



Festival Internacional  
de Cine de Gijón

Las variaciones Hartley

Sergi Sánchez

entrevista de Kenneth Kaleta



# Variaciones Hartley

EDITA:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GIJÓN

Paseo de Begoña, 24 ent. 33205 GIJÓN-España

Tel.: +34 98 534 37 39

Fax: +34 98 535 41 52

e-mail: [festivalgijon@telecable.es](mailto:festivalgijon@telecable.es)

[www.gijonfilmfestival.com](http://www.gijonfilmfestival.com)

COLABORA:

FILMOTECA DE CATALUNYA

TRADUCCIÓN DE LA ENTREVISTA: Almudena Olalla

## AGRADECIMIENTOS

*A Pablo, que apareció por sorpresa con un libro milagroso debajo del brazo, solucionándome, una vez más, la vida.*

*A José Luis Cienfuegos, por confiar en mí y perdonar los retrasos con un impaciente sentido del humor.*

*Y, por supuesto, a mis padres y hermanos, sin los que, para bien o para mal, yo no sería yo ni este libro sería este libro.*

## Introducción

### Bach is come back

*“La necesidad de que algo tenga sentido, algo de lo cual no estás seguro ni tú mismo, la necesidad de expresar ese sentido de las cosas a otra persona y de resolver las cosas a medida que las cuentas, esas imágenes, esos sonidos, esas palabras y gritos, pueden ser considerados como lo que tu vida, en un análisis final, vale”.*

*Theory of Achievement*

Jean Renoir estaba convencido de que siempre había hecho la misma película, de manera que había que entender toda su filmografía como un único largometraje eternamente inacabado en el que secuencias, diálogos y movimientos de cámara podían intercambiarse sin modificar sustancialmente el resultado final. Renoir trabajó sobre una base conceptual –la búsqueda de la verdad- que sometía a ligeras variaciones película a película. No importaba ni el género ni los actores: la música sonaba distinta pero la emoción que despertaba quedaba intacta. La teoría del director de *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) se ajusta como un guante a las intenciones de Johann Sebastian Bach cuando compuso las célebres Variaciones Goldberg, que tomaban como base la melodía de un Aria para desplegar sobre sus notas treinta variaciones, todas de forma binaria, que no sólo exigían un intérprete virtuoso en el clavicémbalo sino también ofrecían un generoso recorrido por todos los estilos musicales, desde el más intimista y nocturno hasta el más festivo y resplandeciente. Bach explotó todas las

variantes compositivas de una idea musical para demostrar la infinitud de un lenguaje que tenía tanto que ver con la perfección de las matemáticas como con la imperfección de las bellas artes. Y todas las variaciones partían de una sola melodía, de la que nacían, reinventadas, mil melodías capaces de evocar y despertar las más variopintas sensaciones.

Hay un cineasta norteamericano que no toca el clavicémbalo pero que ha seguido a rajatabla las enseñanzas de Bach. Porque Hal Hartley (Islip, Nueva York, 1959) no dirige, compone. Sus películas son canciones extrañas, que parecen cantadas por primera vez. Son, en realidad, una sola canción que trata una cantidad infinita de temas, todos relacionados con el deseo que mueve el mundo y lo desbarata y lo ordena hasta hacerlo tan incomprensible y hermoso como ese momento en el que, por fin, nos enamoramos. El sheriff filósofo de *Simple Men* dice: “*Queréis confianza, seguridad, compromiso, garantías, promesas, esperanza, consideración, sinceridad, altruismo, intimidación, atracción, amabilidad, comprensión con o sin palabras, dependencia sin resentimiento, afecto, aceptación, poseer, perder*”. Eso es, justo, lo que queremos: amor sin colorantes. Eso es lo que quieren los personajes de Hartley, y eso es lo que él quiere y demuestra: amor sin reservas a un espectador que sólo imagina, amor a una manera de ver el mundo que se resume en un abrazo o un milagro.

