



Programación de febrero 2 0 1 6



CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2015-2016 cumplimos 62 (66) años.

DAVID FINCHER

David Andrew Leo Fincher

Denver, Colorado, EE.UU., 28 de agosto de 1962

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1985 **The beat of the live drum** [documental].
- 1992 **Alien 3** (*Alien 3*).
- 1995 **SEVEN** (*Se7en*).
- 1997 **The Game**
- 1999 **EL CLUB DE LA LUCHA** (*Fight club*).
- 2002 **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** (*Panic room*).
- 2007 **ZODIAC**
- 2008 **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** (*The curious case of Benjamin Button*).
- 2010 **LA RED SOCIAL** (*The social network*).
- 2011 **Millennium: los hombres que no amaban a las mujeres** (*The girl with the Dragon Tattoo*).
- 2013 **House of cards** [capítulos 1 y 2 de la serie de tv creada por Beau Willimon y producida por Netflix].
- 2014 **PERDIDA** (*Gone girl*).

1. Rev. Dirigido, noviembre 1999 & www.imdb.com/name/nm0000399/?ref_=nv_sr_1

FEBRERO 2016
CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER

FEBRUARY 2016
FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (I): DAVID FINCHER

Martes 2 / Tuesday 2nd • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
SEVEN (1995)
(SEVEN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 / Friday 5th • 21 h.
EL CLUB DE LA LUCHA (1999)
(FIGHT CLUB)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 9 / Tuesday 9th • 21 h.
LA HABITACIÓN DEL PÁNICO (2002)
(PANIC ROOM)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 / Friday 12th • 21 h.
ZODIAC (2007)
(ZODIAC)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 16 / Tuesday 16th • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON (2008)
(THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 19 / Friday 19th • 21 h.
LA RED SOCIAL (2010)
(THE SOCIAL NETWORK)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 23 / Tuesday 23th • 21 h.
PERDIDA (2014)
(GONE GIRL)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 17 febrero / 17 h.

EL CINE DE DAVID FINCHER

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)



“La vida real está llena de situaciones que te ponen los nervios de punta, y si tienes la posibilidad de meterte en un sitio herméticamente cerrado y protegido –como una sala de cine– donde sabes que nadie te va a lastimar, y que no te vas a convertir en un inesperado participante de la violencia, la experiencia puede resultar muy catártica.”

“Las únicas películas que tienen éxito son aquellas con personalidad, aun cuando sean películas para un público masivo. E.T. es una película muy personal. Trata sobre crecer en los suburbios, sobre el divorcio. Como ésta, todas las películas comerciales que me han gustado han tenido algo que las distingue.”

David Fincher

¿Consecuente autor fil-mico o advenedizo artesano sin identidad? ¿Nuevo genio de la puesta en escena o astuto ilustrador de buenos guiones? La obra de David Fincher invita a la controversia. Pero, más allá de cualquier debate, vale la pena plantearse si ello no es motivado por un cine capaz de provocar, a partes iguales, reflexión y emoción.



No hubiera hecho falta esperar al controvertido estreno de **EL CLUB DE LA LUCHA** para comprobar que David Fincher era un cineasta poseedor de un innegable talento artístico. Pero, además, **EL CLUB DE LA LUCHA** demostró que Fincher era un realizador muy incómodo para la crítica cinematográfica más tradicional e inmovilista. Sus poco nobles orígenes profesionales, localizados en el campo de los efectos especiales y el cine publicitario¹, reforzados por un debut en la gran pantalla con **Alien 3**, han sido

1. *“Tengo un cierto bagaje técnico gracias a mi trabajo como fotógrafo primero, luego como realizador de spots publicitarios para televisión (para marcas como Nike, Chanel, Levi’s, Coca-Cola y Budwieser), pero también por haber estado trabajando antes para la Industrial Light & Magic, vinculada a la productora Lucas Film, especializada en efectos especiales. Luego se me ofreció la posibilidad de hacer vídeo-clips, en lo que estuve trabajando durante mucho tiempo. Así trabajé para los Rolling Stones, para Madonna (en ‘Love is strong’, ‘Express yourself’, ‘Vogue’ y ‘Oh, Father’), para Steve Winwood (‘Roll with it’), Aerosmith (‘Janie’s got a gun’) y Don Henley (‘End of innocence’). Finalmente, gracias a la ayuda de Alan Parker pude realizar mi primera película. Durante los años ochenta era especialmente difícil poder llegar a dirigir cine; por eso pensé que el ir haciendo anuncios para la televisión podía consistir en un buen aprendizaje para mí hasta tener la oportunidad de hacer una película”.*

siempre los endeble argumentos utilizados por sus detractores para dinamitar las películas del director de **ZODIAC**. Pero, ¿por qué? David Fincher ha construido con notable minuciosidad un universo estético propio, capaz de contarnos historias que destilan una nítida filosofía sobre la vida y el cine, invitándonos a reflexionar sobre lo que nos cuenta abandonando cualquier tibia actitud políticamente correcta, tomando posiciones, ensuciándose las manos. Tal vez Fincher sea un moralista, pero sin duda le repugnan los sermones y las convenciones, la moralina y el sectarismo. Y hoy en día, cuando el llamado 'pensamiento único' corroe como un cáncer todos los ámbitos de la cultura, la existencia de alguien como Fincher, desmarcándose ostensiblemente de semejante despliegue de oquedad, es una provocación casi intolerable. Por ello, Fincher es distinto a sus predecesores y también a sus contemporáneos por la opulencia formal de su lenguaje visual, por su visceral tratamiento de los temas, por su angustiada y cínica mirada sobre el alma de los hombres.

Esto nos plantea una inquietante pregunta: ¿sobre qué nos habla el cine de Fincher? Sus películas se erigen sobre materiales dramáticos sórdidos, angostos, cuya visualización los convierte en viscosas fábulas sin sentimentalismos de ningún tipo. Es más, provistas de una pétreo dignidad y estoicismo frente al desasosegante pathos de cada trama, sus films inciden en el carácter trágico del destino humano, aseverando que toda victoria moral supone una derrota material. La auténtica entraña artística de dichos films es que no se limitan a un único sentido y no tienen necesariamente una conclusión definitiva. Poseen un contundente trasfondo simbólico que les otorga un fascinante halo de complejidad, de profundidad, incluso de belleza. Su preocupación fundamental reside en el valor ideal de los actos y gestos humanos. Es evidente que no podemos olvidar de pronto su visión pesimista de la vida, no ya de la mera existencia.

En el cine de David Fincher se detecta la convicción de que el mundo descansa sobre unas cuantas ideas vitales muy sencillas y viejas, tan sencillas y viejas como las montañas; pero sobre todo, en la fidelidad en uno mismo. A pesar del turbio pesimismo que destilan sus ficciones, siempre hay personajes que nos enseñan que la esperanza aún es posible por remota que sea. Una película de David Fincher es, en su aspecto más superficial, una historia de acción, colmada de peripecias truculentas, situada en escenarios urbanos teñidos de una incuestionable sordidez, de un agrio salvajismo. Lo normal en este tipo de relatos es narrar la anécdota argumental de modo lineal, sin exabruptos en el tono ni en la forma, saltando con soporífera parsimonia de una secuencia a otra, sin fracturas cronológicas, jugando a fondo la carta de la espectacularidad vacua. Ninguna de estas vulgaridades se dan cita en el cine de David Fincher. Si bien es cierto que el realizador puede considerarse un depurado 'storyteller', su estilo sobrio, capaz de mostrar con una incontestable frialdad el acto más horrible, al personaje más abyecto, el espacio más escalofriante, logra atrapar al espectador en lento reptar de unas imágenes perturbadoras, plagadas de sinuosas disgresiones

narrativas, de ambiguos apuntes visuales. Imágenes que le permiten reflexionar sobre el sentido de la propia ficción -cfr. la secuencia de la biblioteca en **SEVEN**-, sobre la retorcida psicología de sus personajes -la 'home movie' que sintetiza los atormentados recuerdos de *Nicholas Van Orton* (Michel Douglas) en **The Game**-, para teorizar acerca de su disgregación mental y espiritual -el encadenado de planos que recoge las actividades laborales del *Narrador* en **EL CLUB DE LA LUCHA...**-, los cuales, lejos de entorpecer el ritmo del film, aumentan su poder de sugestión.

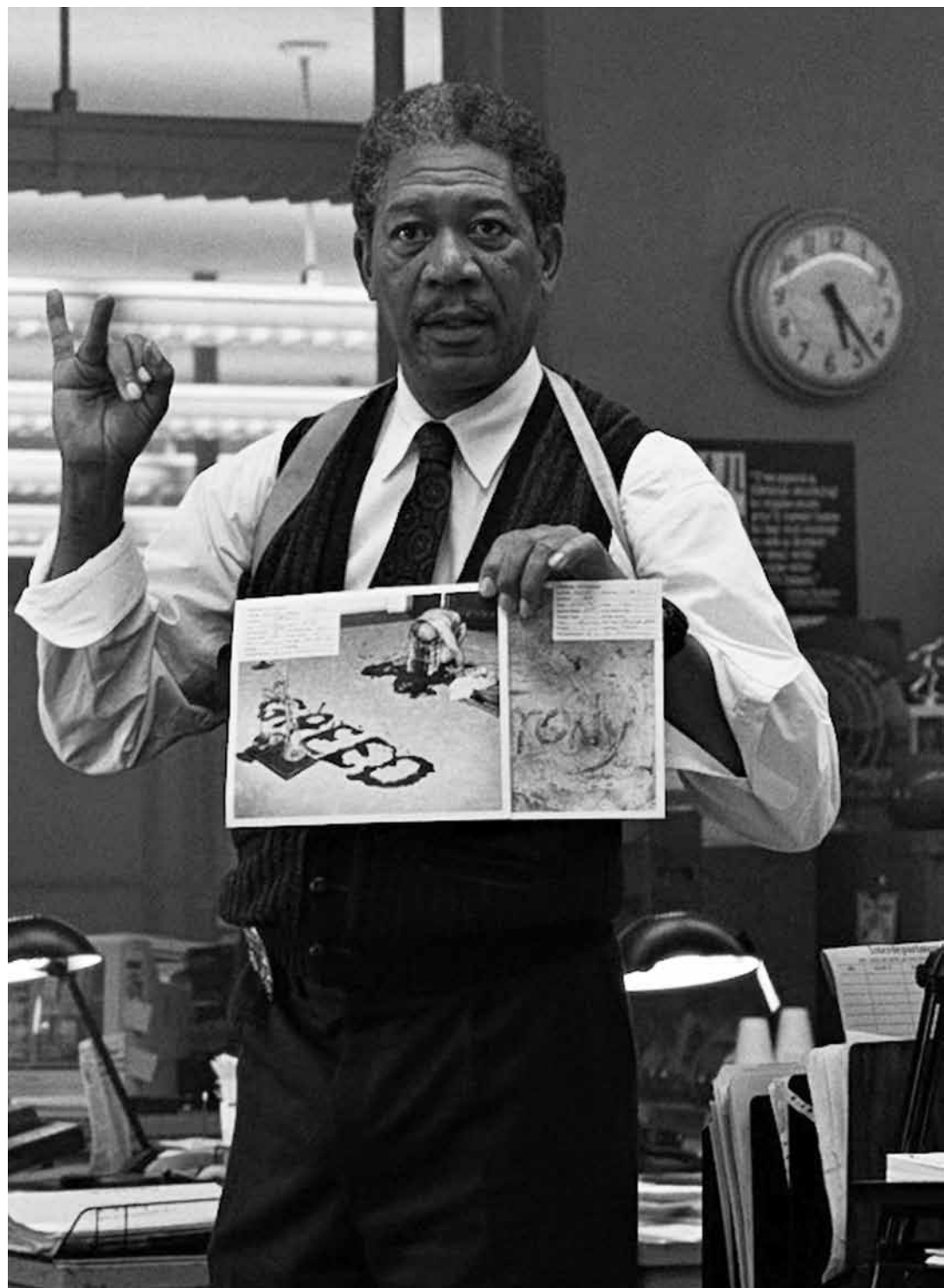
Pero, ¿cuál es el alma de la obra de David Fincher? Durante la terrorífica secuencia final de **SEVEN**, el mal parece hallarse sometido, dominado, aislado del tenebroso escenario urbano que le daba aliento y cobijo, en medio del campo, embriagado por la brillante luz del sol... Sin embargo, es en ese instante cuando el mal es más poderoso, cuando despliega toda su capacidad destructiva. La pugna entre la luz y las tinieblas en el cine de David Fincher es, en realidad, la pugna entre lo real y lo falso, entre la vida verdadera y los simulacros de vida. Aún diría más: por un lado, la frágil consistencia moral del hombre, su hueca entereza intelectual; por otra, el mal, instintos apenas controlados, una sociedad profundamente bárbara y oscura, preñada de tentaciones y amenazas.

Texto:

*Antonio José Navarro, Estudio "David Fincher: por el valle de las sombras",
rev. Dirigido, noviembre 1999.*

José Enrique Monterde, Entrevista a David Fincher, rev. Dirigido, noviembre 1997.





Martes 2 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

SEVEN

(1995) • EE.UU. • 127 min.

Título Orig.- Seven. **Director.-** David Fincher. **Guión.-** Andrew Kevin Walker. **Fotografía.-** Darius Khondji (Panavisión Super 35 - DeLuxe). **Montaje.-** Richard Francis-Bruce. **Música.-** Howard Shore. **Productor.-** Arnold Kopelson y Phyllis Carlyle. **Producción.-** Arnold Kopelson Productions para New Line Cinema. **Intérpretes.-** Brad Pitt (*detective David Mills*), Morgan Freeman (*detective William Somerset*), Gwyneth Paltrow (*Tracy Mills*), Kevin Spacey (*John Doe*), Richard Roundtree (*Talbot*), R. Lee Ermey (*el capitán*), John C. McGinley (*California*), Julie Araskog (*sra. Gould*), Reginald E. Cathey (*dr. Santiago*), Peter Crombie (*dr. O'Neill*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Montaje

Película nº 3 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

“Suite nº 3 en sol mayor, BWV 1068” (1730)

Johann Sebastian Bach

“Cuando leí el guión de **SEVEN** me pareció que era una película más dentro del filón de películas sobre asesinos en serie o incluso de las películas con parejas de policías al modo de Hollywood. Era por tanto una película ‘de género’, que por ello me parecía mucho más fácil de abordar; simplemente quise hacerla de una forma más realista de lo que normalmente se suele plantear cuando Hollywood hace una película sobre este tipo de cosas. Yo no quería hacer una película convencional, de esas en que todo consiste en los policías persiguiendo al ‘malo’ y cogiéndolo al final. En realidad lo que pretendía **SEVEN** era encararse con la maldad en estado puro, donde perdía importancia el detalle de si iban a coger al asesino o no, o cómo actuaba la policía. Por ello pienso que para que **SEVEN** pudiese dar esa visión de la maldad tenía que tener ciertas cualidades en su textura, siendo eso lo más importante para mí”.

David Fincher

“SEVEN es un estudio sobre el pecado. Pero también es una intriga criminal y un film de gran rigor formal. La noción de pecado conecta con el género y con sus cualidades estilísticas. La ficción criminal se vincula por definición a temas delictivos, pero la resonancia específica del pecado en SEVEN es alcanzada por la singular inteligencia de las elecciones formales del film -estructurales, visuales, sonoras...-”.

“SEVEN requiere ser vista en términos de pecado. Pero en sí mismo el título no es indicativo de ello. Los siete pecados capitales son sólo uno de los numerosos siete que existen en la cultura Occidental: días de la creación, de la semana, virtudes cardinales, sacramentos cristianos, maravillas del mundo, pilares de la sabiduría, colores del arco iris; el Libro de las Revelaciones tiene alrededor de cincuenta grupos de siete (incluyendo iglesias, candelabros, ángeles, trompetas) en su visión del Apocalipsis. Aunque SEVEN va más allá: las siete terrazas del purgatorio de Dante, una referencia a algo que lee el detective Somerset acerca de siete niños asesinados... Pese a ser un título tan sobrio, SEVEN evoca todas estas resonancias casi cósmicas”.

De esta forma, el ensayista británico Richard Dyer nos conduce hacia el terrorífico universo de SEVEN: atravesando una inquietante fronda de símbolos benéficos y perversos, repulsivos y bellos, serenos o tortuosos... La textura cinematográfica de SEVEN se muestra como una geografía abstracta, y al mismo tiempo como una tragedia humana construida con tal profusión de detalles que lleva la participación emocional del espectador hasta límites paroxísticos. No es únicamente la precisión dramática de los detalles de puesta en escena, como la atmosférica recreación de un entorno físico y anímico a la par, en todo momento deprimente y amenazador, sino la visualización de los más nihilistas pensamientos, de las emociones más angustiosas, de la más esperanzada búsqueda de la virtud. Absorbente tumulto de sensaciones las cuales se hallan conjuntadas por una sólo: el terror.

SEVEN es, sin lugar a dudas, un escalofriante film de terror. Aunque en contra de lo que suele ser habitual, el terror que destilan sus imágenes nada tiene que ver con las convenciones, con el tópico que, desde Thomas Harris a Wes Craven, ahoga al thriller con psicópatas en un torrente de trivialidades. Es decir, carece de las excusas y coartadas míticas, sobrenaturales o psicológicas al uso. En SEVEN un espasmo desgarrador lo arrebató todo, de tal forma que es muy difícil intentar una síntesis, una consideración efectiva de sus oscuros valores. De cualquier modo, el terror provocado por la película, plano a plano, secuencia a secuencia, tiene unas raíces filosóficas de patente existencial. SEVEN cuenta con hiriente virulencia, con volcánica rudeza, la terrible soledad y paranoia que envuelve y domina a la sociedad urbana moderna. El espacio donde el materialismo ha ganado la partida al espíritu, donde la amoralidad y mezquindad más absolutas reinan sin que ello parezca preocupar a nadie. Tal vez por costumbre, por apatía, por sumisión a unas normas establecidas, las cuales, pese a no estar escritas, todo el mundo acepta y practica. SEVEN capta el furioso proceso

de calcinación de lo humano: el tormento de vivir en un mundo carente de emociones, de ideas, de ilusiones. Sin embargo, dicha desertización del alma es contemplada a través de los ojos del más inhumano de los personajes, el asesino en serie *John Doe* -extraordinaria composición del actor Kevin Spacey-. De ahí emerge, probablemente, el mayor horror que recorre las imágenes de **SEVEN**: la mirada de un psicópata actuando como demiurgo de la ficción, como guía en este martirio transitorio.

Como su propio nombre indica, *John Doe* (Juan Nadie) es el arquetípico hombre de la calle, uno de tantos individuos con el que podemos cruzarnos por la calle o compartir el asiento en el autobús... Su anonimato, empero, roza lo atroz -se arranca las yemas de los dedos para no dejar huellas digitales, se rapa la cabeza al cero...-, facilitándole una total impunidad para cometer sus crímenes. Pero, además, ello le vale para erigirse en una especie de conciencia sin entidad corpórea, eximiéndole de cualquier responsabilidad o culpa. *John Doe*, corroído y corrompido por el asco que siente hacia la sociedad, se anula como individuo para llevar a cabo 'el mandato divino' que le ha sido asignado. "Lo importante no soy yo, sino lo que hago, mi trabajo...", exclama, "hacer que el pecado se vuelva contra el pecador", concluye. Observando una estricta ética mal enraizada en el más intolerante puritanismo, *John Doe* mata para purificar el mundo. "Largo y escabroso es el camino que del infierno conduce a la luz", deja escrito en el escenario del primer asesinato, al inicio de su 'obra'. La cita de Milton y "El paraíso perdido", concretamente, de su libro décimo -la condenación de Adán y Eva-, no es gratuita. Como tampoco lo es la tortuosa matanza emprendida, inspirada en el viaje de Dante desde los abismos del Averno hasta el cielo, según cuenta el poeta italiano en "La Divina Comedia". Un itinerario jalonado por las siete terrazas infernales que corresponden a otros tantos pecados capitales: la avaricia, la pereza, la envidia, la ira, la soberbia, la gula y la lujuria. Siniestra pauta de actuación, espantoso ritual de sangre, que subraya la absoluta entrega de *John Doe* a su tétrica tarea. Paciente y meticuloso, sin perder jamás el control, actúa implacablemente convencido de que está haciendo lo correcto. Ironías del destino, quizá no sea un chiflado, como afirma con desprecio el *detective Mills* (Brad Pitt), sino un ser humano desesperado que pide ayuda desde el umbral que separa la locura de la razón.

"Sólo una sociedad tan hipócrita como la nuestra es capaz de considerar inocentes a las personas que maté", exclama *John Doe*, consciente de la retorcida paradoja que encierran sus palabras, mientras su mirada atormentada y atormentadora no puede esconder un gesto de amargura. Una estremecedora ambigüedad preside los actos de *Doe*; ambigüedad cuyos ecos se perciben en la personalidad del *detective Somerset* (Morgan Freeman), desencantado policía a punto de jubilarse, harto de toda la vileza que contempla cada día. Su astucia para interpretar las turbias implicaciones morales de los asesinatos, su precisa y estudiada ejecución, se asienta, efectivamente, en la íntima comprensión de *John Doe*. No en vano varios rasgos personales les aproximan: *Somerset* también es paciente y meticuloso en su trabajo, al cual lleva entregado demasiado

tiempo. Se guía por un recto y escéptico código ético a la hora de ejercer como agente de policía -su look de gabardina y sombrero de ala ancha, al estilo de los héroes del cine negro, así lo delata-. Pero, a diferencia del asesino, *Somerset* no aborrece a la patética Humanidad que se convulsiona a su alrededor, sólo la compadece, sin dejarse arrastrar por sus emociones, como prueban sus lacónicas miradas, su gesto firme pero abatido. Por contra, su eventual compañero, el *detective Mills*, incapaz de dominar sus tempestuosos impulsos -“es fascinante ver a alguien que se alimenta de sus emociones”, comenta con cínica pose *Somerset*-, se verá superado por los acontecimientos. Ignorante de lo que verdaderamente está ocurriendo, *Mills* deviene una pieza fundamental en el abominable puzzle de sangre y muerte propuesto por *John Doe*.

SEVEN debe gran parte de sus excelencias al magnífico guión de Andrew Kevin Walker¹. Su equilibrada construcción narrativa exterioriza con fuerza el acerado nihilismo que la historia rezuma por todos sus poros, su enfermiza fascinación por el mal como fuerza catártica, gracias a relaciones humanas creíbles, intensas situaciones dramáticas y mordaces diálogos. Nada es dejado al azar e, incluso, un personaje aparentemente tan descolgado de la acción principal como la esposa de *Mills*, *Tracy* (Gwyneth Paltrow), tiene una función muy clara dentro del relato: destaca el frágil idealismo de *Mills*, empeñado en salvar al mundo cuando es incapaz de dar apoyo y cariño a su mujer -se siente desamparada en el hostil medio urbano en que habita-, refuerza la pétrea angustia existencial de *Somerset* -cfr. la conversación que ambos mantienen en una cafetería, hablando de vivencias muy íntimas...-, aparte de proporcionar al film un final tan inesperado como brutal.

La perspectiva del tiempo ha clarificado sobremanera la aportación de David Fincher al excelente resultado de **SEVEN**. Cineasta conflictual, podríamos definirle, Fincher es un visionario de la atroz ambivalencia que subyace en todas las cosas de este mundo. Aunque el predominio de imágenes negativas, tenebrosas, matiza que en el dualismo de Fincher se decanta más por el lado oscuro de la naturaleza humana, al igual que en los textos de Dante y Milton prevalece, curiosamente, el sentimiento del Infierno. No es necesario acudir a ninguna especulación poética para cerciorarse de lo dicho. La sensibilidad de Fincher para dar textura cinematográfica al horror, para cincelar atmósferas malsanas, es extraordinaria. El sofocante y decadente ambiente que ensucia los decorados donde se encuentran las víctimas -la basura y los alimentos almacenados se mezclan y amontonan entre cucarachas correteando y comida putrefacta; las paredes manchadas de rojo en el cubículo de la prostituta destripada...-; la apagada y grisácea luminosidad que baña los exteriores, siempre lluviosos, o ciertos interiores -la comisaría, la sala de autopsias-; los escalofriantes insertos del montaje, salpicados de instantáneas

1. Otros de sus trabajos son: **Juego mortal** (*Brainscan*, John Flynn, 1994), **Asesino del más allá** (*Hideaway*, Brett Leonard, 1995), **Asesinato en 8 mm.** (*8MM*, Joel Schumacher, 1999), **Sleepy Hollow** (Tim Burton, 1999) o **El hombre lobo** (*The wolfman*, Joe Johnston, 2010). Todos mucho menos interesantes que el del film que nos ocupa, con la excepción de la película de Joe Johnston (*Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016*)

que concentran todo el espanto imaginable -las fotos policiales que muestran las piernas y brazos llenos de varices del obeso, o al abogado que se automutiló en medio de un gran charco de sangre; la colección de polaroids que recogen la lenta agonía de Víctor (Michael Reid McKay), víctima de la pereza, o el arnés de cuero provisto con el pene-cuchilla utilizado para el crimen de la lujuria...-; los expresivos primeros planos de rostros que son máscaras de maldad -durante el interrogatorio de Mills al propietario del burdel; durante la conversación entre John Doe y sus captores-, o explosiones de dolor -de la esposa de Mills mientras habla con Somerset; de Mills al comprobar que él es una presa más de la locura homicida de John Doe-...

Resumiendo, la tenebrosidad de **SEVEN** no aparece únicamente en la suma de apuntes conceptuales o barrocos, metafóricos o retóricos, que hilvanan la puesta en escena. Esta se filtra a través de la precisión casi musical de su ritmo -quizá por ello el acompasado sonido de un metrónomo acompaña a la escena que abre el film-; se percibe en la triste vibración poética de su narrativa -a ratos, **SEVEN** parece un adagio: no en vano Bach y el movimiento más conocido de su Suite n° 3 en sol mayor hacen acto de presencia en la célebre secuencia de la biblioteca-; se afianza en la composición de cada plano, donde el espacio, la luz y el color, configuran una plástica que descubre sentimientos transformados en sentido, al margen de la propia trama argumental. Y esto es mérito exclusivo de David Fincher, quien convierte el estilo en una declaración de principios.

Texto:

Antonio José Navarro, "Seven: fundido en negro", en estudio "David Fincher: por el valle de las sombras", rev. Dirigido, noviembre 1999.





Viernes 5 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL CLUB DE LA LUCHA

(1999) • EE.UU. • 139 min.

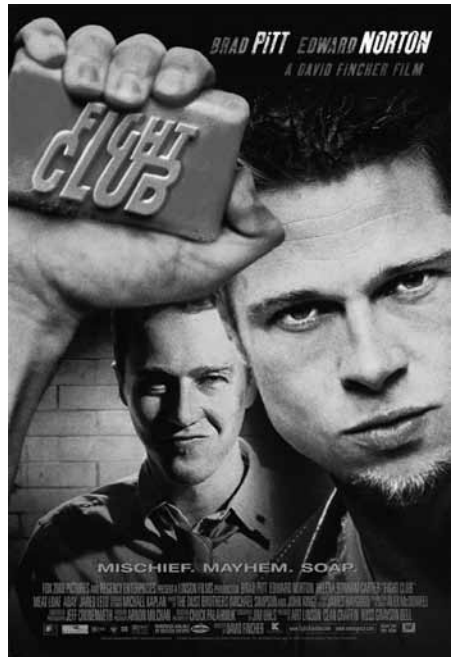
Título Orig.- Fight club. **Director.-** David Fincher. **Argumento.-** La novela homónima (1996) de Chuck Palahniuk.

Guión.- Jim Uhls. **Fotografía.-** Jeff Cronenweth (Panavisión Super 35-Technicolor). **Montaje.-** James Haygood.

Música.- The Dust Brothers. **Productor.-** Art Linson, Cean Chaffin y Ross Grayson Bell. **Producción.-** Linson Films – Fox 2000 Pictures – Regency Enterprises para 20th Century Fox.

Intérpretes.- Brad Pitt (Tyler Durden), Edward Norton (el Narrador), Helena Bonham-Carter (Marla Singer), 'Meat Loaf' Aday (Robert Paulsen), Jared Leto (Angel Face), Zach Greiner (Richard Chesler), Pat McNamara (Jacobs).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



1 candidatura a los Oscars: Montaje de efectos de sonido (Ren Klyce & Richard Hymns)

Película nº 5 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

El sexto sentido (*The sixth sense*, 1999) de M. Night Shyamalan

Banda sonora original de **James Newton Howard**

*“Estoy muy orgulloso de lo que hice en **EL CLUB DE LA LUCHA**. Para mí fue una gran experiencia, porque pude contar de forma cinematográfica uno de mis libros favoritos. Por lo tanto, estoy muy contento con el resultado. Creo que todos estábamos muy felices con la película, incluyendo el estudio, hasta que la llevamos al Festival de Venecia. Allí tuvimos una de las peores sesiones de todos los tiempos. No recuerdo si era la sesión de cierre o la de apertura, pero confiábamos en que los italianos verían las sutilezas y la irreverencia del film. Llegamos, recorrimos la alfombra roja, todo el mundo estaba entusiasmado, nos saludaban, nos daban la mano. Nos sentamos en la sala y*

entonces nos dimos cuenta de que la persona más joven en toda el público era Giorgio Armani. No estábamos muy seguros de que fuera el mejor público para una película que hablaba de las ansiedades de la generación X."

David Fincher

¿A qué nos referimos cuando hablamos del estilo de un film? Lejos de cualquier disquisición teórica al respecto **EL CLUB DE LA LUCHA** supone un buen ejemplo práctico para responder a dicha cuestión. Como ya quedó demostrado en **Seven** o **The Game**, el estilo es la creación de un universo expresivo propio. Sin él, las grandes ideas de guión basculan entre un hábil encadenado de anécdotas y algunas recurrentes tonterías. El vivaz estilo de Fincher se asienta en una majestuosa combinación de detalles visuales, capaces de provocar esa chispa sensual sin la cual un film está muerto. Detalles que establecen la interacción entre las diversas tramas y líneas temáticas; que marcan los distintos giros que el autor introduce en el relato para provocar éste o aquel efecto directo o indirecto.

Así pues, **EL CLUB DE LA LUCHA** plantea la relectura del texto en que se basa para, poco a poco, aproximarse al universo cinematográfico de David Fincher: los equívocos, las realidades imaginadas, las zonas de sombra, el horror, los sueños manchados por una realidad terrible, la búsqueda de lo que se sabe perdido de antemano, las voces de lugares próximos al infierno, la muerte... Emociones evocadas gracias a un delicado travelling o un estudiado juego de luces; mediante un decorado de corte expresionista o un objeto captado de manera distraída... Existe un inequívoco lirismo en **EL CLUB DE LA LUCHA** que muestra su aversión hacia el decadente mundo que nos rodea de un modo inmediato y desgarrador, construyendo goticismos irracionales y atormentados. Lirismo nihilista, de negros contornos románticos, que nace del texto literario ideado por Chuck Palahniuk.

Lenta e insidiosamente, la amplia geografía urbana de los Estados Unidos se ve perturbada por una tenebrosa actividad humana. Cada noche de cada fin de semana, hombres de las más variada clase y condición -ejecutivos bien remunerados o parados sin subsidio de desempleo, blancos y negros, petimetres y colgados, gordos y flacos...-, se concentran en lugares solitarios, bien sean sucios sótanos o áridos parkings, para pelear entre ellos. No hay motivo alguno para el combate, sin odios ni rencores; nada de camisas ni zapatos; dos hombres por combate; un combate cada vez; cuando uno de los contendientes se rinde, la pelea se acaba... Pero, sobre todo, una sola regla: nadie debe hablar del club de la lucha...

Este es, muy esquemáticamente, el argumento de la novela del norteamericano Chuck Palahniuk "Club de lucha". Pero bajo los vistosos ropajes de un sórdido thriller

se esconde algo más. Nacido en Portland, Oregón, en 1964, Palahniuk escribió "Club de lucha" mortificado por la rabia hacia una sociedad alienante que niega cualquier oportunidad de realización personal bajo los dictados del consumismo, de la ilusión mediática, del aislamiento emocional, de la paranoia



colectiva. *"Somos los hijos medianos de la historia, educados por la televisión para creer que un día seremos millonarios y estrellas del cine y estrellas del rock. Pero no es así. Y acabamos de darnos cuenta"*, afirma el escritor. La violencia es la rudimentaria catarsis que alienta en los individuos el esquivo espejismo de una total confianza en sí mismos. *"En ningún sitio te sientes tan vivo como en el club de la lucha, peleando un tío y tú bajo esa luz solitaria, mientras los demás te observan. En el club de la lucha no se trata de ganar o perder el combate. Ves a un tío entrar por vez primera en el club de la lucha y su culo parece una hogaza de pan. Ese mismo tío, dentro de seis meses, parece tallado en madera y se cree capaz de todo"*, explica el anónimo Narrador de la historia.

Pero tan efímera plenitud vital, alcanzada entre ojos hinchados y narices rotas, elogiada en medio de la sangre y la bilis, es el camino hacia la ruptura con una sociedad que anula al individuo. *"Estoy rompiendo las ataduras a las fuerzas físicas y las posesiones terrenas, ya que sólo mediante la autodestrucción llegaré a descubrir el poder superior del espíritu"*, sentencia Tyler Durden, inventor del club de la lucha. ¿Poeta del lado oscuro de la condición humana? ¿Descubridor de lo abominable que anida dentro de la realidad cotidiana? Sea como fuere, Tyler Durden y el Narrador sin nombre son el mismo individuo, los *Jekyll* y *Hyde* de un fin de siglo sombrío, lleno de interrogantes. *"Tyler Durden es un trastorno disociativo de la personalidad. Un estado de fuga psicogénica (...) Luchaba contra todas las cosas que odiaba en la vida (...) Pero yo necesito mi apartamento, mi empleo, mis muebles suecos, aquello que hace mi infeliz vida más cómoda"*, grita la torturada mente del protagonista. A caballo entre Robert Louis Stevenson y Raymond Carver, "Club de lucha" combina de forma hartamente irregular un desvaído tono alucinatorio próximo a la locura y un agrio sentimiento de pérdida existencial. Sin embargo, la escritura de Chuck Palahniuk, seca, minimalista, tal vez algo superficial, malogra en parte una magnífica idea.

EL CLUB DE LA LUCHA es una película apasionante y extraña al mismo tiempo, que propone una visión tremendamente cínica y sórdida sobre el mundo que nos envuelve.

En este sentido, la película de David Fincher va mucho más allá de los planteamientos de la novela de Chuck Palahniuk, pese a seguir con bastante fidelidad su desarrollo argumental. Como prueba de ello, contrastemos el modo en que cada uno de ellos clausura la ficción.

Palahniuk hace creer al anónimo antihéroe que su alma ha ido a parar al cielo, donde discute con Dios sobre el sentido de la Humanidad –“No somos especiales. Tampoco somos escoria o basura. Simplemente somos. Somos y ya está, y lo que pasa, simplemente pasa”, exclama-; aunque, en realidad, postrado en la cama de un hospital recuperándose de sus heridas, la desquiciada psique del personaje se niega a integrarse en el mundo real, aterrorizado por las fuerzas que ha liberado –“Porque de vez en cuando alguien que me trae la bandeja con el almuerzo y las medicinas, y lleva un ojo morado o la frente hinchada con puntos de sutura, dice: -Lo echamos de menos, señor Durden...”. De este modo, Palahniuk domina el espíritu anárquico de la novela, transformando a su curioso protagonista en un demente, sin posibilidades de redención, devorado por sus ansias de libertad.

Por su parte, Fincher convierte al *Narrador* (Edward Norton), una vez liberado de su tenebroso doble *Tyler Durden* (Brad Pitt), en lúcido y aterrador profeta del apocalipsis. Mientras agoniza cogido a la mano de su adorada *Marla* (Helena Bonham-Carter) -otra ‘outsider’ terminal como él-, contempla cómo los arrogantes rascacielos de la ciudad se desploman envueltos en llamas, destrozados por las bombas que estratégicamente colocó, en una imagen tan hermosa como atroz, impregnada de una embriagadora y algo malsana sensación de paz... Imagen que, coherentemente, se distorsionará, temblorosa, saliéndose de las ruedas de avance del proyector para autodestruirse... No sin antes entreverse de manera fugaz la foto fija de un pene (!!), muy similar a las que *Tyler Durden* insertaba en los films infantiles que manipulaba cuando trabajaba de proyccionista (ii!!!), a fin de provocar el malestar en el público, el rechazo de éste hacia la más alienante normalidad, sintetizada aquí en un largometraje de Walt Disney (iii!!!)...

Fincher destruye la impresión de seguridad del espectador enfrentándolo a aquello que no conoce: su propio yo en rebeldía con la sociedad que le envuelve. Pero lo hace trazando un perfil discontinuo e irónico de la narración; en parte acendradamente provocativo y salvaje, en parte metódico y casi experimental. Esta duplicidad, lejos de ser contrastada, se revela como una compacta intencionalidad. La inquietud en la pasión y en el intelecto constituyen la disconformidad con las actuales condiciones de vida moral y material. La primera hace palpables los signos de esa angustia; la segunda busca las salidas adecuadas para toda la energía liberadora, aquí presente en la locura y la muerte. Desde su primera secuencia, el film ya nos advierte sobre ello: un larguísimo y trepidante travelling desde los terminales nerviosos de un organismo humano hasta el punto de mira de la pistola, atravesando un tupido marasmo de tejidos y líquidos

corporales, muestra al *Narrador* encañonado por su alter ego *Tyler Durden* -aunque nosotros aún no lo sabemos-, iniciándose así ese peculiar ritual exorcista que es el film, destinado a liberar las energías oscuras del protagonista... Travelling equiparable al que Fincher, con fina ironía, realiza desde el fondo de una papelería llena de desperdicios para mostrar el escenario de donde arranca la ficción: la deprimente oficina en la cual se malgana la vida el *Narrador*. Y por si ello fuera poco, el cineasta se encarga de salpicar cada secuencia con perversos símbolos: cuando el *Narrador* descubre su apartamento arrasado debido a un presunto accidente doméstico, llama por teléfono a *Tyler Durden* para pasar la noche en su casa, aunque hace poco tiempo que se conocen...; y al marchar hacia allí, pasa junto a una mesa medio calcinada decorada con el símbolo Yin-Yan.

Empero, David Fincher, agudo pintor de pavorosas angustias existenciales, no reduce su labor a un astuto juego de pérfidas simetrías, de maliciosos comentarios dentro del plano. Logra combinar los factores objetivos de la narración -qué pasa, a quién le pasa y por qué le pasa-, con los diferentes elementos subjetivos de la puesta en escena -composición del encuadre, el tipo de plano escogido, la luz y el color, los decorados...-, convirtiendo nuestra sonrisa en grotesca mueca, en un escalofriante espasmo. Por ejemplo, el solitario *Narrador* se halla sentado en la taza del water mirando verticalmente una revista: todo parece indicar que solaza su sexualidad en la intimidad del cuarto de baño... Pero, en realidad, lo que observa con indisimulado placer es un catálogo de Ikea... La voz en off del *Narrador* diserta cautelosamente sobre los peligros del consumismo exacerbado. Y a la par, una elegante panorámica muestra como su vacío apartamento se va decorando, casi fantasmagóricamente, de muebles de Ikea, junto a los cuales aparecen la referencia del objeto, su descripción comercial y su precio, igual que en las páginas del catálogo...

Lo más sorprendente en **EL CLUB DE LA LUCHA** es la libertad que exhibe su autor al correr riesgos, entre los cuales figuran no inscribir su película a ningún género más o menos codificado, abatir la lógica de la narrativa convencional sin ser tramposo, o creer en una forma cinematográfica abierta, donde todo es válido y nada concluyente. Aquel prodigioso momento en que el *Narrador* se 'sale' del relato para explicarnos quién es *Tyler Durden*, al tiempo que éste desarrolla sus variopintas actividades laborales y subversivas, ilustra la anterior reflexión. El *Narrador*, pese hallarse en el espacio fílmico de la acción, se asemeja a un locutor televisivo, ajeno a lo que describe; y aunque *Tyler Durden* pervierta cine infantil insertando fotogramas pornográficos cuando ejerce de proyeccionista, u orine en la sopa del refinado restaurante donde sirve mesas, ello no le impide rectificar las apreciaciones del *Narrador*, si bien no forma parte de su mundo físico, de su espacio vital.