Si el noventa por ciento de directores que despuntaron en Sundance (él lo hizo en 1990 con *Trust*) querían escalar puestos hacia las “majors”, Hartley se ha mantenido en sus trece. Gritando “*no me moverán*” sin alzar ni un centímetro de voz. Como Jarmusch, con el que comparte ese minimalismo zen, esa contención expresiva que ha conservado como figura de estilo durante toda su trayectoria, no ha sucumbido ni a la censura de los productores ni a la tiranía de las grandes corporaciones. Hartley ocupa un lugar de privilegio en el denostado panorama del cine “indie”, del que, por supuesto, reniega: tiene el pie izquierdo en la tradición del cine de autor europeo y el derecho en lo más profundo de Lindenhurst, Long Island, lugar donde creció tanto como un poste de teléfonos. Y todo manteniendo una única base melódica a la que ha añadido distintos instrumentos, notas disonantes y ritmos sorprendidos y sorprendentes convirtiéndola en una sinfonía



Hal Hartley en una foto promocional de *"Henry Fool"*

urbana en la que caben artistas del hambre, adolescentes que confunden “ingenio” con “ingenuo”, reparadores de televisión adictos al Thesaurus, monstruos con complejo de Rey Lear, santas adictas a un sexo que no han practicado nunca, pecadoras arrepentidas hasta cierto punto y escritores con basura en las uñas. Todos intérpretes bajo la batuta de un mismo director de orquesta que no se llama Bach. Este libro intenta escuchar no treinta y dos variaciones como las Goldberg sino veinte. Ni más ni menos. Veinte puentes colgantes tendidos hacia una filmografía a la que le quedan aún unas cuantas variaciones que componer, tocar y estrenar. Y ahora, oído al parche.

## Variación n°1

### El castillo de los destinos repetidos

*"Según lo que nos han dicho, el proyecto del cineasta era comparar la dinámica de una misma situación en distintos entornos.*

*-¿Y no crees que tenga éxito?*

*-Es demasiado pronto para decirlo.*

*-Fracasará. Ya ha fracasado"*

*Flirt*

En lo que se vino a llamar la literatura potencial, a la que estaban adscritos escritores como los franceses Georges Perec y Raymond Quéneau y el italiano Italo Calvino, podía desaparecer la letra “e” de toda una novela o sustituir un sustantivo por el séptimo, contando a partir de él, que aparecía en el diccionario. A menudo el resultado era un galimatías disparatado en el que se intentaba demostrar lo absurdo de la vida a través de lo absurdo (y lo fascinante) de las estructuras lingüísticas. El lenguaje no sólo permite un número infinito de posibilidades combinatorias sino también un número infinito de imposibilidades semánticas. Si la última pieza del puzzle no encaja, como le ocurría al Bartlebooth de “La vida instrucciones de uso” de Perec, el orden se desmorona, la ecuación es incongruente, el mundo tal y como lo conocemos pierde su sentido. Hal Hartley jugó a los ejercicios de estilo potenciales (¿o deberíamos decir exponenciales?) con *Flirt*, la que, según él, es su película favorita. Si Queneau hizo todas las combinaciones posibles de diez sonetos en “Cent mille milliards de poemes” y Perec urdió



una colección de 399 combinaciones sobre las once letras de la palabra “ulcerations”, Hartley se conforma con observar qué ocurre cuando una misma situación de romance, infidelidad y peligro cambia de entorno, de sexo, de idioma. Por tanto, sigue al pie de la letra la definición de “vicisitud” que la María (Adrienne Shelly) de *Trust* encontraba en el diccionario: “Uno: la cualidad o estado de ser variable. Mutabilidad B: Cambio natural o mutación visible en la naturaleza humana. Dos: una situación favorable o desfavorable que ocurra por azar. Fluctuación del estado o condición con cambios alternantes. Ver “cambio””. Hartley trata a las personas como palabras y a las palabras como fórmulas, lo que convierte a sus películas en deliberados e irónicos aforismos sobre una condición humana que se descompone y se entiende a sí misma como un problema de álgebra distorsionado por la presencia del deseo. *Flirt* es, en ese sentido, un film bisagra: experimenta con el lenguaje mostrando sin rubor su tendencia al artificio pero dejando la puerta abierta a las emociones épicas que empaparán todo el metraje de Henry Fool. *Flirt* es, literalmente, una bisagra, o una ventana con dos porticones. Abres Nueva York y se ve Berlín, abres Berlín y se ve Tokyo. Un atlas de muñecas rusas.

Queneau consideraba la literatura potencial como todo ese arsenal de técnicas nuevas que permiten que el escritor pueda apartarse de la inspiración y ser más libre. El artista se convierte en un geómetra del azar, un dibujante de líneas sentimentales. De ahí que en todas las películas de Hartley la repetición de diálogos –por ejemplo, una misma batería de preguntas y respuestas en *La increíble verdad* se repite hasta tres veces- juegue, por un lado, a desgastar el valor romántico y emotivo de los elementos que lo integran y, por otro, a potenciar su propia ironía. Sólo así su filmografía echa a volar, reafirmandose en su voluntad de diferenciarse del resto de cineastas independientes. La repetición es, entonces, un nexo de unión que compacta toda su obra: la coreografía de personajes en el aparcamiento de *La increíble verdad* se repite en la coreografía de personajes en el exterior del convento de *Amateur*; las manos que se rozan, ese gesto suave de reconocimiento, está en *Simple Men*, *Amateur* y *Flirt*; el reencuentro redentor entre un hombre y una mujer está en el final de *La increíble verdad*, *Trust*, *Simple Men* y *Flirt*. La forma es, para Hartley, una disciplina, y como toda

disciplina, debe respetar una mecánica de trabajo cimentada en la minuciosidad y la honestidad creativa. La confrontación, la dialéctica brechtiana tan caras a sus réplicas –sólo comparables a las del teatro de David Mamet–, alcanzan su máxima expresión en esta ligera obra de cámara que habla sobre cómo una misma situación de desamor e incertidumbre no se crea, sólo se transforma. Como la energía, como el cine. La ficción es un proceso, afirma Hartley, un juego donde se construye un manera de ver cómo toman decisiones las personas, lo que significa la concepción de una moral.

Cuando John Fried le preguntaba a Hartley sobre la repetición de diálogos y situaciones en sus películas, respondía: *“Es como en el “Ulises” de Joyce. Es coger una forma y divertirse con ella. Raramente agotas las posibilidades de algo así. Me gusta pensar que me estoy dirigiendo a un público que aprecia este tipo de ejercicios formales”*. En Thomas Bernhard, la repetición es una provocación, el principio y el fin de la angustia del espíritu. En Samuel Beckett, la repetición es el humor del drama, los lugares comunes de nuestra rutina esquivando el vacío. En Hal Hartley, la repetición crea más ritmo que sentido. Y no sólo las palabras se repiten sino también los personajes, sometidos a otras circunstancias, o las situaciones, vividas por otros personajes. Al final de *Ambition* se repite este poema varias veces: *“El que hace lo que debe sin esperar recompensas es hombre de renuncias y disciplinas. Nadie es disciplinado sin renunciar a su voluntad”*. En la repetición Hartley parece encontrar un modo de disciplina que, aplicada a la desconcertante conducta de sus criaturas, siempre deriva en absurdo. Todo, al fin y al cabo, está supeditado al rigor de la ley de la combinatoria: cuando Hartley empezó a escribir guiones, antes de hacerlo con ordenador, se limitaba a cortar y pegar diálogos, colocando las palabras en distintas configuraciones en una misma página. Asegura que le parecía la mejor manera de estudiar el aspecto rítmico de las escenas.

El cine es un experimento continuo. *Flirt* nace de una necesidad técnica: Hartley tenía que montar *Amateur* en ordenador, quería practicar con su propio material y sacó del baúl de los recuerdos una obra de teatro de diez minutos de duración que había escrito para el Cucaracha Theatre de Nueva York. En la obra, dos hombres (Dave Simmonds y Hugh Palmer) consultan

sus dudas sobre varios temas con tres mujeres (Elina Löwensohn, Parker Posey y Adrienne Shelly). Esa obra acabó por convertirse en la secuencia del baño del segmento neoyorquino de *Flirt*, en la que Bill (Bill Sage) habla con dos hombres sobre si debe continuar o no con la mujer que ama. Hartley escribió el guión del primer episodio de *Flirt* sin otra intención que tener metraje para montar. Cuatro días de rodaje en febrero de 1995 fueron suficientes. La posibilidad de conseguir dinero en otros países hizo que fuera más sencillo rodar los otros dos episodios. La razón de que fueran Berlín y Tokyo era puramente económica: la intervención del azar hacía más estimulante la realización de este ejercicio de simetría narrativa. Al carácter casi científico del experimento –palabras que mutan al entrar en contacto entre ellas, secuencias que cambian de orden al situarse en otra ciudad, estilos que se adaptan al entorno y generan un tono y timbre distintos- se unía la posibilidad de reflexionar sobre el propio cine. El medio es, más que nunca, el mensaje: al montar en ordenador, al probar una nueva técnica, Hartley necesitaba separarse de los planos que había rodado, sentir que tenían una vida independiente que se transformaría en contacto con otros planos, completamente intercambiables. La técnica modificaba el resultado final. Como en una vieja experiencia situacionista, la ciudad desplazaba a las palabras, las apartaba suavemente hacia la aniquilación o la reverberación. En Berlín, ciudad que Hartley no conocía, la escena artística, especialmente la dedicada a la pintura, es apabullante, lo mismo que la vida gay. El traslado de la historia neoyorquina parecía sencillo, pero se topó con un problema: el coro griego que alertaba a Bill de los peligros del amor traicionado no funcionaba en alemán. La mudanza de los diálogos había cambiado su esencia y su intención. De esa sorpresa Hartley extrajo su particular método de trabajo: *“Las reglas del juego serían las siguientes”*, explica. *“Podría cambiar escenas de lugar. Borrar líneas de diálogo, pero no añadir nuevas. Podría hacer que un mismo diálogo lo recitaran distintos personajes. El trío de extraños introduciría un nuevo comentario en cada ciudad”*. Las circunstancias, la idiosincrasia del lugar y el momento, diseñan la topografía narrativa del proyecto: algo así como un “work in progress” dibujado con escuadra y cartabón, tan fino y frágil como las líneas que levitan y se cruzan en los créditos de *Amateur* o *No Such Thing*.