La rítmica esquizofrenia que preside la secuencia -y toda la película en general- carece de trucos. El *Narrador* y *Tyler Durden*, el *Jekyll* de las grandes frustraciones y el *Hyde* de la desenfadada -y peligrosa- utopía, son las fuerzas sobre las que David Fincher construye la entidad del relato. El pequeño y aséptico apartamento del *Narrador* contrasta con el amplio y ruinoso caserón de *Tyler Durden*; ambos se hablan, comen, se pelean o discuten siempre a solas, jamás en presencia de alguien; cuando uno de ellos actúa delante de otros personajes -durante las terribles peleas o mientras se arenga a los miembros del club de la lucha-, el otro es mudo testigo de lo que acontece; *Marla* folla desenfadadamente con *Tyler Durden* pero intenta mantener algo parecido a una relación sentimental con el *Narrador*... Hasta se llega a relacionar la escisión anímica y física del *Narrador* por medio de apuntes en apariencia tan insignificantes como su antagónica apariencia física con *Tyler Durden*: éste es atractivo, arrogante y con aspecto 'grunge'; aquél es más bien feo, depresivo y ataviado con traje y corbata... Y para acabar de rematarlo, el cineasta llega a repetir los mismos planos pero con diferente personaje: alternativamente, el *Narrador* y *Tyler* observan desde la misma ventana cómo cada uno de ellos increpa a los esbirros del llamado "Proyecto Manhein", suerte de secta terrorista montada por *Tyler Durden*...

EL CLUB DE LA LUCHA concilia en sus imágenes lo cotidiano y lo mítico, lo misterioso y lo ridículo, lo terrorífico y lo íntimo. Su gozosa incorrección política, afilada como un cuchillo, puede llegar a molestar, e incluso a ser incomprendida. La crítica más reaccionaria la acusará de fascista, sin pararse a pensar que la película de David Fincher solamente refleja un inquietante estado de cosas. Una especie de retrato de



Dorian Gray que airea lo peor de todos nosotros, tanto en el plano colectivo como personal, invitándonos a gritar. En su imágenes, además, se encuentran decenas de sugerencias para ejercitar la inteligencia del espectador, su capacidad de reflexión, engarzadas a un finísimo sentido de lo siniestro. Sin embargo, David Fincher, tal vez enfebrecido por el innegable virtuosismo visual desplegado en **EL CLUB DE LA LUCHA**, descompensa el maravilloso (anti)espectáculo que nos ofrece con un metraje algo inflado, sobre todo después de la primera hora de proyección, donde el genio cede su puesto a la retórica, a la verborrea, para recuperar altura en los últimos cincuenta minutos. Pero, en mi opinión, estas pequeñas imperfecciones no bastan para empañar los múltiples atractivos de la película, donde la ubicua atmósfera nocturna del relato acentúa la lucha interior del protagonista, el carácter onírico de su vivencia, donde la seca contundencia de los gestos, de las miradas, adquieren la imprecisión de las pesadillas.

Texto:

Antonio José Navarro, "El club de la lucha: cómo filosofar a puñetazos", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, noviembre 1999.

Existe un complejo fenómeno que se está produciendo con cierta asiduidad dentro del cine contemporáneo y que, si bien cuenta con no pocos e ilustres antecedentes, en estos momentos se encuentra atravesando una etapa de popularidad inusitada, habida cuenta que el mismo empieza a estar habitualmente presente en films hechos con miras comerciales y dirigidos hacia el así llamado público mayoritario. Me refiero a cierta tendencia cinematográfica consistente en relatos que se desarrollan con una concreta coherencia narrativa hasta un punto determinado y que, de repente, desmontan la percepción que el espectador tenía sobre ese relato mediante un giro argumental, una 'sorpresa de guión', que resitúa al espectador tanto ante los hechos narrados a continuación como, sobre todo, ante los narrados con anterioridad, y le obliga a reconsiderar todo lo que ha estado sucediendo ante sus ojos mientras no ha llegado a ese punto determinado, de manera que el relato original se transforma, por así decirlo, en otro relato, en otra película.

Esta tendencia se manifiesta por regla general en relatos encuadrados en géneros como el thriller policíaco o el de suspense y el cine fantástico, lo cual hasta cierto punto parece lógico habida cuenta que 'la sorpresa', 'la trampa' o 'el truco' son ingredientes frecuentes en esos géneros de cara a captar la atención del espectador, aunque en ocasiones también se halle en relatos no clasificados en género alguno.

Un título representativo de la actual tendencia es **EL CLUB DE LA LUCHA** por más que fuera **El sexto sentido** (*The Sixth Sense*, 1999), de M. Night Shyamalan, estrenada

poco después, la que pusiera esta tendencia 'de moda' gracias a su gran éxito comercial y mayor repercusión popular. Recibida en su momento con disparidad de opiniones, provocada en gran medida por un bulo inconsistente propagado con enorme rapidez que vio en ella una apología de la violencia y una epopeya neo-fascista (!), cuando probablemente el término anarquía se ajustaría más a sus propósitos a nivel ideológico, **EL CLUB DE LA LUCHA** se anticipó por muy poco a **El sexto sentido** en mostrar un relato que, hasta su tramo final, se desarrolla con una determinada coherencia, la cual se rompe por completo para dejar paso a un nuevo planteamiento que obliga, a su vez, a replantearse todo lo narrado anteriormente hasta esa ruptura.

Uno de los aspectos más interesantes de **EL CLUB DE LA LUCHA** reside en su forma de destruir la narrativa convencional mediante su giro argumental del final, gracias al cual descubrimos que el *Narrador* y *Tyler* son, en realidad, la misma persona, las dos caras de un mismo sujeto que, cual moderno *Jekyll* y *Hyde*, ha creado su propio alter ego, capaz de llevar a cabo aquello que su yo consciente es incapaz de realizar. La idea, desde luego, no es nueva: se remonta al famoso clásico de Robert Louis Stevenson y se encuentra en numerosos thrillers que han girado en torno al tema de la doble personalidad -cf. **En nombre de Cain** (*Raising Cain*, 1992, Brian De Palma)-, mas lo atractivo de **EL CLUB DE LA LUCHA** reside en la forma como Fincher construye su puesta en escena, de manera que ese dato, crucial para el entendimiento lineal del relato, está en todo momento a la vista del espectador que sepa leer entre líneas o, mejor dicho, entre planos. De ello se desprende una de las principales características del tipo de cine al que nos estamos refiriendo: si no la necesidad, por lo menos la conveniencia de una segunda visión del film, para poder percibir la forma en la que está construido con pleno conocimiento de causa. Una segunda visión que, en estos casos concretos, tiene la función de redescubrimiento, en el mejor sentido de la expresión.

Una revisión de **EL CLUB DE LA LUCHA**, siendo consciente por así decirlo de la 'trampa', de su 'truco', sirve precisamente para darnos cuenta con mayor claridad que esa presunta artimaña no es tal, sino por el contrario algo que acaba dotando de un sentido determinado al trabajo de realización y, por ende, al relato entendido en su globalidad. La película arranca con un vertiginoso travelling, casi podríamos decir que 'microscópico', que parte desde el interior del cerebro del *Narrador* (i), recorre su cuero cabelludo y su rostro, y prosigue por el cañón de la pistola que *Tyler* tiene metida, amenazadoramente, en la boca del protagonista: de este modo, Fincher nos está diciendo desde el primer momento que *Tyler* es un producto surgido de la mente del *Narrador*. Antes de que *Tyler* intervenga directamente en la vida de este último, aparece subliminalmente, mediante un rapidísimo efecto de montaje, en un par de escenas centradas en el *Narrador*, y expresando por tanto el deseo reprimido de este último de salir de la rutina que le agobia y deprime. En el avión, *Tyler* aparece literalmente, en el asiento contiguo al del *Narrador*, como si fuera una invocación de este último, en

virtud de un rápido travelling lateral. Ambos personajes siempre hablan a solas, nunca hay una tercera persona mezclándose en sus conversaciones. E incluso cuando esta perspectiva, aparentemente, se rompe -la secuencia en la que Tyler va al apartamento de Marla (Helena Bonham Carter) para rescatarla de su intento de suicidio, y la de la violenta discusión del Narrador y Tyler en el coche, acompañados de sus secuaces, que concluye con un aparatoso accidente automovilístico-, no se trata de un error, sino de la constatación de que la personalidad de Tyler está tomando el dominio de la situación, como la de Hyde sobre Jekyll. Por más que mucha gente se la tomara en su momento como un engaño, lo cierto es que **EL CLUB DE LA LUCHA** no es una película tramposa: lo que narra está siempre a la vista del espectador. Ahora bien, ello no significa que lo narrado sea perceptible a simple vista. Como esos puntos negros en el lateral de la pantalla de cine que indican el inminente cambio de rollo, o como esos penes erectos que Tyler inserta en medio de películas de dibujos animados de Walt Disney (sic), en **EL CLUB DE LA LUCHA** el relato busca su sentido apelando para ello a la perspicacia del espectador.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "El club de la lucha: el narrador y su otro yo",
en "Hacia una nueva narrativa: ¿películas con (o sin) trampa?",
rev. Dirigido, febrero 2004.





Martes 9 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA HABITACIÓN DEL PÁNICO

(2002) • EE.UU. • 113 min.

Título Orig.- Panic room. **Director.-**

David Fincher. **Guión.-** David Koepp.

Fotografía.- Conrad Hall y Darius Khondji (Panavisión Super 35 - DeLuxe).

Montaje.- Jim Haygood y Angus Wall.

Música.- Howard Shore. **Productor.-** Cean Chaffin, Judy Hofflund, David Koepp y Gavin Polone. **Producción.-** Hofflund/Polone Productions para Columbia Pictures.

Intérpretes.- Jodi Foster (Meg Altman), Kristen Stewart (Sarah Altman), Forest Whitaker (Burnham), Jared Leto (Junior), Dwight Yoakam (Raoul), Patrick Bauchau (Stephen), Ian Buchanan (Evan), Ann Magnuson (Lydia Lynch).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 6 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

Perros de paja (Straw dogs, 1972) de Sam Peckinpah

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

“Llevábamos tres semanas de filmación cuando hubo que sustituir a Nicole [Kidman] por problemas de salud. La gente que actúa en una película pone mucho más en el tono del film que lo que puedo poner yo. No importa tanto la ropa que le pongas, lo más importante son los rostros. Supongo que con Nicole habríamos hecho una película completamente diferente a la que salió, tan válida como la que hicimos con Jodie [Foster], pero habría tenido otro tono. Con Kidman la idea era hacer una especie de homenaje a Hitchcock, iba a ser un film con mucho glamour, algo que desapareció con Jodie, que es mucho más naturalista en su manera de encarar la actuación, y eso hizo que la película fuera más realista, más inteligente. Contiene cierto tipo de elementos que sólo puede aportar Jodie Foster, porque es una actriz capaz de interpretar cualquier papel, mientras no sea hacer de mujer desesperada y sin recursos. Era muy difícil hacerle creer al público que Jodie Foster se iba a quedar de brazos cruzados esperando lo peor...”

“Buena parte del decorado estaba descrito en el guión de David Koepp. El quería que estuviera bien establecida la distancia entre la cama de Jodie y el panel de la alarma con la puerta que da a las escaleras, y éste con la puerta trasera de la casa, y con la escalera, con el dormitorio de la hija y la escalera de emergencia. Por eso tratamos de no hacer cortes sino tomas continuas que mostraran dónde estaba cada parte de la casa. Si están los tres intrusos susurrando y tienes que demostrar que nadie puede escucharlos, es imposible hacerla si vas a cortar la escena. Tienes que mostrar exactamente que se encuentran varios pisos debajo de donde están los dueños de la casa”.

David Fincher

No sin algo de razón, Dimitri Nabokov se queja en el prefacio de un tomo recopilatorio de la obra teatral de su padre, el gran Vladimir Nabokov, de las tendencias comparatistas de muchos críticos literarios, porque suelen hacer siempre demasiado hincapié en las similitudes entre diferentes escritores, dejando a veces de lado las diferencias. Según dice, de esa forma se oculta la originalidad, la verdadera aportación de una obra concreta, para sepultarla bajo lo común, concentrándose única y exclusivamente en las características compartidas con otras obras anteriores. Algo intolerable, sobre todo aplicado a uno de los escritores más originales e irrepetibles del siglo XX.

La teoría del vástago de la familia Nabokov, heredada sin duda de su genial y un tanto intransigente padre, tiene más pertinencia para entomólogos que para quienes analizan la cultura, más cuando se trata de la cultura contemporánea. Y sin embargo, clasificar mariposas y analizar films no son tareas tan diferentes; en ambos casos se busca el carácter excepcional de un lepidóptero o de un film por medio de la comparación. Pero allá donde la diferencia basta para dar estatus de especie nueva a una mariposa, acabándose entonces el análisis, a veces en el cine ser diferente no significa gran cosa, pues allá donde en el mundo de la naturaleza todo es pertinente, en el mundo del arte, no.

Viendo la carrera de David Fincher, todavía es pronto para adelantar teorías sobre cuáles puedan ser sus obsesiones, aunque sus films tengan una textura visual bastante homogénea y comiencen a salir a la superficie de todos ellos algunas características comunes a nivel argumental. Lo cierto es que a partir de **Seven**, cada uno de sus films se ha convertido de algún modo en un acontecimiento, más después de **El club de la lucha**, tarjeta de entrada en el club de los verdaderos ‘auteurs’ cinematográficos con pedigrí de clásicos modernos. Si antes se había ganado el favor del público y la atención de ciertos sectores críticos, con este film pasó a convertirse en alguien a tener en cuenta incluso en los círculos más exigentes. Ahora, desde luego, ya no le conviene cualquier comparación, pues ha dejado clara su solvencia para hacer personal incluso

una secuela como **Alien 3** y su enorme talento para aceptar riesgos del tamaño de **El club de la lucha**. Su nombre ha dejado de pronunciarse con la comodidad de quien despacha a un director asociándole a un género determinado, como podría hacerse con John McTiernan; ni siquiera los juegos de palabras se le ajustan con facilidad. Y **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** no va a ponerlo mucho más fácil, más cuando en él ha sabido paliar la anemia narrativa de la historia con un auténtico alarde formal, transformando un típico 'huis clos' que habría hecho las delicias de Roman Polanski en una caja de sorpresas.

Con la edad de David Fincher, Stanley Kubrick ya se había convertido en un niño prodigio cuyo futuro era tan impredecible como el de cualquier compañero de promoción (¿hubo alguna vez una promoción en la cual se pueda incluir a Stanley Kubrick?). Tampoco es que con el tiempo se desvelasen en él unas constantes reconocibles, a no ser su celo formal, que le empujaba a rodar más de cien veces un mismo plano, en busca a menudo de un efecto que sólo él era capaz de intuir, sin poder explicarle a nadie en qué consistía. Además, claro, estaban sus manías, que fue exacerbando con la edad. Poco a poco se convirtió, entre otras cosas, en un obseso de la privacidad, amante asimismo del mayor secretismo en torno a sus rodajes, y en un maniático perfeccionista, tan impreciso como seguro de sí mismo. Con unos atributos así uno o bien es un paria o bien es un genio, y Stanley Kubrick decidió ser un genio, aunque el consenso crítico aún esté deliberando en torno al particular.



Con David Fincher la cosa sigue unos derroteros muy semejantes, porque su nombre comienza a designar una manera de hacer cine dentro de la industria hollywoodense, aquella que permite cierto control formal sobre un film, siempre y cuando a cambio haya también unas contraprestaciones, como no marear demasiado la perdiz durante la preproducción (si los cineastas del mundo entero fuesen tan minuciosos como Victor Erice, apenas llegarían a las pantallas uno o dos films anuales) y aceptar ciertas sugerencias que el propio mundo del cine deja muy claras, entre ellas que jamás se caiga en el aburrimiento si cabe disfrazarlo de dinamismo. Llega eso, y alguna cosa más, para convertir a uno en un director mimado. Y David Fincher lo es. Hasta cierto punto, él casi tiene en sus manos un cheque en blanco antes de empezar sus films, y muchos actores verdaderamente taquilleros se pelean por trabajar en sus proyectos. De hecho, él nunca ha renunciado a contar con una estrella para ninguno de sus films. Sigourney Weaver, Morgan Freeman, Brad Pitt, Gwyneth Paltrow, Sean Penn, Michael Douglas, Edward Norton y ahora Jodie Foster han aparecido en alguno de sus films. Se ve que le gusta acompañarse bien antes de ir demasiado lejos; sabe que un traspies de cierta importancia en el seno del cine norteamericano puede convertirlo a uno en un Orson Welles o en un Michael Cimino de la noche a la mañana. Por eso él busca riesgos entrecomillados, es decir, riesgos que no lo sean tanto gracias al respaldo de un gran estudio, una o varias estrellas que aseguren unos ingresos mínimos garantizados y, a ser posible, un buen guionista, sin olvidarse de los mejores técnicos posibles. Cuando la industria cinematográfica norteamericana quiere apostar fuerte e incluso arriesgar, lo hace siempre, o al menos lo intenta, sobre seguro; para perder ya está Las Vegas, deben pensar quienes viven del cine en Hollywood.

También Stanley Kubrick era un director pendiente de la taquilla, para nada extasiado en la consecución de obras de arte a costa de enormes cantidades de dinero; otra cosa es que pudiese alargar un rodaje más allá de lo aconsejable, remontando secuencias y rodando de nuevo planos que no le acababan de convencer. En ese sentido, David Fincher es hombre de menos veleidades y es capaz, por ello, de trabajar más aprisa, con un intervalo de dos años, como término medio, entre cada uno de sus films, toda una diferencia comparado con Stanley Kubrick.

Tampoco puede decirse que David Fincher sea un cineasta tan abstracto como Stanley Kubrick; para empezar, frente a la deriva temporal en la que flota la obra de Stanley Kubrick, David Fincher ha preferido, después de su primer film, **Alien 3**, que fue un encargo, mantenerse dentro de la contemporaneidad. Ni siquiera les hermanan sus fidelidades genéricas, pues Stanley Kubrick casi tocó todos géneros mientras que Fincher da la sensación de haberse acomodado al thriller contemporáneo. Las diferencias son muchas y obvias; no obstante, ambos son directores similares en su concepción geométrica del plano, un plano menos tendente a rastrear que a mostrar. De hecho, se podría decir que los dos son poco, o nada, creativos en el sentido en

que podrían serlo la mitad de cineastas que comienzan a dirigir ahora mismo, en busca siempre de la perspectiva más difícil o de la solución más imposible; David Fincher, procura, como antes de él hizo Stanley Kubrick, buscar la solución más inteligente y no la más ingeniosa, como sucede, por ejemplo, en **Amelie** (*Le fabuleux destin de Amélie Poulain*, 2001), de Jean-Pierre Jeunet, donde lo único importante es sorprender visualmente al espectador, quizás para paliar la inanidad argumental de la historia.

En definitiva, lo que más acerca a Stanley Kubrick y David Fincher es la vocación formalista de sus respectivos films, cuyos resultados suelen ser indiscutiblemente magníficos a nivel visual aunque pequen de cierta frialdad. Son, en cierto modo, cineastas educados en los universos virtuales de la fotografía, en el caso de Stanley Kubrick, y del cómic y los videoclips, en el caso de David Fincher; personas, pues, cuyo escaso contacto con cualquier realidad fuera de las fronteras de las ciudades y sus creaciones virtuales les obligan a construir cuanto filman, sin que la realidad parezca bastarles.

LA HABITACIÓN DEL PÁNICO es una continuación lógica del discurso de David Fincher sobre la sociedad moderna, descrita en sus films en términos devastadores al haber quedado hipotecada por el consumismo ramplón para paliar así su inercia emocional. Meg (Jodie Foster en una interpretación magnífica), la protagonista del último film de David Fincher, no es tan diferente de los personajes de **El club de la lucha** o **The Game**; a su manera, ella vive asimismo una desintegración de su universo, en su caso cuando tres ladrones entran en su casa en plena noche, obligándolas a ella y a su hija a esconderse en la habitación del pánico que da título al film y que no es otra cosa que una habitación diseñada por el anterior propietario de la casa para protegerse en ella de posibles asaltos. Equipada con monitores de vídeo, puertas de acero y alimentos por si un asedio durase mucho tiempo, la habitación, pese a todo, contrarresta con su firmeza la debilidad de sus ocupantes. Como ya le sucedía a Edward Norton en **El club de la lucha** cuando descubría bajo la apariencia perfecta de su apartamento el rostro de la inanidad o a Michael Douglas cuando descubría en **The Game** lo rápido que desaparece aquello que se cree más real, a Meg su habitación no le sirve de nada para paliar su claustrofobia o para ayudar a su hija Sara (Kristen Stewart) mientras esta última va entrando en coma por no tener su medicina a mano.

La historia, pese a no estar demasiado desaprovechada en manos de David Koepp¹, su guionista, se beneficia de la astucia del director para convertir un espacio cerrado en

1. David Koepp es un nombre a destacar (y reivindicar) en el cine estadounidense desde la década de los 90 hasta hoy, tanto en su faceta de guionista –**Malas influencias** (*Bad influence*, Curtis Hanson, 1990), **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), **Atrapado por su pasado** (*Carlito's way*, Brian De Palma, 1993), **Misión imposible** (*Mission: Impossible*, Brian De Palma, 1996), **Ojos de serpiente** (*Snake eyes*, Brian De Palma, 1998)– como de director en notables producciones con un grato aroma a “serie B” –**El efecto dominó** (*The trigger effect*, 1996), **El último escalón** (*Stir of echoes*, 1999), **Sin frenos** (*Premium rush*, 2012)–. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016).

algo parecido a una auténtica caja de sorpresas, o como él mismo dijo: “la experiencia de rodar **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** fue como jugar con un cubo de Rubik”. Porque aunque haya algunas sorpresas esperando detrás de las puertas o aunque los tres ladrones se vayan desvelando progresivamente, lo importante para David Fincher era establecer un continuo juego de dispersión y convergencia, esparciendo a los pocos personajes de la historia por la casa, haciéndolos coincidir en determinados casos, siguiendo siempre los patrones del mejor cine de suspense, sin renunciar, eso sí, a cierto grado de autoría. Así, pueden detectarse las huellas de **La ventana indiscreta** (*Rear window*, 1955), de Alfred Hitchcock, con menos humor juguetón que en el film del maestro del suspense, por supuesto, pero con una mayor alternancia entre la geometría y la fisicidad del espacio, característica realmente asombrosa en este film, y en general en toda la obra de David Fincher, y que sólo podría equiparar, puesto a la tarea, con algunas obras de los hermanos Coen, **Barton Fink** (1991) en especial.

Quizás sea pronto para hablar sobre el particular, sin embargo dedicaré unas líneas a poner de relieve la oscilación tonal que toman casi siempre los films de David Fincher, más cerca del miedo que de cualquier otra sensación. En una línea parecida a la relectura del terror hecha desde finales de los años cincuenta por la Hammer o por el cine italiano, con Mario Bava a la cabeza, David Fincher es un constructor de espacios opresivos por lo físicos que llegan a ser. Incluso las paredes en **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** acaban siendo inquietantes, como si sudasen y pudiesen transformarse de un momento a otro en una amenaza. Por si fuera poco, si la iluminación de sus films suele ser opaca, en **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** recuerda, salvando las distancias, a **Cabeza borradora** (*Eraserhead*, 1975), de David Lynch; hay una tendencia hacia los espacios oscuros, aunque éstos no tengan aquí las connotaciones que tienen en la obra de David Lynch.

Con el carácter de asedio de un western moderno, donde en lugar de indios hay ladrones, el film de David Fincher propone un juego que desvele las miserias existenciales de los seres humanos en una sociedad, como la actual, presuntamente preparada para proteger a sus ciudadanos de las amenazas exteriores, sin darse cuenta de que mientras lucha contra el miedo externo, ése que representa a quienes viven fuera del orden social, saca a la luz otros miedos más atávicos, aún peores. De poco sirven los muros más sólidos si detrás de ellos se esconden los seres humanos más frágiles y vulnerables, seres de poca resistencia física y menos resistencia emocional.

Lo que viene a poner de relieve un film como **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** es la relación directa que hay entre los métodos sociales para vivir a salvo de las amenazas externas y la consecuencia directa de ello, que no es sino la irrupción de dichas amenazas. Una casa opulenta no puede, por tanto, evitar ser blanco de los ladrones;

y una habitación del pánico sólo encuentra su congruencia al ser útil, cuanto antes mejor. La conciencia del peligro es ya de por sí un peligro, o al menos una parte importante de éste. Y la sociedad moderna, con sus sistemas de seguridad, es un museo del miedo comparable a un bosque oscuro donde acecha el lobo feroz.



Perros de paja (*Straw Dogs*, 1972), de Sam Peckinpah, fue en su día un film seminal en su descripción de la bestia que uno puede hacer salir de su interior si una circunstancia no le deja otra alternativa. Allí se veía a Dustin Hoffman estallar justo cuando intentaban entrar en su casa quienes antes le habían humillado más allá de lo aconsejable con cualquier ser humano. En **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO**, Meg acaba viéndose en la misma tesitura, aunque en su caso sea porque si no reacciona pronto su hija morirá. Es una mujer recién divorciada tras una ruptura traumática con su ex-esposo; y allí donde creía haber establecido unas reglas, es decir, en su hogar, se encuentra con todo lo contrario, pues descubre en él un territorio ajeno, tan amenazador como la ciudad de **Seven** o la agencia de juegos de **The Game**.

Potenciado por la oscuridad de los planos y la insistencia en el silencio, cuyo mejor contrapunto es la música de Howard Shore, el clima del film atraviesa varias fases, que van del miedo inicial a los intrusos al miedo posterior de Meg a causa de su claustrofobia, terminando en el miedo instintivo de una madre cuya hija está a punto de morir si no arriesga su vida enseguida y sale de su habitación del pánico para enfrentarse afuera a un miedo más real pero en definitiva menos insoportable, un miedo contra el que al menos se tiene la posibilidad de defenderse.

El mal, como dejaba claro **Seven**, sólo es capaz de vencer al individuo cuando le obliga a utilizar sus mismas armas, al equiparar las fuerzas que hay en un enfrentamiento, volviéndose verdugos y víctimas un amasijo informe en el que nadie gana.

Texto:

Hilario J. Rodríguez, "La habitación del pánico: arquitectura fílmica",
en sección "En primer plano", rev. Dirigido, abril 2002.

Gabriel Lerman, Entrevista con David Fincher, rev. Dirigido, abril 2002.



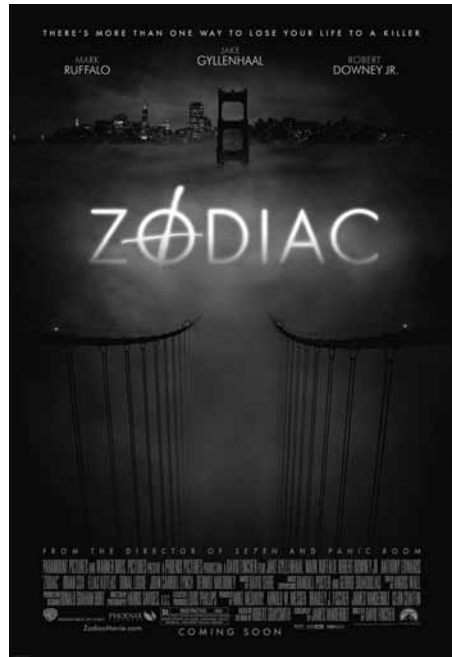
Viernes 12 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ZODIAC

(2007) • EE.UU. • 157 min.

Título Orig.- Zodiac. **Director.-** David Fincher. **Argumento.-** El libro homónimo (1986) de Robert Graysmith. **Guión.-** James Vanderbilt. **Fotografía.-** Harris Savides (Panavisión Super 35 - Technicolor). **Montaje.-** Angus Wall. **Música.-** David Shire. **Productor.-** Mike Medavoy, Arnold Messer, Bradley Fischer, James Vanderbilt y Cean Chaffin. **Producción.-** Phoenix Pictures para Warner Bros y Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Mark Ruffalo (*David Toschi*), Jake Gyllenhaal (*Robert Graysmith*), Robert Downey Jr. (*Paul Avery*), Anthony Edwards (*William Armstrong*), Brian Cox (*Melvin Bell*), Zach Greiner (*Mel Nicolai*), Charles Fleischer (*Bob Vaughan*), Philip Baker Hall (*Sherwood Morrill*), Elias Koteas (*Jack Mulanax*), Dermot Mulroney (*Marty Lee*), Chloe Sevigny (*Melanie*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 7 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

Zodiac (2007) de David Fincher

Banda sonora original de **David Shire**

Dentro de la crónica negra de los Estados Unidos, ocupa un lugar privilegiado 'Zodiaco', misterioso psycho killer que jamás fue identificado o detenido por la policía¹,

1. Macabro icono de la cultura popular estadounidense, a 'Zodiaco' se le ha comparado en diversas ocasiones con Jack 'el Destripador', por el hecho de que su identidad sigue siendo una incógnita. 'Zodiaco' aparece por primera vez en el cine en abril de 1971, en el film **The Zodiac Killer**, dirigido Tom Hansen y protagonizado por Hal Reed y Bob Jones. Ese mismo año, en diciembre, se estrena **Harry el sucio** (*Dirty Harry*), de Don Siegel, donde el peligroso francotirador al que se enfrenta el inspector *Callahan* (Clint Eastwood), *Scorpio* (Andy Robinson), actúa de modo similar a 'Zodiaco'. Años después, Edward James Olmos protagoniza **The Limbic Region** (1996), un telefilm para HBO basado en el libro documental de Robert Greysmith, "Zodiac" (1986). Y no nos olvidemos de **The Zodiac**, de Alex Bulkeley, estrenada en EE.UU. el 17 de marzo de 2006, que narra las aventuras de un detective de ficción obsesionado con desenmascarar al asesino.

y cuyas fechorías causaron una tremenda ola de pánico entre los habitantes del área metropolitana de San Francisco. Oficialmente, actuó entre el 20 de diciembre de 1968 -fecha del asesinato de David Faraday y Betty Lou Jensen, pareja de adolescentes que se hallaban en el interior de su automóvil aparcado en Lake Hermann Road-, y el 11 de octubre de 1969 -cuando fue hallado el cuerpo sin vida del taxista Paul Lee Stine, en Presidio Heights-. 'Zodíaco', como él mismo reconoció, mató a un total de cinco personas e hirió de gravedad a otras dos. Además de Faraday y Jensen y de Stine, tiroteó a Michael Renault Mageau y Darlene Elizabeth Ferrin (4 de julio de 1969) en el parking de Blue Rock Springs Golf Course, a las afueras de la localidad de Vallejo -él sobrevivió al ataque, ella murió al llegar al hospital-; y también agredió a Calvin Hartnell y Cecelia Ann Shepard (27 de septiembre de 1969), a orillas del lago Berryessa, en Napa County, lugar llamado aún hoy por los lugareños 'Zodiac Island': ambos fueron apuñalados brutalmente en pleno día por un tipo vestido de forma extravagante -con camisa y capucha negra, luciendo en el pecho una cruz dentro de un círculo...-. Hartnell logró sobrevivir, pero Shepard falleció dos días después en el Queen of the Valley Hospital.

'Zodíaco' aseguró en una carta dirigida al 'San Francisco Chronicle' que había eliminado a 37 jóvenes más. Sin embargo, jamás se ha establecido una lista fiable de tales víctimas. Únicamente se tienen firmes indicios en los siguientes casos: Robert Domingos y Linda Edwards (4 de junio de 1963), muertos a tiros en una playa cerca de Lompoc, California; Cheri Jo Bates, apuñalada y decapitada (30 de octubre de 1966) en el Riverside Community College, y cuya conexión con 'Zodíaco' fue establecida cuatro años después del crimen de Faraday y Jensen por el periodista del 'San Francisco Chronicle', Paul Avery; Kathleen Johns, secuestrada en la autopista 132/I-58022, al oeste de Modesto (22 de marzo de 1970), quien logró escapar después de viajar algo más de dos horas, en compañía de su bebé, con un tipo al que luego identificó como 'Zodíaco' tras ver unos retratos-robot de la policía; y Donna Lass (26 septiembre de 1970), hallada en el Sahara Casino-Hotel en South Lake Tahoe, y que presenta similitudes con el asesinato de Cheri Jo Bates.

'Zodíaco' eligió él mismo su nombre en una serie de cartas que, hasta 1974, envió a las redacciones del 'San Francisco Chronicle' y 'San Francisco Examiner'. En sus misivas incluyó cuatro criptogramas -de los cuales tres todavía no han sido descifrados-, firmados con una cruz rodeada por un círculo. La policía investigó a cientos de sospechosos, pero el más famoso de todos es Arthur Leigh Allen (1933-1992), acechado por los agentes de la ley entre 1969 y 2002. Diez años después de su muerte se comparó una muestra de su ADN con el de 'Zodíaco', obtenido de una de sus cartas: el resultado fue negativo. El Departamento de Policía de San Francisco declaró la investigación "inactiva" en abril de 2004, pero en marzo de 2007, a causa de las presiones recibidas por parte de los supervivientes y familiares de las víctimas, fue reabierto.



Con motivo del estreno de **Seven**, su director, David Fincher, declaró: *“No sé hasta qué punto las películas deberían entretener. Siempre me ha interesado que el cine asuste”*. Tal vez semejante interés, palpable en films como **The Game**, **El club de la lucha** o **La habitación del pánico**, sea el reflejo de una sombría visión del mundo, forjada ya en la infancia. En cierto modo lo fue, pero no porque Fincher fuera un niño desdichado, sino a causa de un suceso que, según confesión propia, le alarmó de manera imprecisa y oscura. Tuvo lugar en la localidad de San Anselmo, en Marin County -al norte de la bahía de San Francisco-, en el agradable barrio residencial donde el pequeño David, según confesión propia, creció feliz. *“Solamente hubo algo que rompió esa imagen idílica -explica-. Cuando tenía siete años, la presencia del ‘Asesino del Zodíaco’ se notaba en todas partes, y durante seis u ocho meses, nuestro pequeño autobús amarillo para ir a la escuela era seguido de cerca por el coche de la California Highway Patrol...”*.

Y, si aún nos queda alguna duda acerca del carácter obsesivo del cine de David Fincher, alimentado por sombras y demonios en ocasiones no del todo claros ni para él mismo, volvamos la vista atrás. ¿Podemos ignorar acaso que **Seven** es un film sobre cómo los seres humanos se han vuelto insensibles a su paulatino embrutecimiento ético, en medio de un océano de sangre y crueldad, de vanidad y corrupción? ¿No es **The Game** un corrosivo retrato de una sociedad donde el triunfo económico/social priva por encima de todo? ¿Quién no se ha sentido alguna vez extraño con relación al mundo que le rodea, a la vez que ha deseado romper con todo, tal y como le sucede al protagonista de **El club de la lucha**? Y, en este progresivo ‘descenso a los infiernos’,



¿qué puede provocarnos mayor desasosiego que ver nuestro propio hogar, símbolo de seguridad y de confort, convertido en una ratonera de la que es imposible huir, mientras un grupo de ladrones (y asesinos) merodean en su interior para desvalijarlo, como sucede en **La habitación del pánico**? **ZODIAC** sería, pues, una especie de obra de arte total, donde la pugna entre la luz y las tinieblas es, en realidad, un despiadado ensayo alrededor de la frágil consistencia moral del hombre, su hueca entereza intelectual, sometida a los temblores de una sociedad profundamente bárbara y oscura, preñada de amenazas.

Decía Mick LaSalle, el crítico cinematográfico del 'San Francisco Chronicle' que, por momentos, **ZODIAC** parece un documental y no una película de ficción. Según él, éste es uno de los principales méritos y, a la vez, uno de los principales defectos de la cinta de David Fincher. No obstante, el afán didáctico del film está fuera de toda duda, erigiéndose en una de sus principales bazas artísticas difuminar las fronteras entre ficción y realidad secularizando la mítica. Basada en los textos del que fuera caricaturista político del 'San Francisco Chronicle', Robert Graysmith, quien vivió muy de cerca el caso de 'Zodiaco' -e interpretado en la película por Jake Gyllenhaal-, todas las sinuosidades que envolvieron dicho caso están perfectamente reflejadas en la pantalla, incluidas las actuaciones del psicópata. Pero no están espectacularizadas, a pesar del probado talento de Fincher como 'storyteller', capaz de mostrar con especial energía el acto más horrible, el espacio más escalofriante, atrapando a la audiencia en el lento, hipnótico reptar de unas imágenes perturbadoras.

En este aspecto, resulta estupenda la secuencia del ataque a *Calvin Hartnell* (Patrick Scott Lewis) y *Cecelia Ann Shepard* (Pell James): la pareja se encuentra tumbada en la hierba, cerca del lago, cuando un plano desde su punto de vista, a ras de suelo, revela

a un tipo de indumentaria inquietante -recordemos, la camisa y capucha negras, la cruz y el círculo dibujados en el pecho-, empuñando una pistola y acercándose con toda naturalidad e impunidad a ellos, rompiendo con su presencia 'fantástica' la cotidianidad del momento...; y cómo en el ámbito de esa cotidianidad alterada -sorprende la 'naturalidad' con que conversan *Hartnell* y '*Zodiaco*'-, la agresión del maníaco supone un paso más allá, brutal, escalofriante, verosímil, en la idea que tiene Fincher de hurgar en el horror sin estrecheces estilísticas, sin manierismos. Así pues, la límpida luz solar que inunda el episodio del lago Berryessa, contrasta con la aridez narrativa del asesinato de *Paul Lee Stine* (Charles Schneider), cosido a balazos dentro de su vehículo: la repentina explosión de sangre, el plano fijo, desde la posición del infortunado taxista -ocultando en las sombras a '*Zodiaco*'...-, la radicalización del 'chiaroscuro' fotográfico, que trasciende la (convencional) atmósfera terrorífica protagonizada por la luz y sus efectos, y subraya el instante dramático, o en la reacción ante el mismo, como indicador psicológico de la narración representada. Dicho de otro modo, no sólo marca los desequilibrios e incertezas que jalonan el relato, sino los del propio cineasta y, por supuesto, los espectadores. En definitiva, hace su irrupción el miedo... El mismo miedo que nos invade durante la escena en que '*Zodiaco*' rapta a *Kathleen Johns* (Ione Skye), pulverizando todos los clichés del cine de terror con psicópatas. Fincher es consciente de la manipulación artificial e ilógica de la luz, pese al escenario nocturno -en clara contradicción con la estética hiperrealista del resto del film-, para conseguir una especie de epifanía negativa en torno a la astucia del asesino, quien opera con firmeza, pero sin énfasis, como el propio estilo de la película, en situaciones potencialmente enfáticas -ver la elipsis que nos deja en suspense el posible destino de la mujer y su hijo, omitiendo su azarosa fuga, después de escuchar, estremecidos, la frase: "Antes de matarte, voy a lanzara a tu bebé por la ventana..."-, y la ingenuidad de la víctima, la cual, al igual que el público, no tiene muy claro a qué se está enfrentando.

Contra todo pronóstico, **ZODIAC** es una película 'démodé', como ya anuncian los títulos de crédito, que parece rodada en los años setenta, más próxima a Alan J. Pakula -cf. **Todos los hombres del presidente** (*All the President's Men*, 1976)²- que a Don Siegel o a John Frankenheimer. David Fincher, en oposición a la textura malsana de las andanzas de '*Zodiaco*', refleja la cotidianidad de las investigaciones -la periodística y la policial- mediante los estilemas de una 'talking picture' en la que todo lo que se dice tiene interés, lógica, desprovisto de trivialidades. Apoyándose constantemente, eso sí, en acciones físicas o planos dotados de un sentido que supera a las mismas palabras, reforzándolas, matizándolas. Destaquemos, por ejemplo, el interrogatorio al que los detectives *Toschi* (Mark Ruffalo) y *Armstrong* (Anthony Edwards), junto al sargento *Mulanax*

2. Sin olvidar sus más que evidentes conexiones con la magistral **El estrangulador de Boston** (*The Boston strangler*, Richard Fleischer, 1968). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016).

(Elias Koteas), someten a *Arthur Leigh Allen* (John Carroll Lynch): un inserto nos descubre el sospechoso reloj de *Allen* -cuya marca es una cruz dentro de un círculo...-, o la composición de un encuadre, relacionando a *Mulanax* con las botas del interrogado -lo único que conoce la policía de 'Zodiaco' es el número y modelo de su calzado, a causa de las huellas...-, detalles que amortiguan la relevancia de la conversación, salpicada de un fino sarcasmo en torno al juego del gato y el ratón que se establece entre ellos -"Yo no soy Zodiaco y, si lo fuera, ciertamente no se lo diría", apostilla Allen-.