Flirt

Por eso los tres extraños que se cruzan en el camino de Dwight (Dwight Ewell) son filósofos (Hartley vivía en Kantstrasse y se dejó influir por el espíritu del filósofo alemán) que se hacen preguntas sobre las intenciones últimas del realizador. Dicen: “*Entonces, ¿no crees que la situación define la personalidad y que ésta influye en la situación?*”. Hartley escribe su propio libro de estilo para demostrar el complejo teorema que él mismo había planteado. El fracaso forma parte del riesgo del mismo modo que el éxito pertenece al instante que desaparece y se convierte en pasado. En ese sentido, *Flirt* es una película tan inasible como el fuego, existe sólo en movimiento constante. Si en Nueva York el incidente que desencadena el conflicto es narrado por Bill (historia) y en Berlín es reproducido por Dwight (representación), en Tokyo es, puramente, un acto (realidad). Como en el resto de la obra de Hartley, en *Flirt* hay un desplazamiento de la palabra a la acción, o de la ficción a la realidad. No en vano, el segmento japonés carece prácticamente de diálogos (Hartley quería que fuera mudo): todo es físico, *es porque se mueve*. Si flirtear es “*existir en la ambigüedad*”, amar es existir en la certidumbre.

Al hablar de *Flirt*, Hartley apela al realismo abstracto de Mondrian. La referencia no es casual: la película es una ceremonia de formas, colores y rituales que encuentra su sentido en la repetición –la repetición de tomas, la repetición de los cortes del montaje, la repetición del acto de sentarse delante de una butaca ante una pantalla. Sin embargo, tal vez sería más adecuado apelar al realismo metalingüístico: el cine y su trastienda hablan con su propia voz desde los títulos de crédito –los rótulos blancos sobre negro se suceden mientras oímos “*cintas n°1, 5 del 2 del 93, código de tiempo SMPTE, 18’7 cm por segundo al cuadrado, ocho decibelios, toma uno, cámara 18B*”- hasta el final, donde el Hal Hartley cineasta, con una lata de la película *Flirt* a sus pies, abraza medio dormido a la protagonista del episodio japonés, que no es otra que su mujer en la vida real. *Flirt* habla del amor, del cine, de la ambigüedad, del Godard de *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972), pero, sobre todo, habla de Hal Hartley, que no es otro que el gran tema del cine de Hal Hartley.

## Variación n°2

### Hombres no tan simples

*"Voy donde quiero y hago lo que me da la gana. Por eso estoy en peligro. Soy lo que podríamos llamar un exiliado"*

*Henry Fool*

Hartley tardó mucho tiempo en leer periódicos y ver la televisión, algo que sólo hacía en los bares (*"la televisión es el opio del pueblo"*, afirma el protagonista de *Trust*). Fue un adolescente introvertido. Se resistía a seguir los pasos de su padre, que trabajaba en la metalurgia. Su padre no le entendía, criticaba todo lo que hacía: no en vano, sus películas están llenas de padres que no comprenden a sus hijos, desde la violenta figura paterna de *Trust*, que obliga a su hijo a limpiar el baño tres veces seguidas mientras le insulta, hasta el padre mecánico de *La increíble verdad*, obsesionado con hacer absurdos tratos con su hija Audry para que vaya a una universidad más barata que Harvard. Prefería estar solo que acompañado, invirtiendo su tiempo en la carpintería, en tocar la guitarra y en pintar. No se aficionó a la lectura hasta poco después de acabar el instituto. Fue gracias a *"La mujer del teniente francés"*, de John Fowles. Tardó un mes y medio en terminarlo. Volvió a leerlo dos veces, con un diccionario en la mano. Aún lee con lentitud. Antes, a veces, incluso leía en voz alta. *"En el metro"*, admite Hartley, *"mi novia me hacía callar"*.