Por ende, la ausencia de una ruda estilización del relato, de un opulento lenguaje visual, indica hasta qué punto **ZODIAC** es una obra meditada, trabajada. David Fincher no hace distinción entre tema y forma, como ya no lo hacía, por ejemplo, en **Seven** o **The Game**, mucho más artificiosas si se quiere. Únicamente hay dos momentos en los que el realizador recurre a elementos estéticos más seductores, más modernos, los cuales, por otra parte, comentan la ficción alejándose de su supuesta (y falsa) neutralidad documental: la escena en que *Robert Graysmith* sigue con la mirada a los *detectives Toschi* y *Armstrong* -de visita oficial al 'San Francisco Chronicle'-, y los pictogramas de 'Zodiaco', el contenido de sus cartas aparece, fantasmagóricamente, al paso de los policías, en las paredes, en cada recoveco de la redacción, como si fueran los muebles del catálogo Ikea en **El club de la lucha** -instante que hace hincapié en la progresiva neurosis obsesiva del caricaturista por averiguar quién es 'Zodiaco'-; y la acelerada construcción a plano fijo -digna de un spot publicitario- de uno de los más populares edificios de San Francisco, la 'Transamerica Pyramid', erigido entre 1969 y 1972, y que, de una manera monotonía, expresa el veloz paso del tiempo, capaz de cobijar el triunfal alzamiento de un rascacielos, hiperbólico (falso) símbolo de la prosperidad y seguridad, y una fracasada acción policial incapaz de atrapar a un asesino como 'Zodiaco', la perfecta antítesis de lo que encarna la 'Transamerica Pyramid'.

Salvo estos dos singulares paréntesis, en **ZODIAC** los actores guían los movimientos de cámara, nada ostentosos, y su situación en el espacio, sin distorsiones dramatizadas del rostro o de la figura humana, indican cuál es su posición, señalan el tempo del montaje. Precisión y clarividencia, sobriedad y funcionalidad, que nos trasladan a la situación, al aquí y ahora de cada escena, de cada secuencia, convirtiendo al público en testigo de excepción de sucesos no menos excepcionales, sucesos que distorsionan, retuercen la realidad, irrumpiendo en la vida de todos nosotros y dislocándola. Sería este, irónicamente, y por usar las palabras de Mick LaSalle, uno de los elementos documentales más chocantes de **ZODIAC**. La falta de remilgos, de emotividad incluso, cuando se ofrece la oportunidad de demostrar cómo el horror se filtra y se incorpora a la vida diaria: la secretaria que abre el correo, con apática eficiencia, donde se mezclan las cartas de los lectores y las cartas de 'Zodiaco' -resulta estremecedor el plano general de la redacción del 'San Francisco Chronicle', mientras se oye el grito de la mujer, quien al abrir la nueva misiva del psicópata, encuentra en su interior un trozo de la

camisa de *Paul Lee Stine* manchado de sangre-; las reuniones del consejo de redacción que solamente tratan un tema: '*Zodiaco*'; las rutinarias andanzas de la policía y la paulatina y dolorosa frustración de *Toschi*...; las pesquisas de *Robert Graysmith* y *Paul Avery* (*Robert Downey Jr.*) son la crónica, glacial, taimadamente cruel, de dos personajes degradados por la influencia del Mal, ya que *Avery* acabará consumido por las drogas y el alcohol, y *Graysmith* pondrá en peligro su vida familiar -cf. las secuencias con su mujer, *Melanie* (*Chloe Sevigny*)- y su integridad personal -a partir de cierto momento, empieza a recibir llamadas telefónicas, de noche, en su domicilio, de '*Zodiaco*'-.

ZODIAC opera a cuatro niveles narrativos (crímenes / investigación / cotidianidad / obsesión), pero hay un quinto nivel que se presta a lecturas mucho más coyunturales. El miedo que suscita '*Zodiaco*', el asesino que está entre nosotros, aviva la paranoia por la seguridad de una sociedad, la estadounidense, hipersensible a cualquier violencia que atente contra el Sistema, pero ajena, indiferente, a la que ese mismo Sistema genera y, al mismo tiempo, escéptica ante las medidas adoptadas por las autoridades para salvaguardar sus vidas. La escena en que *Robert Graysmith* prefiere llevar él mismo a su hijo al colegio, en su coche, antes que dejar subirlo al autobús escolar -apunte que nos remite a la experiencia infantil de *Fincher*...-, resulta paradigmática. Al igual que el momento en que *Graysmith*, de camino al colegio, intenta sintonizar infructuosamente una emisora de radio que no hable de '*Zodiaco*'. Los medios de comunicación, nos dice la cinta, son quienes alimentan esa paranoia en connivencia con el Sistema. Mientras los helicópteros sobrevuelan la ciudad de San Francisco y la gente permanece encerrada en sus casas, atemorizada, por un asesino que mata por placer, aleatoriamente, sin objetivos definidos, sin móviles sexuales (¿como un terrorista?), muy llamativamente, no hay referencias explícitas a la guerra del Vietnam, al controvertido discurso de Nixon (3 de noviembre de 1969) pidiendo el apoyo de la nación a las tropas que luchan en el sudoeste asiático, a las manifestaciones antibélicas, a la contracultura, a los movimientos por los derechos



civiles de los afroamericanos, ni a referencias a la naciente crisis urbana, con un espectacular repunte de la inseguridad ciudadana. Pero quizá no haga falta: todo ello está ahí, en la atmósfera, tejida por múltiples matices -cf. el chiste sobre el Presidente que *Graysmith* le presenta a su editor...-.

ZODIAC carece de final hollywoodiense al uso, pues concluye, fiel a la realidad, sin despejar las incógnitas. Eso acaba por redondear una excelente película, llena de sutilezas formales, cuyas imágenes incorporan numerosas acotaciones, reflexiones y disgresiones sobre el arte de contar una historia, sobre su texto y su contexto. No será, nos tememos, un éxito de taquilla ni de crítica -se aparta de las tendencias que algunos iluminados y filisteos intentan imponer / defender a toda costa-, pues su recorrido artístico no se fundamenta en lo evidente, sino en lo subterráneo. Y ahí radica su magia, su fascinación.

Texto:

Antonio José Navarro, "Zodiac: el asesino está entre nosotros", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, mayo 2007.

"Escribir que no se puede escribir también es escribir", dejó escrito Robert Walser antes de desaparecer para siempre en un camino nevado. David Fincher todavía no ha desaparecido en una avenida de Beverly Hills, pero su última película, **ZODIAC**, parece seguir la reflexión del escritor suizo, y, bajo la apariencia de un thriller psicótico, parece sostener la idea de que 'rodar que no se puede rodar también es rodar'. Basándose en la historia real de un asesino en serie que publicaba pistas sobre sus crímenes en forma de criptogramas enviados a los periódicos, **ZODIAC** nos interroga sobre la posibilidad/imposibilidad de contar una historia hoy en día. En realidad, Fincher venía debatiendo sobre la posibilidad de 'aprehender' lo real, como dicen los horteras, en sus anteriores películas, que giraban, de una manera u otra, sobre el desconcierto ante la realidad, sobre las apariencias, sobre la mentira de lo real y la verdad que se esconde bajo esa mentira.

The Game y **El club de la lucha** son sus dos ejemplos más representativos de esa reflexión sobre los problemas que plantea nuestra relación con lo que creemos que es la realidad y, en última instancia, también la 'verdad'. En esas dos películas, los protagonistas se enfrentaban a una ficción que tomaban como real, y que debían desenmascarar. En esta ocasión, Fincher retorna esa idea llevándola al límite de lo indescribible: la realidad no es sólo algo mentiroso, sino que además está tremendamente codificada, oculta bajo los criptogramas de un asesino psicópata, escondida tras miles de pistas falsas, pistas verdaderas pero imposibles de demostrar, tras una sobredosis de información que hace imposible orientarse y recomponer y ordenar el relato de lo sucedido.

Con esta película, Fincher ha dado un paso más, y ya no se contenta con preguntarnos/preguntarse si lo que vemos es o no un decorado, sino que plantea la duda de si es posible o no contar a los demás eso que estamos viendo. Así, el verdadero reto del protagonista de **ZODIAC**, un dibujante de tiras cómicas que se obsesiona con ese asesino en serie al que nadie consigue atrapar, no es tanto destapar la verdad (verdad que por otro lado está prácticamente a la vista de todos), sino demostrarla. Es decir: ser capaz de contarla, de recomponerla, de darle un orden de causa-efecto que demuestre que el asesino es quien él piensa que es. De construir un relato con ella. Reto que finalmente se revela imposible, y que es exactamente el mismo que se le plantea a un director a la hora de rodar una película: ordenar la realidad para contarla. Y descubrir en el camino que quizás ya no es posible.

ZODIAC no pone en duda la necesidad de contar historias (el propio hecho de reflexionar sobre ello intentando contar una confirma esa necesidad), sino más bien la posibilidad de seguir contándolas como hasta ahora. **ZODIAC** no es en absoluto un manifiesto anti-narrativo ni una propuesta de cine-ensayo, sino una reflexión en forma de película aparentemente convencional sobre los límites y las posibilidades de lo que consideramos 'contar una historia'. Finalmente, es la historia de varios fracasos: el de los protagonistas, enfrascados en una obsesión que amenaza con consumirlos, y el de la ficción, incapaz de imponer sus normas a lo real; por más que queramos, la realidad no se ajusta a las imposiciones de la causa-efecto del relato clásico. Por eso, si hay quien considera **El club de la lucha** como un manifiesto anti-globalización, **ZODIAC** tendría que ser considerada como una bomba de relojería contra todo lo que encarna Hollywood, entendido éste como sistema normalizado de contar historias. Bomba construida con los materiales del propio Hollywood y siguiendo sus inofensivas recetas para hacer tartas de manzana en forma de películas-espectáculo. Valiéndose de las herramientas que la narración convencional pone a su disposición, Fincher, como los protagonistas de **El club de la lucha**, pretende reventar el canon, introduciendo lo que más daño puede hacer: la duda, el debate. La peligrosa posibilidad (según para quién) de que no se pueden contar más historias, sino tan sólo fragmentos inconexos, imposibles de armar entre sí. Para todos aquellos amantes de Fincher y sus piruetas visuales, **ZODIAC** puede decepcionar, porque los movimientos de cámara imposibles y los relatos mareantes han dado paso a una austeridad engañosa y casi clásica, quizás más acorde con la oscuridad renovadora de su propuesta.

Texto:

Gonzalo de Pedro Amatria, "Zodiac: bomba de relojería", en sección "Cuaderno crítico", rev. Cahiers du Cinema-España, mayo 2007.



Martes 16 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON

2008) • EE.UU. • 166 min.

Título Orig.- The curious case of Benjamin Button. **Director.-** David Fincher. **Argumento.-** Robin Swicord y Eric Roth, a partir del relato homónimo (1922) de Francis Scott Fitzgerald. **Guión.-** Eric Roth. **Fotografía.-** Claudio Miranda (Panavisión Super 35 - Technicolor). **Montaje.-** Kirk Baxter y Angus Wall. **Música.-** Alexandre Desplat. **Productor.-** Frank Marshall, Kathleen Kennedy y Ceán Chaffin. **Producción.-** Kennedy/Marshall Company – Warner Bros – Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Brad Pitt (*Benjamin Button*), Cate Blanchett (*Daisy*), Tilda Swinton (*Elizabeth Abbott*), Taraji P. Henson (*Queenie*), Julia Ormond (*Caroline*), Jason Flemyng (*Thomas Button*), Elias Koteas (*monsieur Gateau*), Donna DuPlantier (*Blanche Devereux*), Ed Metzger (*Teddy Roosevelt*), Paula Gray (*Sybil Wagner*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



3 Oscars: Dirección artística (Donald Graham Burt y Victor Zolfo),
Maquillaje (Greg Cannom) y Efectos visuales (Eric Barba, Steve Preeg,
Burt Dalton y Craig Barron).

10 candidaturas a los Oscars: Película, Actor principal, Actriz de reparto (Taraji P. Henson),
Director, Guión Adaptado, Fotografía, Montaje, Vestuario, Música y Sonido.

Película nº 8 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

El curioso caso de Benjamin Button

(*The curious case of Benjamin Button*, 2008) de David Fincher

Banda sonora original de **Alexandre Desplat**

“Leí el cuento de Scott Fitzgerald después de haber leído el guión de Eric Roth. El compromiso no era, por tanto, ser fiel al relato. Mi interés estaba en otra parte. Recuerdo la frase de Mark Twain, que decía que las cosas irían mejor si se naciera a los ochenta años y se muriera hacia los dieciocho. Me gustaba la idea de que esta historia fuese una refutación del adagio según el cual la juventud es desperdiciada por los jóvenes. Me gustaba la manera en la que Eric Roth se había apropiado de una premisa fantástica para desarrollarla a través de una serie de acontecimientos e incidentes más bien cotidianos. Es lo opuesto a la mayoría de las películas norteamericanas: en lugar de tener a un individuo común inmerso en circunstancias extraordinarias, nosotros tenemos a un individuo extraordinario inmerso en circunstancias muy cotidianas. Tenía la impresión de haber encontrado una manera indirecta y muy interesante de evocar el hecho que se halla en el corazón de todas nuestras experiencias: la sensación, pero también la negación, de una soledad fundamental. Si consigues dramatizar la soledad de Benjamin y su estatus de outsider, para poner de manifiesto que pasa su vida nadando a contracorriente, entonces habrás encontrado un medio para hablar a los espectadores de su propia soledad. Un drama semejante me parecía igualmente apto para mostrar cómo, en última instancia, la calidad de nuestras vidas está en función de la diversidad y de la intensidad de nuestras relaciones con los otros”.

“La particularidad de este film es que Benjamin es un personaje sin backstory. Nadie habla de él antes de que aparezca en la pantalla. Todo lo que sabes acerca de él, lo conoces estando con él cuando las cosas ocurren. Es algo interesante desde el punto de vista de la interpretación del actor. Brad decía a menudo: ‘¿qué se sabe de Benjamin a excepción de lo que hay en el guión?’ Nada. Todo está ahí. No hay ningún rumor sobre él (sobre sus gustos, sus aversiones...), o sobre alguna historia que permanecería en segundo plano sin alcanzar el primer término.”

“En el fondo integré la historia de Monsieur Gateau por una sola razón: para preparar el plano que, mucho más tarde, muestra el reloj que continúa moviéndose en sentido inverso. Quería sugerir que nadie te abandona nunca. Que las tallas que la gente hace sobre o en ti, la impresión que te dejan, todo eso sigue su camino, con y para ti, incluso en su ausencia. La influencia de Benjamin sobre Daisy se prolonga más allá de su relación”.

*“Siempre he pensado que la gente va al cine para ver algo especial. Y siempre he pensado que en esta ocasión lo especial era mostrar el paso del tiempo. No sólo en un segundo plano, sino también en el primer plano, sobre los rostros de la gente que das a conocer. **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** es una película sobre los estragos del tiempo. Me parecía que era esencialmente este aspecto el que transportaría a las personas que hiciesen la experiencia de ir a verla”.*

David Fincher

El cine, a pesar de las apariencias, guarda escasos vínculos con la realidad, pero esa es sólo una parte de la historia. La otra es que, pese a su nítida tendencia a lo fantástico, a lo surreal, a lo subjetivo, expresa una curiosa verdad, que únicamente puede enunciarse de manera furtiva, disfrazada de lo que no es. Expuesta de este modo, semejante afirmación puede parecer una especie de galimatías. Pero se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos -ricos y pobres, geniales y mediocres, famosos o anónimos- desearían llevar una vida diferente a la suya. Y para aplacar ese apetito, nacieron las ficciones -ya sean cinematográficas, literarias, teatrales...-, las cuales adquieren en la pantalla una fuerte impresión de realidad que nada tiene que ver con la 'realia'. Retomando las reflexiones de Northrop Frye, podría decirse que el cine nace de un deseo no satisfecho, de una inconformidad constante.

Para algunos, pues, **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** será una especie de 'morality play' que traiciona a la vida, encapsulándola en una trama de imágenes que ponen al alcance del espectador asuntos más o menos melodramáticos como la voluble relación del individuo con la historia, los sinsabores del amor, y una visión de la vida como un tragicómico viaje iniciático hacia un trascendente conocimiento superior. De ahí esas claras referencias al drama humano que esconden sucesos históricos como la Primera y Segunda Guerra Mundial, la conquista del espacio o la llegada del huracán Katrina; el romance inconstante, abrupto, entre *Benjamin* (Brad Pitt) y *Daisy* (Cate Blanchett); el progresivo ensombrecimiento del carácter de *Benjamin*... Quizá haya quien vea en la nueva película del autor de **Zodiac** una perversión del simpático cuento en el que se inspira, "El curioso caso de Benjamin Button", de F. Scott Fitzgerald¹, amable fantasía de apenas cuarenta páginas sobre un individuo que nace viejo -"arrebujado en una gruesa manta blanca, y parcialmente encajonado en una de las cunas, aguardaba sentado un viejo de unos setenta años", escribió Fitzgerald-, y cuyo desarrollo hacia la edad adulta y senectud es, en realidad, un rejuvenecimiento y delirante tránsito hacia la infancia. Una situación que permite al autor de "El gran Gatsby" (1925) efectuar una sátira sobre las convenciones sociales de la época, en torno a la satinada mezquindad de las relaciones humanas, familiares, conyugales.

De cualquier modo, admitiendo que **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** atesore, de manera nada pueril, varios de los elementos dramáticos, temáticos, antes enumerados, la cinta de Fincher va muchísimo más allá. A través de un argumento que apenas guarda relación con el texto de F. Scott Fitzgerald -exceptuando la premisa básica-, el cineasta estadounidense nos habla del tiempo, que nos devora y atraviesa, capaz de concedernos el don de la esperanza o la repetición del hastío. El tiempo, que deambula de continuo hacia nuevas vivencias, y cuyas expectativas de futuro pueden verse frustradas en segundos, pues el tiempo contiene siempre un corredor de regreso hacia el origen, el comienzo². **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** es una

1. Relato aparecido por primera vez en 1921 en el semanario "Collier's Weekly" y reeditado posteriormente en la antología de cuentos "Tales of the Jazz Age" (1922).

2. Al igual que sugiere el cuento de Alejo Carpentier "Viaje a la semilla" (1944), que comienza con la muerte de un anciano y continúa hasta su gestación.

fábula fantástica, surreal, subjetiva, que nos habla de la vida como experiencia única, extravagante, salpicada de caprichosas arbitrariedades que oscilan entre lo sublime y lo atroz, entre lo trágico y lo cómico. Una experiencia, decíamos, dominada por la omnipresencia de la muerte, el fatal indicador de cuán frágil es el universo de los hombres, cuán volátiles son sus sueños y emociones. De este modo, llegamos a la idea que señalábamos al principio de este artículo: a la concepción del cine como respuesta a un deseo no satisfecho, de una inconformidad constante. Al igual que los cuentos de hadas, **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** nos invita a reflexionar, a través de las aventuras de su chocante héroe, acerca de cómo es el mundo en realidad, cómo debemos vivir nuestra vida, cómo podemos ser nosotros mismos. **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON**, asimismo, es pura hechicería metafísica, alquimia de la conciencia abrumada ante los sucesos que van desfilando por la pantalla, y donde el Destino segrega una ironía superior. Y, finalmente, el film de Fincher es una obra de arte depurada, hermosa, entendiendo su belleza como otra modalidad de sentido, un valor que no puede -ni debe- ser objeto de observación desinteresada.

Para articular su fábula, su sombría fábula cabría decir, David Fincher recurre a uno de los macrogéneros más célebres y recurrentes del cine estadounidense, el 'Americana'. Y, ¿qué es el 'Americana'? Una forma de dibujar, de (d)escribir, de filmar América, desde el corazón, tal y como algunos la vivieron, la soñaron o les gustaría que hubiese sido... Es ese mundo rural idílico, entrañable y cotidiano, ubicado en los primeros años del siglo XX, hecho de ferias campestres, solitarias granjas y pequeñas poblaciones rurales (smalltowns); amplias praderas y frondosos bosques, ríos de agua cristalina y hermosos lagos, extensos cultivos y agrestes montañas; carruajes tirados por caballos, como calesas y breaks, rudimentarios y entrañables automóviles como el Ford T, mezclándose con el ruidoso fragor del ferrocarril llegando a la estación; tarta de manzana y cafeterías, hamburgueserías y bares con aspecto de saloon; rituales tan aparentemente insignificantes, pero repletos de una extraña emoción, como sembrar los campos, ir a la iglesia los domingos o bendecir la mesa... Sin embargo, Fincher no ha olvidado de pronto su visión pesimista de la vida, sus intuiciones acerca del carácter trágico del destino humano, convencido de que toda victoria moral supone una derrota material. La pugna entre la luz y las tinieblas en el cine de Fincher es, en realidad, la pugna entre lo real y lo falso, entre la vida verdadera y los simulacros de vida. Tal vez el cineasta sea un moralista, pero sin duda le repugnan los sermones y las convenciones, la moralina y el sectarismo.

Por ello, **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** es un 'Americana' que, paradójicamente, aspira a ser un instrumento de observación, el camino para revisar el modo en que se constituye la memoria, entre olvidos y clichés pues, como todos los 'Americanas', el film es una turbadora vivencia conjugada en pasado contada por gente que ha muerto -como es el caso de *Benjamin* a través de su diario personal-, o que están agonizando -como le sucede a *Daisy*, ya anciana, postrada en la cama de un hospital acompañada de su hija, *Caroline* (Julia Ormond)-. Turbadora vivencia, in-

sistimos, aderezada por otras historias absolutamente cómicas e imaginarias, trágicas y oníricas, que perfilan un 'Americana' tenebroso: tenemos el relato del reloj construido por *monsieur Gateau* (Eliás Koteas) para la estación de Nueva Orleáns, quien tras recibir la noticia de la muerte de su hijo en las trincheras de Francia, concluye su obra haciendo que marque las horas en sentido contrario, con la esperanza que el tiempo vuelva sobre sus pasos y todos aquellos que han fallecido en la guerra regresen sanos y salvos a sus casas; el viejecito que relata, una y otra vez, cómo resistió siete veces al impacto de un rayo -a modo de 'running gag', broma que se repite varias veces, bajo la misma forma-, a veces cuando paseaba a su perro, otras, cuando cuidaba del ganado... Instantes que, no por casualidad, son plasmados en la pantalla por Fincher recurriendo a la poética del cine mudo, dominada por el sueño y la tristeza, el absurdo y la caricatura, la cual no oculta su trasfondo trágico, así como por la atmósfera onírica resultante de sus restricciones técnicas: señalemos el relato de *Gateau* y su reloj, con las imágenes viradas en sepia, con todos los defectos de una película silente -manchas, rayas, problemas de arrastre, oscilaciones de luz-, quebradas por esa imagen fascinante de su hijo en el campo de batalla, el cual, de repente, empieza a repetir sus movimientos hacia atrás, retrocediendo en el tiempo, o la manera que tiene *Benjamin* de recrear en su mente las historias del viejo del rayo, por medio de un sketch cómico al estilo de Mack Sennett -ese relámpago que hace desaparecer al desdichado ganadero dejando vacías sus ropas (i!)-. El cine es, en **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON**, la posibilidad 'fantastique' del eterno retorno, de conceder una segunda oportunidad, el único arte capaz de manifestar de forma visible lo real en tanto que 'otro', destacando sus espectrales alteraciones.

Los personajes, pues, se nos antojan fantasmas que hablan de otros fantasmas, provenientes todos ellos del lado oscuro, acaso siniestro, del 'Americana'. En consecuencia, cuando *Benjamin* nace -acompañado por los fuegos artificiales que anuncian el fin de la Primera Guerra Mundial-, su padre, el fabricante de botones *Thomas Button* (Jason Flemyng), a diferencia del cuento de F. Scott Fitzgerald, no se hace cargo de su vástago y lo educa según las maneras burguesas propias de su edad (un niño), sino que, horrorizado por la visión del infante monstruoso, lo abandona en las escalinatas de un asilo donde trabaja *Queenie* (Taraji P. Henson), una mujer afroamericana que lo adopta como si fuera su propio hijo. Benjamin da sus primeros pasos ante un exaltado predicador evangelista llevado por su devota madre -como en **El fuego y la palabra** (*Elmer Gantry*, Richard Brooks, 1960), no falta nada: ni la carpa donde predica, el coro y la música que subrayan enfáticamente las homilías, ni los fieles vociferantes y entregados-, pero una vez aquel se alza de la silla donde reposaba, el predicador, llevado por el entusiasmo, fallece de un infarto. El joven/viejo *Benjamin*, en los primeros años de su vida, descubre "toda la insignificancia de la vida" tomando el sol junto a los moradores del asilo, algunos de ellos medio moribundos. Así, no es extraño que averigüe que, más allá de las paredes de su deprimente hogar, hay todo un mundo lleno de emociones y aventuras, gracias a su amistad con un pigmeo, *Ngunda Oti* (Rampai Mo-

hadi), un extravagante aventurero quien, entre otras peripecias, fue exhibido en un zoo junto a los monos como parte de un pseudocientífico 'freakshow'³; que descubra los placeres del trabajo (en un destartado remolcador), el sexo y el whisky (en un burdel), por mediación del capitán Mike Clark (Jared Harris), artista frustrado que detesta ser marino; o que sea la sra. Hartan (Marion Zinser), una anciana solitaria y encantadora, quien le revelará cómo la muerte juzga el grado de unión y el tipo de relación que vivimos con nuestros semejantes, con el mundo –“*Todos estamos destinados a ver morir a quienes amamos*”, le comenta-, una amiga a la que Benjamin verá morir sentada en su sillón de lectura, con los ojos entreabiertos mirando el vacío, el vacío que nuestro protagonista sentirá en el alma al recordar sus palabras... Por supuesto, serás todos ellos marginados, desdichados, outsiders en suma, como el propio Benjamin, en ocasiones confundido, abrumado, por lo complejo de sus enseñanzas, por lo sencillo de sus placeres, por lo profundo de su horror y de su dolor.

Poco a poco, Benjamin Button descubre que la sabiduría de la vida consiste en la eliminación de lo no esencial. En reducir los problemas a unos pocos solamente: el goce del hogar, de la vida, de la naturaleza, del amor. La vida está compuesta de insignificancias; el año de instantes y las montañas de granos de arena. Por lo tanto no debe subestimarse nada, por pequeño que parezca⁴. Consciente de ello, Benjamin, un hombre joven que atesora la sabiduría de un anciano precisamente porque efectúa su trayecto vital a la inversa, por encima de lógicos romanticismos juveniles, desea amar y ser amado por Daisy, como síntesis de una vida plena hecha de pequeños (y grandes) matices. Aunque Daisy⁵ es un personaje deliciosamente inmaterial en un principio, una especie de mariposa que revolotea, indiferente -su pasión por la danza delimita perfectamente esa sensación-, por una vida que para ella es solamente juego, diversión. Su egoísmo es tan genuino y natural como su cara de muñeca, su cuerpo esbelto y voluptuoso, y nada tiene de extraño que, al principio, rechace el amor de Benjamin sincero, intenso. Su mente está diseñada para el frívolo coqueteo, para los encuentros eróticos puntuales, para fantasías sentimentales más o menos convencionales, por lo que Benjamin quiere de ella -amor, pasión, una existencia en común- está totalmente fuera de su alcance. Solamente cuando un accidente trunca su prestigiosa carrera como bailarina, es cuando se percata de la autenticidad de lo que realmente le ofrece Benjamin.

3. Historia que se basa en el caso real de Ota Benga, un pigmeo que fue capturado en el Congo belga en 1904, y exhibido en la 'monkey house' del zoo del Bronx, en Nueva York. Incluso sus dientes fueron limados para darle un aspecto más simiesco... En 1916, fue liberado a instancias de unos antropólogos por razones humanitarias, pero hicieron poco para ayudarlo a adaptarse a la sociedad que, hasta entonces, lo había explotado: se voló la cabeza de un disparo poco tiempo después de ser liberado. Su caso no fue el único entre finales del siglo XIX y principios del XX, como parte de un cruce perverso entre la ciencia y el negocio del espectáculo. Ver "Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent", por Bernth Undfors, en "Freakery, Cultural Spectacles of the Extraordinary Body", por Rosemarie Garland Thomson (Ed.). New York University Press, 1996.

4. Pensamientos extraídos de la obra de Un Yutang (1895-1976) escritor chino, nominado en repetidas ocasiones al Nobel, autor de un libro excepcional, "La importancia de vivir", (Editorial Edhasa, Barcelona, 1980).

5. Curiosamente -¿o no?, Daisy es el mismo nombre de la protagonista de "El gran Gatsby", con la que mantiene numerosos puntos de contacto.

Pero la historia de amor que presenta **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** resulta tremendamente trágica porque, a causa de la peculiar circunstancia vital de su protagonista, no puede tener un final feliz. *Benjamin* y *Daisy* son dos vidas que caminan en sentidos opuestos. Él es cada vez más joven, ella envejece. *Daisy* pasará de ser su amiga, su compañera, su amante, a ser una especie de madre -la escena en que se hace cargo de *Benjamin*, con apenas doce años, presentando síntomas de demencia senil, es aterradora-, abuela -cf. el instante en que *Daisy*, antes de acostarse, le lee a *Benjamin*, ahora con ocho años, el mismo cuento que leían ambos cuando eran niños en el asilo-, y posteriormente, madre otra vez, sosteniendo en su brazos a un bebé -*Benjamin* con ochenta y cinco años-, que la mira fijamente antes de cerrar los ojos para siempre, como si durmiera... Tal peripecia hace que *Benjamin* sea un enamorado romántico, en el sentido estricto de la palabra, que percibe con estricta simultaneidad la posesión-desposesión que conlleva su acción pasional, reflejo de la dialéctica trágica de polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-decrepitud, placer-dolor... Pero, sobre todo, el amor y la muerte están hermanados y luchan entre sí con furia, a un tiempo destructora y creadora. *Daisy* y *Benjamin* tienen una hija que dará testimonio, primero físico (con su nacimiento) y luego verbal (al leer el diario de su padre), de quién fue *Benjamin Button*, del amor que profesó a una mujer y que diluyó las fronteras del tiempo y del espacio, del ser y el no-ser-el encadenado de escenas que muestra la feliz vida en común de la pareja tiene una función dramática muy rigurosa; no son simples estampas sensibleras...-, el único momento de vida que confiere un sentido de plenitud a su lúgubre trayectoria vital. “¿Qué son los siglos frente al momento que dos seres se adivinan y se acercan de esta manera?”, escribió John Keats en su poema “Hyperion” (1819). Film sobre el tiempo y los sentimientos, en esta segunda mitad de **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** no es nada gratuita la sensación de que el tiempo se detiene, que estamos ante otra película, pero se trata de un pasaje fundamental para entender la idea trágica que vertebra todo el relato.

Hay un aura tétrica y, al mismo tiempo, melancólica, que rodea a los personajes, a los espacios, a los objetos. Por ejemplo, el brillo de una vela en la oscuridad, a través de la sábana que protege una gran mesa abandonada del polvo, la noche en que *Benjamin* le



revela a *Daisy*, en medio de inocentes juegos infantiles, cuál es el terrible secreto que esconde tras su aspecto viejo y decrepito... La evocación del hotel ruso que alberga la furtiva historia de amor de *Benjamin* con *Elizabeth Abbott* (Tilda Swinton), la esposa de un espía del gobierno inglés: un encadenado de imágenes poéticas, tenebrosas, pautadas por un suave movimiento de cámara, que descubren un ratón que corretea por los pasillos del hotel, la soledad del timbre de recepción sobre un mostrador abandonado, o el gran salón vacío de huéspedes, débilmente iluminado por la chimenea... La escena en que la *sra. Horton* enseña a tocar el piano a *Benjamin* –“*puedes curarte si te entregas a la música*”, le susurra-, con ese inserto de las viejas manos de ambos golpeando con suavidad las teclas, y ese lentísimo travelling en retroceso mostrando a los dos, sentados en la bancada del piano, de espaldas, tocando... El instante en que *Daisy* baila para *Benjamin*, en medio de la noche, en uno de los templetos de música de Central Park, con intención de seducirle: los gráciles y sensuales movimientos de la muchacha, balanceándose como un junco a la merced de la corriente -¿de ahí que en el techo del templete se refleje, fantasmagóricamente, los reflejos que proyecta el agua de un estanque cercano?-, mientras suena a lo lejos una trompeta interpretando un blues y jirones de niebla merodean, sobrecogedores, por el lugar...

Tal vez se trate de la melancolía de una época inventada por el recuerdo y que, en definitiva, jamás existió. Pero el pasado no se recuerda tal y como sucedió, sino como nosotros deseamos recordarlo, y ahí se agazapan las imágenes que confieren a **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** un tono alucinado, poético, imágenes con voluntad de conmover, de emocionar, de permanecer. Sus colores, sus tenebristas juegos de luces y sombras, sus texturas ambientales y referentes iconográficos, remiten tanto a Norman Rockwell (1894-1978) -uno de los artistas plásticos norteamericanos que mejor reflejó, en toda su turbia complejidad, varios de los aspectos más llamativos de la cultura popular de su país- como a Edward Hooper (1882-1969) -de quien Fincher retoma el modo sólido y directo de marcar formas y ángulos sobre el lienzo/el plano, la utilización resuelta de luces y sombras, expresando una atmósfera de soledad total casi pavorosa-. Además, los efectos especiales se diluyen en el devenir de la narración, sin ansias de recalcar la excepcionalidad técnica de una puesta en escena que juega a cada plano, a cada escena, a cada secuencia, con el doble subjetivismo del relato -el del personaje que narra y el del director/demiurgo-, confiriendo así una sensación de ‘étrangeté’ a las cosas cotidianas, ya conocidas pese a su aura inquietante, como la puesta de sol que se divisa desde la dársena de la casa junto al mar de la familia *Button*; los solitarios y nevados nocturnos de Rusia, o la noche en que el remolcador donde trabaja *Benjamin* se enfrenta fortuitamente contra un submarino alemán...

David Fincher logra con casi cada imagen de **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** algo muy difícil de alcanzar en el cine actual. No da vía libre a un conocimiento conceptual -que es un rasgo distintivo del discurso científico, como la psicología o la historia-, sino a algo parecido a una emoción, a un fenómeno de compromiso, a una especie de revelación. Y afirmar esto es tanto como decir que la sabiduría que adquirimos a través del estilo del film es tan importante como su contenido.

Texto:

Antonio José Navarro, "El curioso caso de Benjamin Button: el lado oscuro de la 'Americana'", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, febrero 2009.

Emmanuel Burdeau, Entrevista con David Fincher, en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinéma-España, febrero 2009.

(...) En **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** y en **Gran Torino** (Clint Eastwood, 2006), dos de las películas más fascinantes que ha dado el cine reciente, se abandona la figura mítica del héroe sumido en las brumas del misterio –como el dudoso *Jeremy Fox* de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955) o el íntegro John Wayne de **Río Bravo** (Howard Hawks, 1959) y **El Dorado** (Howard Hawks, 1966)-, para ceñirse a una figura que encuentra el camino del mesianismo en sentido contrario al habitual. *Kowalski* es una síntesis perfecta de muchos de los personajes encarnados por Eastwood a lo largo de su carrera, pero también él experimenta un rejuvenecimiento, durante la película, que le permite un cambio de actitud. *Button* es algo así como la quintaesencia del melodrama, en el sentido de que compendia en sí mismo esa herida del tiempo que constituye la clave del género. Da lo mismo ser joven o viejo, pues la huella de los días se imprime de la misma manera en el transcurso de la vida, provoca cambios, prohíbe la estabilidad. El tiempo no avanza, sólo pasa, y puede empujarnos hacia delante o hacia atrás (...).

(...) Con **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON**, Fincher pone un inquietante punto y seguido a su carrera con una transmutación de la tradición melodramática encarnada en un personaje grotesco que, poco a poco, adquiere los rasgos apolíneos de Brad Pitt. Se trata de poner en evidencia el carácter fantasmático del clasicismo y desenmascarar las mitologías en las que se fundó (arquetipo, género, star system) y cuya evocación actual sólo puede dar lugar al espectro de lo que quiso ser (...).

(...) **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** utiliza su narración en flashbacks para consagrar a *Caroline* como destinataria del testamento de *Button*, que no consiste en ningún bien material, sino en una enseñanza: sólo se puede vivir invirtiendo el tiempo, es decir, negando la noción capitalista de progreso y aprendiendo de la propia experiencia de una manera literal, siendo viejo al principio y joven al final, como quería Bob Dylan en "My back pages". En la película de Fincher, casi al inicio, hay una secuencia memorable, de una intensidad asombrosa, contada desde el punto de vista de la moribunda *Daisy* (Cate Blanchett con maquillaje de anciana): *monsieur Gateau* (Elias Koteas), el constructor del reloj de la estación, hizo que las manecillas marcharan al revés para invertir el tiempo y, de paso, resucitar a los muertos, entre ellos su hijo, abatido en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Hay que pensar en Godard y en las **Histoire(s) du cinéma** para encontrar algo parecido, una idea de tal fuerza poética y política, pues lo que propone Fincher en ese fragmento privilegiado (filmado con un estilo fantasmal, como si se tratara de una película muda tratada con la más moderna tecnología) es la resurrección de las víctimas de la Historia, su posibilidad de redención más allá de las decisiones

del poder y, por tanto, la puesta en duda del mito testamentario, válido únicamente como licencia y reconstrucción melancólica de la pérdida de la identidad que suponen la enfermedad y la muerte. Como le sucede a *Kowalski, monsieur Gateau* y su sucesor, *Benjamin Button*, se oponen al paso del tiempo y convierten sus respectivos testamentos en objetos de resistencia: no son el final de nada, sino el principio de la rebelión (...).

Texto:

Carlos Losilla, "Una cuestión de tiempo", en sección "Gran Angular",
rev. Cahiers du Cinéma-España, febrero 2009.

Habíamos dejado a David Fincher en el final imposible de **Zodiac**. En ese frenazo en la frontera donde termina el relato y empieza lo desconocido. Y lo retomamos, dos años después, en una película desbordante y desconcertante, de corte clásico y aire anticuado. Como si Fincher, en ese punto de no retorno, hubiese querido mirar atrás y desde ahí, como las agujas del reloj con el que se inaugura la película, que giran en sentido contrario, recorrer la historia del melodrama más clásico a, partir de una historia mil y una veces contada: la de un amor imposible, la de dos amantes condenados a vivir su amor fugazmente. Y sin embargo... Y sin embargo, **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** no es la película convencional que aparenta, y por debajo de su aspecto grandilocuente (tan alejado, por suerte, de la impostura de otras películas viejunas como **Australia**) se esconde, por lo menos, una mirada al propio cine y a su relación con el mundo ¿real?, además de una profunda invitación a la reinención del relato. No puede ser casualidad que Fincher y su guionista, Eric Roth, apenas hayan respetado el cuento original, introduciendo tantas variaciones, peripecias, capas y detalles, que de Scott Fitzgerald apenas quede un esqueleto mínimo, la idea de un hombre que crece contra el tiempo. En el salto entre el relato original y el film se encuentran muchas de las razones que explican el poder de la película. Y una diferencia crucial: la decisión de narrar toda la película en grandes flashbacks, a través del libro de memorias de *Benjamin Button* leído desde una habitación de hospital, mientras en el exterior se desata el huracán Katrina. Un gesto que no sólo ancla la película en su tiempo, sino que potencia la presencia del relato, de la historia narrada por alguien y dirigida, también, a alguien. Ahora bien, lo que aquí se relata es casi el reflejo perverso de una historia convencional: una reescritura tan exagerada del melodrama, tan desmedida e inverosímil, que lo único que queda es, precisamente, el acto de narrar. La versión hipervitaminada de las convenciones clásicas termina por ser su propia negación, y sólo queda la voz: **EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON** es, por encima de todo, una película que se interroga a sí misma, y a las demás, sobre su propio oficio.