No es difícil reconocer a Hartley en cualquiera de los personajes que Martin Donovan o Robert Burke interpretan en sus películas. Hombres soli-

tarios y románticos, Donovan y Burke son el Jekyll y Hyde de Hartley, las dos caras de una personalidad que convierte el pensamiento y la acción en la expresión de su rebeldía. Realidad y ficción riman: ya en su corto de graduación, *Kid*, Hartley cuenta la quieta obsesión de un chico por escapar de su ciudad natal, Lindenhurst, y librarse de su opresivo entorno familiar. Inspirándose en un fragmento de *The Iceman Cometh* de Eugene O'Neill, su tercer corto, *Dogs*, intercala las aventuras nocturnas de tres frustrados y misóginos hombres de los suburbios con imágenes rodadas en súper 8 de perros ladrando. Como señala Jason Wood en su condensada monografía sobre el director de *Flirt*, esos cortos no sólo concentran todas las preocupaciones de su filmografía sino que definen su preciso estilo visual, en esa época aún fuertemente influenciado por la pintura (Hartley estudió en la Massachusetts College of Arts en 1978). *Kid* fue rodado con stocks de celuloide y cámaras de dieciséis milímetros prestadas de Action Productions, donde trabajaba como ayudante de producción y chico de los recados bajo la batuta de Jerome Brownstein. A pesar de lucir un acabado más sucio de lo habitual en sus películas, la geométrica composición del plano, acotada por un diálogo preciso y cortante, aparecen en *Kid* con tanta convicción como en *Amateur* o *Henry Fool*. El discurso que Ivan (George Feaster) suelta sobre la vida en los suburbios americanos, parcialmente roto por un acompañamiento coral y ruidos de interferencias radiofónicas, podría formar parte de cualquiera de sus futuros largometrajes.

*“Si fuera pintor o músico”, asegura Hartley, “pintaría cuadros o componería canciones desde mi experiencia personal sobre las cosas y el mundo en el que existo. Es lo que intento hacer con mis películas. Ser un cineasta se convirtió en una manera más romántica y noble de vivir cuando entendí que mi pequeño mundo, mi vida, tiene que ser tan importante como el propio universo”.* Más coincidencias: Hartley tuvo que trabajar en el departamento de electrónica de unos grandes almacenes y en *Trust* Matthew odia ser reparador de televisores porque sus jefes le obligan a colocar piezas antiguas o de mala calidad en los aparatos que ponen a la venta. A Hartley, que en el colegio nunca fue buen estudiante, no le interesaba otra cosa que las bellas artes, o cualquier cuestión que estuviera relacionada con la experiencia creativa. Se podía ser creativo manual o intelectualmente. Se podía

ser artesano o artista, pero nunca había que perder de vista la integridad de tus principios. Siendo pintor, echaba de menos que sus cuadros se movieran. “*Recuerdo lo primero que sentí cuando vi las imágenes que había filmado*”, le contaba a Ellen Pall en “The New York Times”. “*Eran imágenes cotidianas, como vasos de agua colocados al lado de la ventana y atravesados por la luz, y no pude evitar sentirme aplastado por la tristeza; una tristeza positiva, que me reafirmaba en la vida*”. La melancolía del exilio: los personajes de Hartley hablan sin mirarse o en planos divorciados por el corte. Sólo cuando se liman las aristas los une un gesto concreto, una nota musical en un encuadre que los abraza: el momento único en el que una mano se posa en el hombro.

Robert Burke encarna al Hartley que va y vuelve pero nunca está quieto. Reservado y lacónico, siente la necesidad de empezar de nuevo. Martin Donovan es, en cambio, el pensador, el iluso, el cuerdo que duda entre hacer lo que debe y lo que le apetece. El Thomas Jay Ryan de *Henry Fool* es una mezcla genética de ambos: llega como un jinete pálido, surcando el asfalto con la convicción de un nómada buscando un oasis, y no puede cerrar la boca. Su pasado les persigue como un cuervo con hambre de tres días y conciben la palabra como un modo de rebeldía: o callándose o exponiendo teorías tras las que protegerse. “*Dices quizás cuando no quieres reconocer que te has equivocado*”, le reprocha Sofia (Mary Ward) a Jude (Martin Donovan) en *Surviving Desire*. “*Cuando te sientes en un callejón sin salida, te subestimas para ponerte por encima de tus propios defectos*”. En su diario, después de hacer el amor con él, Sofia define la esencia del hombre Hartley: “*Callado, aunque con opinión. Poderoso pero tímido. Pensativo e impetuoso. Solemne a pesar suyo. Temerario pero endiablado, asustado de su propia osadía*”. Hay siempre un momento en sus películas en que alguien destaca lo peligroso que resulta el protagonista. Los hay que han vivido fuera de la ley y regresan para reintegrarse en una sociedad que les mira recordándoles un delito que tal vez no cometieron (*La increíble verdad, Simple Men*). Los hay que huyen de aquello que aún les atormenta, la vergüenza que les hunde en el más profundo de los abismos (*Henry Fool*). Los hay que buscan una nueva identidad sin saber que esa búsqueda quiere redimirles de todas las atrocidades que empeoran su currículum (*Amateur*).



Los hay que simplemente no saben decidirse y cuando alguien o algo les obliga, o las circunstancias deciden por ellos, se olvidan de la palabra derramada para derramar violencia (*Trust*). Porque las películas de Hartley hablan de algo más que amor y confianza: hablan de la ira que sentimos cuando las cosas no salen como habíamos previsto, sobre todo si no habíamos previsto nada en particular.

### Variación nº 3

## La pistola y el corazón

*"El mundo es un lugar peligroso e incierto"*

*Ambition*

En *Trust*, Matthew se pasea por la vida con una granada de mano en el bolsillo. “*Por si acaso*”, dice cuando María le pregunta por qué la lleva. Los personajes de Hartley cargan consigo la posibilidad de romper en cólera cuando la persona que aman les traiciona o no responde como ellos esperaban, o cuando el mundo les ha dado la espalda. No es extraño que Matthew sea conocido y temido por la gente del vecindario como un hombre agresivo e imprevisible: la serenidad y la generosidad que muestra en la intimidad no se corresponde con la violencia que genera a su paso por bares, tiendas y casas ajenas. Esa violencia es la hipérbole del gesto, la unidad mínima de significado del cine de Hartley. “*Quisiera que el espectador comprendiera la frustración de Matthew*”, le contaba al crítico francés Vincent Ostria. “*No golpea a cualquiera sino a un hombre que ha estado a punto de violar a una chica que no conoce, María, y hace caer a aquél que la ha tratado con desprecio. En suma, es nuestro portavoz. No estaba especialmente interesado por su violencia sino por los gestos que la sugerían, para expresar el hecho de que existe una justicia*”. Si la palabra provoca acción, la contención produce bofetadas. La conciencia de sabernos al borde del precipicio produce una tensión entre lo que deseamos y lo que conseguimos. Cuando lo que obtenemos de nuestra lucha no nos gusta recurrimos a la violencia, que no es más que la expresión impulsiva de nuestra frustración. Por ejem-



Martin Donovan contempla su granada en “Trust”

plo, cuando Matthew se pelea con su padre después de que María haya abortado, huye hacia la fábrica con intención de hacer estallar la granada de mano. Los accidentes se repiten: los disparos de *Flirt*, que terminan con una herida en la cara y una secuencia de hospital, son sucesivas demostraciones de lo peligroso que resulta vivir cómo vivimos. Dame una mujer y una pistola y te daré una película (Godard): ahí está el plano del arma pegada a la mejilla de Miho (Miho Nakaido), que, como el taladro pegado a la mejilla de Isabelle (Isabelle Huppert) en *Amateur*, funciona como un fetiche provocativo. La violencia también puede formar parte de un juego de palabras encadenadas, también es cómica y actúa por contraste: una bofetada es el antónimo de dos manos que se tocan, un abrazo es el antónimo de un puñetazo en pleno estómago. La violencia, por tanto, es un código de comunicación tan válido como el diálogo, cuyo ejercicio dialéctico, brechtiano, acaba generando una lucha de registros lingüísticos que a menudo termina en tablas.

A Hartley las caídas le parecen estéticamente hermosas. Alguien que tropieza, lo vertical convertido en horizontal, la geometría del cuerpo tambalea, cambia, muta. Tal vez por eso las rodó en cámara lenta en *Ambition*.