La película juega constantemente con una estructura dual: dentro-fuera, aquí-allí, él-los otros. Estructura en forma de espejo sobre la que se construye no sólo la relación de *Benjamin* con el mundo, como un outsider, alguien condenando a permanecer siem-

pre en las afueras, sino también las reflexiones que propone. Desde su propia estructura narrativa, en dos tiempos bien diferenciados (ayer-hoy), hasta ese constante fuera de campo de la realidad ajena al relato, que apenas se asoma por las televisiones, por el radio, por los cristales de las ventanas (dentro-fuera): el triunfo de los Beatles, en televisión, la llegada del Katrina, en televisión, la Segunda Guerra Mundial, en un tiroteo fugaz, en un lejano plano general. Esa estructura dual no es sino la metáfora de una brecha en el corazón de la película, un abismo que no sólo separa a *Benjamin* del resto del mundo, sino a la película de sus coetáneas: *Button* funciona como un espejo deformante del cine contemporáneo empeñado en mirar atrás. Y bien podríamos entender la filmografía de David Fincher, o sus películas clave, como una revisión de la escena final de **La dama de Shanghai** (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947): miles de espejos en las paredes que reflejan el reflejo de un reflejo, hasta hacer desaparecer el referente real, perdido en un juego infinito de réplicas. **El club de la lucha**, **Zodiac**, **The Game** e incluso **Seven** comparten ese trabajo sobre la realidad y sus ecos. El investigador de **Zodiac** es incapaz de ordenar las imágenes que le devuelven los espejos (testigos, pruebas), y cuando por fin se sitúa frente al que cree asesino, es incapaz de afirmar si es él o un reflejo más. Igualmente, *Benjamin Button* es incapaz de explicar si es viejo o joven, si crece o decrece, si vive o muere, o si lo hace todo al mismo tiempo y como él, los que le acompañan, que no entienden a un hombre fuera del tiempo que, como el personaje de Chris Marker en **La Jetée** (1962), se agarra a sus recuerdos, escritos en un diario, para conservar su vínculo con el pasado (¿o es el futuro?). En ese continuo cuestionamiento sobre lo real, y en la incapacidad para definirlo y diferenciarlo de sus réplicas, Fincher asume que lo real no es más que una construcción, un relato, entre los muchos posibles. ¿Qué podemos contar, y cómo, si apenas somos capaces de entender y definir qué es lo que tenemos delante?

Posdata política. Frente a la idea tan extendida (en parte por el cine y la literatura) de Estados Unidos como un país por inventar, Fincher propone la lectura contraria: la de un país nacido viejo, con arrugas y traumas, que necesita dar marcha atrás al reloj para reinventarse: el médico que examina al *Benjamin* recién nacido le diagnostica males propios de la tercera edad, las cataratas (la incapacidad de ver), la artritis (incapacidad de moverse y reaccionar). El tiempo del presente en la película es, y de nuevo no puede ser casualidad, el del día en que el huracán Katrina arrasó Nueva Orleans. Y mientras descubrimos la historia inversa de *Benjamin Button*, tras las ventanas se desata el infierno: la catarsis, la lluvia capaz de limpiar y aniquilar para empezar de cero. La metáfora política es más que evidente: un hombre que personaliza el cambio y un cierre apocalíptico pero reparador.

Texto:

Gonzalo de Pedro Amaritia, "El curioso caso de Benjamin Button: un vagabundo en el espejo", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinéma-España, febrero 2009.



Viernes 19 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA RED SOCIAL

(2010) • EE.UU. • 121 min.

Título Orig.- The social network. **Directo-**

tor.- David Fincher. **Argumento.-** El libro "The accidental billionaires: the founding of facebook, a tale of sex, money, genius and betrayal" (2009) de Ben Mezrich.

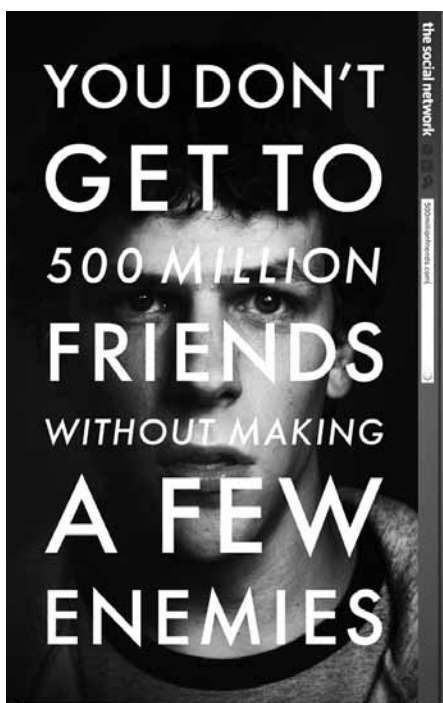
Guión.- Aaron Sorkin. **Fotografía.-** Jeff Cronenweth (Panavisión Super 35 - De-Luxe). **Montaje.-** Kirk Baxter y Angus Wall.

Música.- Trent Reznor y Atticus Ross. **Pro-**

ductor.- Scott Rudin, Dana Brunetti, Michael De Luca y Cean Chaffin. **Produc-**

ción.- Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Jesse Eisenberg (*Mark Zuckerberg*), Andrew Garfield (*Eduardo Saverin*), Justin Timberlake (*Sean Parker*), Brenda Song (*Christy*

Lee), Rooney Mara (*Erica Albright*), Armie Hammer (*Cameron y Tyler Winklevoss*), Max Minghella (*Divya Narendra*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



3 Oscars: *Guión Adaptado, Montaje y Banda Sonora.*

5 candidaturas: *Película, Director, Actor Principal, Fotografía y Sonido.*

Película nº 9 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

La red social (*The social network*, 2010) de David Fincher

Banda sonora original de **Trent Reznor y Atticus Ross**

En la secuencia inicial de **LA RED SOCIAL** asistimos a una conversación entre *Mark Zuckerberg* (Jesse Eisenberg) y *Erica Albright* (Rooney Mara) en el interior de un atestado pub. Durante la charla se van perfilando los rasgos definitorios del carácter de *Zuckerberg*: su inteligencia, su rapidez oral, su inadaptación, su incapacidad para comunicarse abiertamente y su tendencia al ensimismamiento y a la desconexión con aquello que le rodea. En resumen, aquellas características que más o menos parecen

ser la base idiosincrásica de todo genio. Finalmente, *Erica* acabará marchándose cabreada con el joven por el desprecio que siente debido a varios de los comentarios de *Zuckerberg*. Esta apertura resulta importante en varios aspectos. Primero por lo anterior: **LA RED SOCIAL** se fundamenta, en gran medida, en la persona de *Mark*, de ahí que la introducción descriptiva sea relevante. En segundo lugar, porque le sitúa en un contexto social -el pub- en el que se hace patente que no es donde más cómodo se siente. En tercer lugar, porque esa discusión con *Erica* será el detonante por el cual *Mark* comenzará a trabajar en lo que, finalmente, se alzará como el germen de Facebook. Y, en cuarto lugar, por su relación con la secuencia final de la película. En ésta, *Mark* se encuentra solo en una sala intentando recuperar la amistad de *Erica*, a quien no solo contrariará con sus comentarios en el pub sino a quien también humillará a través de una serie de posteados en su blog. La particularidad reside en que *Mark* buscará esa reconciliación agregando a *Erica* como amiga en Facebook mientras unos letreros nos informan de que en la actualidad, *Mark* es el joven más rico del planeta...

LA RED SOCIAL es, en apariencia, la historia de la creación de Facebook mediante diversos flashbacks que surgen de las dos vistas jurídicas a las que se enfrenta *Mark*. Digo en apariencia porque, en el fondo, se trata de una simple excusa, del mismo modo que, por ejemplo, en **Zodiac**, la narración del caso del 'Asesino del Zodíaco' era el vehículo para hablar del malestar de la sociedad americana del momento, así como de la imposibilidad, en ocasiones, de reconstruir ciertos sucesos históricos, o, en **El club de la lucha**, la novela de Chuck Palahniuk era el pretexto para mostrar la confusión ideológica actual y qué clase de sociedad se ha creado en los últimos años. En otras palabras, la historia en sí misma importa bastante poco, no así los motivos que han ocasionado que se quiera retratar y aquello que surge como subtexto.

Aunque es obvio que una película alrededor de Facebook supone un reclamo comercial más que evidente, y posiblemente más que rentable, lo que resulta llamativo es que unos sucesos tan cercanos en el tiempo a la realización de la película sean presentados ya a modo de Historia. No es algo inusual, por supuesto: Oliver Stone en **W.** (Oliver Stone, 2008) retrató a George Bush Jr. durante su legislatura; Alan J. Pakula, el caso Watergate en **Todos los hombres del presidente** (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) dos años después de la caída de Richard Nixon; Bill Ray en **El precio de la verdad** (*Shattered Glass*, Bill Ray, 2003) el engaño de un periodista de 'The New Republic' que pocos años antes del rodaje se había inventado artículo tras artículo o, por ejemplo, todas las películas que transcurren o tienen como fondo la guerra de Irak, desde **La batalla de Hadiza** (*Battle for Haditha*, Nick Broomfield, 2007) a **En tierra hostil** (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008) pasando por **Redacted** (Brian De Palma, 2007), cuyo acercamiento no sólo reside en el deseo de mostrar una realidad actual sino también, en el fondo, de alzarse como testimonios históricos. Por tanto, **LA RED SOCIAL** no es una rara avis en el cine actual a este respecto, como tampoco lo es en cuanto a su estructuración narrativa -aunque

luego lo matizaremos-. Pero sí destaca por la puesta en escena elegida por Fincher -en apariencia insípida e impersonal- y en el punto de vista adoptado por el cineasta y por el guionista, Aaron Sorkin¹, a partir del libro "The Accidental Billionaires" de Ben Mezrich.

En **LA RED SOCIAL** no se analizan los acontecimientos, tampoco se valora/juzga a sus personajes. Tan sólo se muestran. Fincher intenta adoptar una posición totalmente objetiva, de ahí, por ejemplo, que en momento alguno se sepa algo de *Zuckerberg* más allá de lo que vemos en pantalla: no se valora si su forma de ser tiene algún tipo de raíz en su pasado o qué relación mantiene con su familia en caso de tenerla; en definitiva, parece importar tan sólo por aquello que afecta a la historia, algo extendido a todos los personajes, cuya caracterización viene dada sobre la marcha mediante sus actos secuencia tras secuencia. Esta elección tiene mucho que ver con ese carácter histórico presente en **LA RED SOCIAL**: la cercanía de los hechos impide crear una subjetividad total, aunque se comprenda que toda obra artística es 'per se' subjetiva, de igual manera que su recepción. La cuestión reside en que el nombre de *Zuckerberg* es parte ya de la Historia, aunque aún no se sepa bien, porque es imposible saberlo ya que es demasiado pronto, cuál será en el futuro su consideración. Aunque esto, ahora mismo, poco importa, al menos para Fincher y Sorkin, a quienes sí les interesa que la Historia se escribe cada vez con más premura. Es posible que en diez años, o en menos, *Zuckerberg* no sea más que un nombre entre tantos, desplazado por otro joven que cree algo nuevo, de ahí esa necesidad de grabar su nombre lo antes posible. Decía más arriba que la estructuración mediante flashbacks de **LA RED SOCIAL** no es novedosa, y es verdad, sin embargo, sí hay algo diferente: en este caso el pasado que se muestra como si fuera presente. La distancia temporal entre las causas jurídicas y los sucesos que en ellas se debaten -y que son las que vemos en los flashbacks- es mínima. Esa celeridad en el tiempo implica, a su vez, la rapidez en narrar. Impone esa búsqueda de objetividad, también el querer tan sólo mostrar. La historia reciente se escribe así. De ahí que el tono y el ritmo de **LA RED SOCIAL** queden condicionados por todo lo anterior, influyendo, como es obvio, en la puesta en escena que Fincher ha elegido para su película, la cual, por otro lado, está determinada a su vez por otros factores.

Fincher siempre ha sabido elegir las puestas en escenas más apropiadas para sus películas, independientemente de que éstas gusten más o menos, incluso absolutamente nada. Por ejemplo, en **Zodiac** retomó la estética del cine norteamericano de los setenta para, pasado por su filtro personal, construir una excelente película cuya mirada al pasado fracasaba de manera voluntaria para lanzar la idea de la imposibilidad de cualquier reconstrucción histórica -en toda su amplitud-; en **El club de la lucha** adoptó

1. Creador de series de televisión tan influyentes en los últimos años como **El ala oeste de la Casa Blanca** (*The West Wing*, 1999-2006), producida por Warner-NBC, y **The newsroom** (2012-2014), de HBO. También ha escrito para el cine: **Algunos hombres buenos** (*A few good men*, Rob Reiner, 1992), **Malicia** (*Malice*, Harold Becker, 1993), **La guerra de Charlie Wilson** (*Charlie Wilson's war*, Mike Nichols, 2007), **Moneyball** (Bennett Miller, 2011) o **Steve Jobs** (Danny Boyle, 2015).

un estilo tan paranoico como la propia historia que narra y sus personajes, creando un puzzle visual cercano a las revistas, por ejemplo, que contemplan estos; en la en mi opinión fallida **El curioso caso de Benjamin Button**, el neoclasicismo de su puesta en escena era violentado mediante el tratamiento de la fotografía y de las imágenes, aunque el procedimiento resultaba bastante impostado. En **LA RED SOCIAL**, retomando lo anterior, la cercanía histórica y la necesidad de narrar cuanto antes unos sucesos imponen un ritmo y un montaje acelerado, pero también la naturaleza misma del mundo retratado en la película y de su contexto social. Es decir, Fincher narra **LA RED SOCIAL** mediante una rapidez que no es otra que la del desarrollo de los acontecimientos, así como aquella que se sucede en internet. No se trata de trasladar a pantalla las formas visuales de la red -además, excepto en una de las secuencias iniciales y alguna breve a lo largo del metraje, las pantallas de los ordenadores no tienen una presencia constante en la película- sino el frenesí del mundo informático actual en todas sus vertientes: en sus innovaciones (como es la creación de Facebook, su rápida difusión por todos los continentes, los problemas judiciales resultantes, la capacidad de generar muchísimo dinero en poco tiempo) y en su consumo y su utilización. La rapidez con que se extiende cualquier noticia por la red, la multitud de posibilidades que ésta otorga para expresarse, la poca, en muchísimos casos, reflexión que suele acompañar a esos comentarios, la mayor importancia a las cuestiones cuantitativas que a las cualitativas, todo esto, y mucho más, se encuentra implícito en el estilo de **LA RED SOCIAL**. Fincher lo utiliza como si nos quisiera decir que no hay otra manera de narrar un tema actual relacionado con internet que usando su propia dinámica para poder comprender mejor lo que se nos cuenta. De ahí que, como decía, los personajes importen en tanto a lo que hacen, que no se entre a cuestionar sus actos y tan sólo se muestren, aunque, al final, ese estilo, acabe cuestionándolo todo, poniendo en evidencia un mundo cuyo nacimiento es considerablemente cercano en el tiempo aunque su rapidez de expansión comience a producir la idea de que sucedió hace ya mucho. Algo similar sucede tras ver **LA RED SOCIAL**: la película se toma su tiempo para mostrar los hechos, pero el ritmo vertiginoso que impone Fincher ocasiona que al final se tenga la sensación de que uno no ha sido capaz de aprehender todo lo expuesto en la película, como quien pasa de una página de internet a otra y así sucesivamente para, al final, no tener demasiado claro qué comenzó a leer y por qué ha acabado leyendo algo de temática totalmente diferente. Fincher entiende que cada vez es más complicado procesar toda la información que día a día va apareciendo en internet y, a través de la forma de **LA RED SOCIAL**, lo muestra. Es una elección, como casi siempre en Fincher, más que discutible, pero creo que mediante ella ha logrado poner en tela de juicio, sin sermones ni discursos, la velocidad de avance de la sociedad actual así como los mecanismos capitalistas actuales -que son los de siempre, adaptados a la época- capaces de generar alrededor de una simple página de internet un flujo económico de tal magnitud.

Cualquier persona que utilice Facebook es consciente de tener más amigos agregados en su perfil que en la vida real. Algo similar le sucede a *Zuckerberg* quien, retomando el inicio de estas líneas, al final intenta lograr mediante la red aquello que en persona no supo retener. Es posible que **LA RED SOCIAL**, en realidad, trate sobre la amistad; al fin y al cabo *Zuckerberg* se



enfrentará en una de las causas jurídicas contra el que era posiblemente su único amigo y creará una red social focalizada hacia la amistad. Y aunque Fincher no busca dar forma a una suerte de moraleja, sí logra que **LA RED SOCIAL** acabe siendo una película, en el fondo, sobre la impersonalidad y la incomunicación de un medio en el que, en teoría, se potencia todo lo contrario; también sobre cierta anulación del individuo actual aunque se crea que la extensión de su persona y sus comentarios por la red -o por Facebook en concreto- le reafirman como persona. Todo muy discutible, por supuesto. Pero Fincher ha logrado realizar una película en la que todos estos cuestionamientos conducen a otro muy interesante: ¿cómo veremos/entenderemos/recibiremos **LA RED SOCIAL** dentro de cinco, diez, quince años? Posiblemente como la narración histórica de un pasado casi ya remoto.

Texto:

Israel Paredes Badía, "La red social: sobre las nuevas formas sociales", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, octubre 2010.

La primera sorpresa es que **LA RED SOCIAL** no trata sobre las redes sociales. La segunda es que una película protagonizada por *Mark Zuckerberg*, creador de Facebook, no trata sobre Facebook. La tercera es que un biopic sobre un personaje real, vivo y contemporáneo (un joven que tiene ahora veintiséis años, que posee una fortuna de 6.900 millones de dólares, superior a la del dueño de Apple) no es un biopic. ¿Pero qué demonios es, entonces, la nueva realización de David Fincher...? Pues digámoslo pronto y claro: un artefacto fílmico y narrativo de difícil catalogación (como ya lo era **El curioso caso de Benjamin Button**) disfrazado de película clásica (como ya lo estaba también **Zodiac**), pero capaz de reinventarse para proponernos una nueva reflexión sobre los estragos morales y económicos, pero también sobre la incontenible potencia creadora que puede generar el poder de la inteligencia cuando ésta procede de una mente outsider, no domesticable por los parámetros de la vida social.

No es este ni muchísimo menos un tema nuevo en la filmografía de Fincher. A fin de cuentas, sobre el poder destructor e incluso demoníaco de la inteligencia versaban

también **Seven**, **The Game**, **El club de la lucha** y **Zodiac**. La gran diferencia, empero, es que mientras en todos estos títulos el impulso manipulador de la inteligencia procedía de individuos situados manifiestamente a extramuros del sistema, en **LA RED SOCIAL** el poder de la inteligencia opera no solo desde el corazón del 'establishment' (la universidad de Harvard al principio, luego Silicon Valley), sino que acaba encaramándose a la cúspide de la pirámide social: allí donde la ficción abandona al protagonista y donde la realidad mantiene hoy al verdadero *Zuckerberg*.

¿Qué diablos puede haber encontrado entonces David Fincher (retratista de los más insondables infiernos del mal) en la figura real de un triunfador social, de un 'nerd' imberbe que dirige en la actualidad una red social con ¡500 millones! de usuarios? La respuesta reside, quizás, en la original y casi emboscada concepción ambivalente de esta película ciertamente compleja, cuya estructura nos devuelve una vez más (como en **Zodiac**, como en **El curioso caso de Benjamin Button**) al territorio de la reflexión metacinematográfica, es decir, a la pregunta de cómo se puede contar una historia hoy en día si no disponemos más que de fragmentos inconexos, de indicios subjetivos, de múltiples puntos de vista contrapuestos, en este caso (además), sobre una persona real a quien la ficción debe convertir, necesariamente, en un personaje dotado de complejidad y de contradicciones.

En consecuencia, la tentación del biopic cede paso al análisis crítico o, cuando menos, a la radiografía altamente problematizada de una personalidad extrema y controvertida, que acude en pijama y zapatillas a negociar con los grandes financieros, y cuyo retrato -lleno de inquietantes ambigüedades- lo convierte, por un lado, en digno integrante de la galería de 'monstruos' psíquicos y outsiders sociales atesorada pacientemente por la filmografía de Fincher (sin que la plena pertenencia de *Zuckerberg* a la élite del sistema mediático le reste un ápice -sino más bien al contrario- de turbiedad a la figura en cuestión), pero también en una especie de alias del propio Fincher, en la medida en que, como este mismo reconoce, la obsesión totalitaria y paranoica del personaje a la hora de crear y desarrollar Facebook es estrictamente equivalente al empeño del cineasta por concretar la película que pretende llevar a cabo caiga quien caiga, aunque para ello haya tenido que llegar a filmar setenta e incluso ochenta tomas de algunos planos hasta conseguir provocar en los actores la desestabilización emocional que pretendía capturar con la cámara.

Y si la red social de Facebook se ramifica en miles y miles de circuitos que se dispersan y se superponen a la vez, así también la estructura narrativa de **LA RED SOCIAL** (una película donde la presencia de las pantallas de ordenador está reducida al mínimo y donde nunca se propone al espectador 'navegar' por Facebook) se organiza mediante la concurrencia de puntos de vista que se alternan y se superponen sin apenas solución de continuidad: el de *Eduardo Saverin* (amigo del protagonista), los de sus rivales los gemelos *Winklevoss*, (interpretados ambos por Armie Hammer), el de

Sean Parker (cofundador de Napster), el de la estudiante Erica Albright, el de la joven ayudante del bufete, el del mismísimo Zuckerberg y el de la propia narración en tercera persona dentro de un mecanismo que alterna, a su vez, la evocación del pretérito (gestación, hallazgo y puesta en marcha de Facebook) con el presente del relato (la audiencia judicial contra Zuckerberg).

El dispositivo pone en juego una multiplicidad de debates (la transgresión creativa de la imaginación frente a las limitaciones de la ortodoxia, el potencial de la innovación y los impulsos destructivos que a veces la acompañan, la lucha por el éxito a cualquier precio y la traición a la amistad, la enfermiza trastienda emocional que se esconde bajo la genialidad), pero la película elude con impecable limpieza y considerables dosis de elegancia el riesgo de convertirse en un film de tesis o en un relato discursivo.

En su lugar se abre paso una narración asombrosamente unitaria y fluida, de diapasón dramático homogéneo y férreamente controlado al milímetro con una única excepción disonante (la enfática y ampulosa secuencia de las regatas). Fincher consigue modular con indudable maestría cada cambio de plano, el tempo interior de todos ellos, el ritmo del montaje, la intersección entre pasado y presente, el swing de las interpretaciones, el ritmo vertiginoso de unos diálogos cargados de envenenada ironía y altanera arrogancia típicamente clase alta (cuya dicción y puesta en escena nos remite a las 'screwball comedies' de Howard Hawks), la precisión de los encuadres y, por último pero no menos importante, las resonancias que circulan y subyacen entre cada una de las partes de la película.

El relato se abre, de hecho, con una brillantísima secuencia inicial (la punzante conversación entre Zuckerberg y Erica, clausurada con la determinante frase de ella: "Vas por la vida pensando que no le gustas a las chicas porque eres un cerebritito antisocial [nerd], pero no es cierto. Es porque eres un gilipollas") y se cierra -tras una reveladora charla del protagonista con otra chica diferente- en una escena final que deja a Zuckerberg (y al espectador) frente al recuerdo de la primera: dos secuencias que se hacen eco entre sí y que acaban por sugerir un cierto 'Rosebud' para comprender la personalidad del protagonista. Entre ambos polos discurre un film que logra engendrar un sorprendente milagro, puesto que lleva dentro el aliento de una auténtica tragedia shakespeariana (en torno a una figura que, como el **Ciudadano Kane** [*Citizen Kane*, 1941] de Welles, alcanza la cúspide del poder mediático en medio de un devastador vacío emocional), pero que discurre envuelto en una suave elegancia flotante hecha tanto de velocidad y percutiente dinamismo narrativo como de dulzura y suavidad en sus formas para reflejar, de manera compleja y resonante, el tiempo en el que vivimos.

Texto:

Carlos F. Heredero, "La red social: un biopic envenenado",
en sección "Cuaderno Crítico", rev. Cahiers du Cinéma-España, octubre 2010.



Martes 23 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

PERDIDA

(2014) • EE.UU. • 145 min.

Título Orig.- Gone girl. **Director.-**

David Fincher. **Argumento.-** La novela homónima (2012) de Gillian Flynn.

Guión.- Gillian Flynn. **Fotografía.-** Jeff Cronenweth (Panavision Super 35 – Lightiron Digital). **Montaje.-** Kirk Baxter.

Música.- Trent Renzor y Atticus Ross.

Productor.- Cean Chaffin, Joshua Donen, Arnon Milchan y Reese Witherspoon.

Producción.- New Regency Pictures – Pacific Standard – Regency Enterprises.

Intérpretes.- Ben Affleck (*Nick Dunne*), Rosamund Pike (*Amy Dunne*), Missi Pyle (*Ellen Abbott*), Neil Patrick Harris (*Desi Collings*), Tyler Perry (*Tanner Bolt*), Boyd Holbrook (*Jeff*), Carrie Coon (*Margo Dunne*), Patrick Fugit (*detective Jim Gilpin*), Kim Dickens (*detective Rhonda Boney*), Emily Ratajkowski (*Andie Hardy*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



1 candidatura a los Oscars: Actriz principal.

Película nº 13 de la filmografía de David Fincher (de 13 como director)

Música de sala:

“Music for torching” (1955)

Billie Holiday

“PERDIDA creo que se trata de una historia de misterio que de pronto se convierte en un thriller del absurdo, hasta que queda en claro que en realidad se trata de una sátira. En ese sentido, soy feliz porque me han invitado a participar de algo que es un híbrido de muchos géneros (...) La parte narrativa y de qué manera iba a ser presentada era algo que ya estaba resuelto, por lo que en ese sentido no fue complicado. Lo difícil fue tratar que todos los actores sintonicen en la misma frecuencia, que se pudiera

entender que esta historia transcurre en Missouri, de qué manera se desarrolla la investigación y cómo funciona la relación entre los hermanos gemelos. También era importante que quedara claro que para la detective Boney, Nick es un hombre del lugar y una buena persona, hasta que esa presunción se quiebra, y empieza a verle como realmente es. Todo eso fue mucho más difícil que decidir de qué manera plantear la narración, y por eso al final terminé moviendo dos escenas del orden cronológico de la historia. Aún así, esa parte estaba muy bien diseñada y decidida de antemano. Contábamos con una buena estructura dramática en el guión. Aunque terminó dejando fuera una gran cantidad de páginas de su novela, Gillian fue muy fiel a la hora de adaptar su propio libro”.

“Me parece que **PERDIDA** es la vivisección de un matrimonio. Hay un incidente que se produce en la relación que lleva a un montón de gente a prestar atención a qué es lo que puede haber ocurrido detrás de las puertas del dormitorio de esta pareja. Y como ha caído dentro del círculo de las noticias que generan las primeras planas, es analizada de una manera como ninguna relación entre dos personas podría sobrevivir. De pronto, cada sentimiento y cada actitud es puesta bajo una lupa y sometida a una mirada llena de odio y de indignación, y en cierta forma, descuartizada. De todos modos, diría que es una película de suspense a la vez que es el examen de un matrimonio, y también una sátira sobre la vampirización de una tragedia. (...) La película no intenta hacer un examen de cómo funcionan los medios o cómo cubren un suceso semejante, simplemente hace un examen de una situación específica en la que se vampiriza una tragedia, y en la que las cosas no son tratadas como lo haría la CNN”.

“La elección de Ben Affleck surge porque necesitábamos un actor que no diera la sensación desde el primer momento que aparece en pantalla que en cualquier momento va a empezar a destrozarse los muebles. Pero además, era importante que nuestro protagonista tuviera el aspecto de alguien que cuando estaba en la universidad era un gran conquistador de mujeres. Él cumple perfectamente con la descripción en esa escena en la que su suegra recuerda que era el rey de la graduación, el muchacho que todas las chicas soñaban que las llevara a la fiesta. Era fundamental que tuviera esa esencia. Por eso a mí me encanta la escena en la que está a punto de salir, se está arreglando el cabello, y Amy se acerca al marco de la puerta y le pregunta si ella le puede acompañar. Él le contesta que lo va a pasar mal porque van a estar todos sus compañeros de la escuela secundaria. Ben es perfecto para esa escena. Puede manejar perfectamente esa duplicidad, y ser encantador y divertido mientras se comporta de esa manera”.

David Fincher

“Cuando pienso en mi esposa siempre pienso en su cabeza. Para empezar, en su forma. Lo primero que vi de ella, la primera vez que la vi, fue la parte trasera de su cráneo”. David Fincher arranca **PERDIDA** con la misma imagen con la que la termina: la de la mano de Nick Dunne (Ben Affleck) acariciando con dulzura la parte trasera de la cabeza de su mujer, Amy Robinson (Rosamund Pike), mientras recuerda el momento en el que se enamoró de ella. Una sencilla metáfora visual que vertebra, en un solo concepto, toda la filosofía del largometraje: pese a nuestra ansia por reivindicarnos como seres individuales, no somos sino imágenes creadas por aquellos que nos rodean; nuestro auténtico yo se esconde bajo multitud de máscaras intercambiables, reflejo, en realidad, de los condicionantes de nuestras relaciones sociales. A Fincher no le interesa construir solamente un ejercicio de género en torno a la desaparición de un ser querido, sino que lo eleva hasta convertirlo en un análisis de los escombros del hombre/mujer moderno, de aquello que queda de nosotros cuando los telones económicos, morales y sociales caen por la presión, por la rutina, por el dolor. Queremos vivir en pareja, estabilizarnos emocionalmente, pero al mismo tiempo –como afirma Zygmunt Bauman- *“las relaciones suelen ser, quizá, las encarnaciones más comunes, intensas y profundas de la ambivalencia. Y por eso, podríamos argumentar, ocupan por decreto el centro de atención de los individuos liquidados modernos, que las colocan en el primer lugar de sus proyectos de vida”*.

El matrimonio Dunne/Robinson, de la misma manera que el resto de criaturas que pueblan la obra del director, es presa de *“esa zona gris de la solidaridad humana, de la amistad y el compañerismo que, observada a través del cristal de un mundo ordenado, funcional y bien construido, parece el reinado de la anarquía”* (Bauman). Arrastrados por fuerzas que les resultan ajenas, a las que jamás llegan a dominar por completo -proyección del enfrentamiento entre individuo y sociedad-, los personajes de Fincher se ven impelidos a un proceso de autodescubrimiento, de iluminación, que les lleva a alcanzar un estado de conciencia superior. Los rifirrafes de la pareja representada por Affleck y Pike personifican, una vez más, la pérdida de la inocencia de una sociedad pasiva, adormilada, a manos de un personaje de rasgos demiúrgicos, que reivindica un nuevo orden moral, heredero de héroes nietzschianos como el John Doe de **Seven**, el Tyler Durden (Brad Pitt) de **El club de la lucha**, el asesino de contornos borrosos de **Zodiac** -quizá el que representa este discurso de forma más clara, pues divide transversalmente la narración y, de paso, la historia de la modernidad de Estados Unidos- o incluso la Lisbeth Salander (Rooney Mara) de **Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres** (*The girl with the Dragon Tattoo*, 2011). Por sistema, Fincher niega a sus protagonistas los finales felices, tranquilizadores, porque, según su nihilista concepto de lo humano, estos no existen en la vida real.

Al mismo tiempo, **PERDIDA** supone un paso más allá en la progresiva transición del Fincher hipermoderno hacia un cineasta más clásico, menos preocupado por los tropos visuales, más centrado en el lenguaje cinematográfico -algo que, no obstante,

convendría matizar, pues su aprovechamiento del sensor 6K de la cámara de cine digital Red Epic Dragon, en cuanto a la captura y la filtración de los colores, alcanza niveles revolucionarios-. En cierta manera, ofrece una suerte de recreación contemporánea y virtual de los paisajes del cine de Douglas Sirk. En el cine del autor de **Solo el cielo lo sabe** (*All that heaven knows*, 1955), lo importante no era respetar el conjunto de reglas que podían definir al melodrama clásico, sino subvertirlas mediante la puesta en escena, confrontándolas de forma directa; y, desde una perspectiva contemporánea, Fincher realiza una operación similar, si bien, en su caso, desmontando todos los mecanismos artificiales del género, desposeyéndolo de todo atisbo de suspense o de épica. De la misma manera que Sirk explicaba su manera de filtrar la existencia humana a través de su uso del Technicolor indicando que “*existe una expresión maravillosa: mirar a través de un cristal oscuro. Todo, incluso la vida, puede ser arrebatado de ti. No puedes alcanzar o tocar lo real. Tan solo ver reflejos*”, Fincher hace lo propio, pero utilizando la representación digital como imposible materialización cinematográfica de la propia realidad.

El autor de **El curioso caso de Benjamin Button** infiltra su cámara entre las paredes de la suburbia americana, ofreciendo un punto de vista más propio de la narrativa documental que de sus incursiones en el cine de suspense. De esa manera subraya que sus personajes están encerrados en un purgatorio creado por ellos mismos, un limbo existencial en el que la clase media intenta expiar los pecados creados por un orden moral caído hace muchos años atrás, y al que la destrucción de la burbuja del ultraliberalismo -a la que sus adalides, aterrados ante la posibilidad de ceder poder, se resisten a renunciar- ha dejado más en evidencia que nunca. Fincher se aleja de los paisajes helados, residuales y desérticos de la novela original de Flynn, y los sustituye por el extrarradio de las grandes urbes estadounidenses, precisamente, para evidenciar su ficción como otra radiografía de los fantasmas creados por el capitalismo, como ese centro comercial abandonado al que tanto los desheredados de North Carthage como Amy van a parar en busca de protección, buscando, en cierta manera, recuperar simbólicamente una parte de su normalidad perdida, como los muertos vivos de **Zombi** (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978). Una unión de clase media y clase baja que simboliza hasta qué punto la podredumbre de los cimientos sociales se extiende desde el ámbito macroeconómico hasta el entorno más privado y familiar.

El cineasta de Colorado fotografía una Norteamérica espectral, vacía de contenido, desarmada de la economía como motor vital, y en la que los días se convierten en un tránsito interminable hasta llegar a la supuesta seguridad que supone la vida doméstica. Algo que contrasta con los flashbacks neoyorquinos, irreales, fantásticos, casi oníricos, en los que se enfatiza el uso enigmático de la banda sonora de Atticus Ross y Trent Reznor, hasta entonces casi ausente de la narración. Se trata de recuerdos o, más bien, ensoñaciones, de una vida pasada, cuya realidad es tan difusa que quizás nunca llegó a existir.

Para absolutistas de la imagen como Fincher o Michael Bay -no hay que olvidar que ambos compartieron generación y productora en sus días dentro de Propaganda Films-, la obsesión por el elemento visual lo es todo. Por eso, aunque, en un primer contacto, la narración de la película pueda parecer una sublimación hacia un estilo más convencional y más melodramático, la realidad es que la atención patológica hacia el detalle del director subvierte los términos. En sus manos, el cartel de una conocida cadena de comida rápida estadounidense -que es probable que proceda de un contrato publicitario, enésimo escupitajo de Fincher hacia el 'mainstream' desde el cual ejerce su carrera- se convierte en un reclamo casi eclesiástico para la comunidad, consciente de que, en la edad dorada del capitalismo, no hay más templo que aquél en el que rendimos pleitesía a una marca o a una moneda. En ese mismo sentido hay que interpretar sus elecciones de casting, que aprovecha las connotaciones casi subliminales que, dentro de la sociedad norteamericana, pueden tener alguno de sus intérpretes. De ahí, por ejemplo, que Affleck, cuya carrera casi se hunde por culpa de su relación con Jennifer Lopez, se convierta en un paria que solo alcanza la resurrección cuando comprende que ha de usar las mismas armas que aquéllos que le apedrean; que Neil Patrick Harris, icono de la progresía gay del Hollywood bienpensante, sea un hombre emasculado en manos del personaje de *Pike*; o que Emily Ratajkowsky, imagen masturbatoria representatoria de la aceptación del machismo dentro de la cultura popular gracias a su intervención en el videoclip "Blurred Lines" de Robin Thicke, acabe por erigirse en la catarsis de todos los males de *Nick Dunne*. En la narración moderna, cada vez más, los relatos dejan de ser el centro neurálgico, y el poder de una imagen, de una presencia, relativiza la importancia del texto o de la narración.

Texto:

Roberto Morato, "Perdida: simulaciones de un matrimonio", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, octubre 2014.

Gabriel Lerman, Entrevista con David Fincher, rev. Dirigido, octubre 2014.

Selección y montaje de textos:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

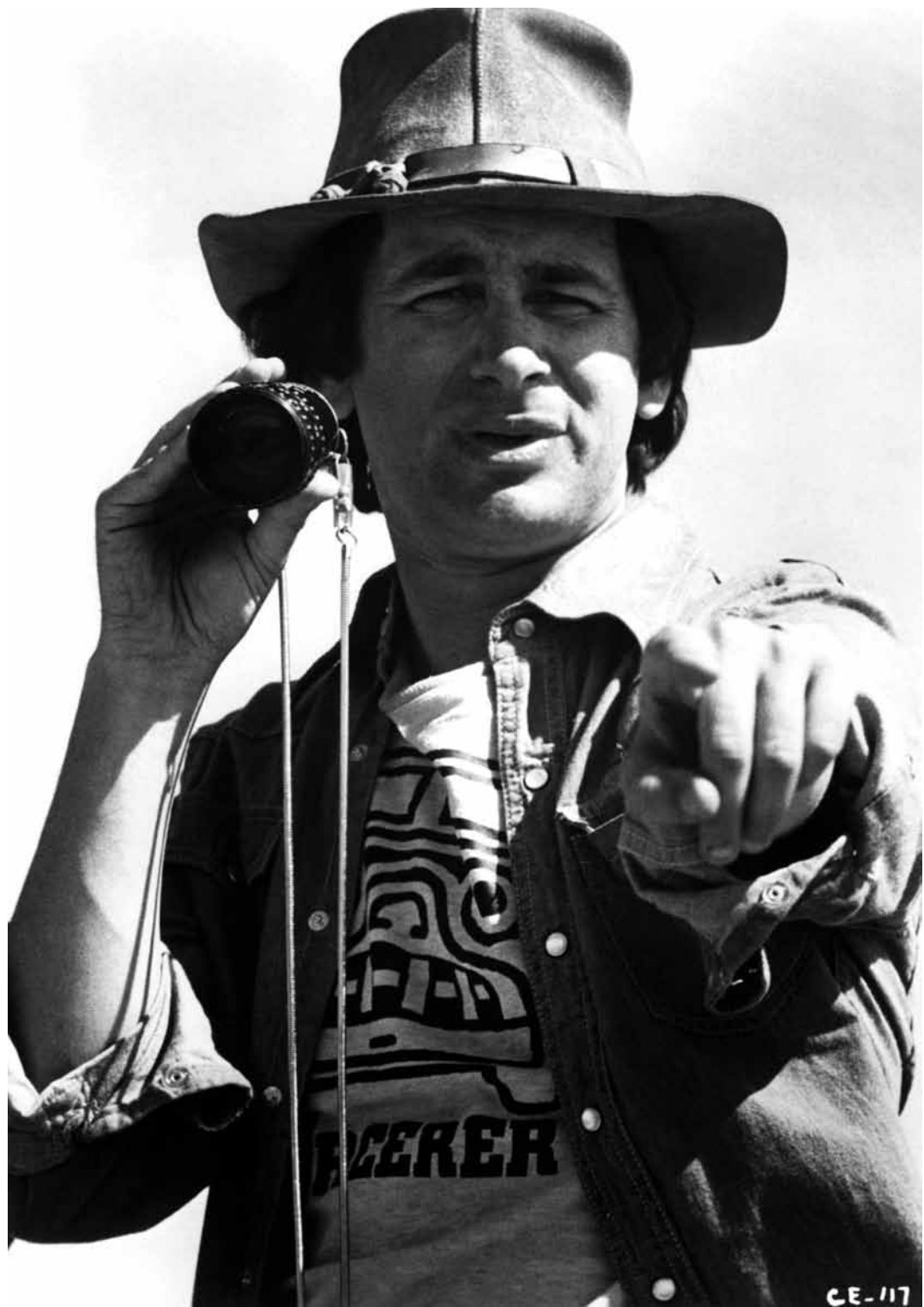
Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Manuel Trenzado

Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)



MARZO 2016
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (1ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)

MARCH 2016
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)

Martes 1 / Tuesday 1st • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

EL DIABLO SOBRE RUEDAS (1971)

(DUEL)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 4 / Friday 4th • 21 h.

LOCA EVASIÓN (1974)

(THE SUGARLAND EXPRESS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 8 / Tuesday 8th • 21 h.

TIBURÓN (1975)

(JAWS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 11 / Friday 11th • 21 h.

ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE (1977)

(CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 15 / Tuesday 15th • 21 h.

1941 (1979)

(1941)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 2 marzo / 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):

Especial CENTENARIOS 1915-2015

Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):

Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES

(en el centenario de su nacimiento)

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES

(100 years since his birth)

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (1ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 1)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (2ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 2)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

ENERO / JANUARY 2016

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II):

LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)

THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2016

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER



MARZO / MARCH 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG (1ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



ABRIL / APRIL 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)



MAYO / MAY 2016

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)
MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>