Es en esa película donde Hartley empieza a hablar de coreografía a la hora de componer los movimientos de sus actores. Entonces la pelea se transforma en una danza calculada y cerebral donde los momentos previos al estallido de violencia se nos presentan como pasos de baile destinados a cumplir un ritual. En *Amateur*, Edward (Damian Young), transformado en una especie de muerto viviente sediento de venganza, es perseguido por los villanos en plena calle en un plano que podría pertenecer a cualquiera de los experimentos musicales (*Opera n°1*, *Iris*) que Hartley rodó en esa época. El cineasta resuelve el tiroteo entre Edward y uno de los gangsters en el jardín del convento con un largo y ceremonioso plano secuencia –inspirado en el que cierra *El reportero* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1974) en el que sus movimientos espasmódicos, casi poseídos, se corresponden con las sucesivas entradas y salidas de distintos personajes en el encuadre, personajes que danzan alrededor del caos como miembros de una tribu africana alrededor de un fuego que les quema. *Amateur* es, en este sentido, su película más violenta, o al menos la única que se permite el lujo de usar la violencia como un elemento dramático más integrado en la historia que cuenta. Al contrario que en *Trust*, donde se prefiere la violencia doméstica a la callejera, y *Simple Men*, donde el terrorismo es algo que nos cuentan pero no vemos, *Amateur* acepta su adscripción genérica sin resistirse: es la única de sus películas donde la violencia no es una reacción a sino un fin en sí mismo.

## Variación n°4

### Cuestión de género

*“Saber no es suficiente”*

*Surviving Desire*

En su excelente libro “Los géneros cinematográficos”, Rick Altman resalta la importancia de los géneros como punto de encuentro de intereses de distinta índole: los géneros aportan, según Altman, *“las fórmulas que rigen a la producción; constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; y la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género”*. Lo que ocurre a menudo con el cine de autor es que el director, el poder de su visión del mundo, su estilo y su manera de contar, sustituyen a esos códigos universales que el género facilita, expande y comercializa. En ese sentido, el público ya no espera leer el texto cinematográfico según parámetros genéricos sino según lo que espera del autor en cuestión. Por eso cuando vemos una película de Hal Hartley no esperamos ver un western o una película de ciencia-ficción sino una película de Hal Hartley. En cierto modo, el autor consigue erigirse en género en sí mismo, no necesita –aunque pueda hacerlo: una película de Terence Fisher es, también, cine de terror- de etiquetas o estructuras preconcebidas para firmar un contrato con el espectador. El cine de

Hal Hartley es estrictamente agenérico: sería bastante complicado saber si *Trust* es una comedia o un drama porque continuamente salta de uno a otro sin decidirse por ninguno de los dos. Por eso cuando Hartley se ha acercado al cine de género lo ha hecho intentando subvertir su gramática tradicional. *“Le digo a la gente que Amateur es una película de acción y se sonrien porque saben qué tipo de películas hago”*, confiesa. *“Saben que será una película de acción de Hal Hartley, y probablemente eso quiere decir que de algún modo no he seguido las normas convencionales del género. He utilizado lo convencional del cine de suspense para ver cómo puedo doblarlo, cómo funciona un neumático pinchado”*.

*Amateur* cuenta una historia que está tan cerca del “film noir” de la Warner como del thriller psicoanalítico que Hitchcock popularizó con *Recuerda* (Spellbound, 1945). Hay un amnésico, Thomas (Martin Donovan), cuyo pasado ha sido enterrado por un mal golpe. Hay una chica rubia y angelical, Isabelle (Isabelle Huppert), que está esperando un alma descarriada que redimir. Hay una chica mala, una versión “cool” de la Lulú de Pabst, que está dispuesta a traicionar a quien se le ponga por delante para escaparse y empezar de nuevo. Hay un “macguffin”, un disquette con valiosísima información que nunca conoceremos, que desata la tragedia. Hay un par de villanos que, vestidos con traje y corbata, persiguen, asesinan y son adictos a su teléfono móvil. Si no fuera por su frialdad expositiva, por la voluntaria excentricidad de sus personajes (una ex-monja que se gana la vida escribiendo relatos pornográficos, un loco perturbado y despeinado que ha perdido el habla), por sus derivaciones metafísicas, *Amateur* sería un thriller convencional o una modestísima serie B destinada al mercado del video. *“La película trabaja con elementos muy tradicionales de distintos géneros, pero intenté por todos los medios tratarlos como si no los hubiera visto en mi vida, como si fuera la primera vez que se utilizaran en el mundo”*, le contaba a Antonio Castro en “Dirigido por”. *“Si se quiere para deconstruirlos y encontrar mi propia relación con una bofetada en la cara, dos señores que van corriendo por la calle, o una pistola”*. A Hartley le gusta el cine de acción, sólo que se siente incapaz de hacerlo como Jan de Bont. En un artículo publicado en “The Guardian” hablaba de las películas que había visto junto a Michael Spiller mientras preparaba *Amateur*, y la lista deja los ojos

como platos: algunos títulos de John Woo, el *Parque Jurásico* (Jurassic Park, 1993) de Steven Spielberg (“*Esa escena en la que el coche cae desde la copa de un árbol... Nadie puede rodarla mejor que Spielberg*”), *El fugitivo* (The Fugitive, Andrew Davis, 1993)... “*El suspense forma parte de contar historias*”, escribía Hartley. “*Se trata de enseñarle al público lo suficiente de una situación como para que se creen expectativas para luego desbaratarlas y sorprenderles*”.

Sin embargo, la génesis de *Amateur* tiene poco que ver con la reflexión sobre los blandos límites del género de acción y mucho con el estado de ánimo de un Hartley que empezaba a sentir sobre sus hombros el peso de la fama y de su nueva faceta como hombre de negocios. “*La idea de Amateur se me ocurrió a finales de 1991, cuando recorría Europa promocionando Trust*”, recuerda Hartley. “*Acababa de terminar el rodaje de Simple Men y lo único que quería hacer era dormir. Todo este asunto de ser cineasta se había vuelto demasiado grande y complicado. Quería quitarme de encima mis responsabilidades y me interesó la idea de alguien que intenta escapar de sí mismo*”. Su productora, True Fiction Pictures, necesitaba más tiempo y dedicación, y Hartley empezaba a verse atrapado entre la espada y la pared: parecía que ser su propio productor le iba a convertir en un contable, alejándole peligrosamente de sus tareas creativas. La semilla de *Amateur* estaba plantada, pero durante la presentación de *Simple Men* en Cannes Hartley encontró agua con que hacerla crecer. Allí obtuvo información de cómo el dinero del tráfico de armas y otras actividades ilegales realizadas desde Israel y Oriente Medio se desviaba hacia la pornografía y la producción cinematográfica. “*Es la única vez que he mostrado interés por el crimen y creo que fue por su parecido con el mundo de los negocios en los que empezaba a verme involucrado*”, cuenta Hartley. “*La historia que acabé escribiendo funcionaba como un claro ejemplo de cómo el mundo del crimen puede filtrarse en las experiencias más mundanas*”.

No es extraño, pues, que todos los personajes de *Amateur* necesiten reconstruir su identidad: en el caso de Thomas para convertirse en una buena persona, lejos del cruel corruptor de menores y productor de cine porno que fue antes de caerse por una ventana, y en el caso de Isabelle para

fundir su antigua vocación religiosa con las necesidades de su incipiente deseo sexual. Son, en realidad, “amateurs” de la experiencia vital, gente confusa que necesita reinventarse y volver a empezar. El mismo título de la película es, en este sentido, una declaración de principios: *Amateur* quiere ser un regreso a los orígenes, una reivindicación de la frescura del defecto, un nuevo bautizo, una deslumbrante historia de amor que recupera la espontaneidad de los primeros besos. “*Lo he hecho todo del modo en que se supone no se debe hacer*”, se jactaba Hartley durante la promoción de la película. “*Cuando rodamos la escena de tortura obligatoriamente nos acordamos de la de Reservoir Dogs (Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1991) en la que Michael Madsen maltrata a un policía. Desde el mismo estreno de la película se vio claramente que esa escena se convertiría en un clásico*”. Tarantino dilató hasta lo insoportable el tempo narrativo de esa secuencia utilizando el tempo narrativo de una canción cuyo ritmo lúdico y despreocupado contrastaba con lo crudo de la tortura. Educadamente, elevó la cámara cuando el policía ensangrentado se convertía en heredero de Van Gogh, jugando a ser respetuoso cuando segundos antes había sido imperturbablemente cruel. Nadie hubiera apostado dos euros a que en tres escasos años una secuencia de ese estilo pertenecería a una película de Hal Hartley. Y se hubiera equivocado. La reacción que provoca esa secuencia en *Amateur* es, por supuesto, diametralmente opuesta a la que provocaba en *Reservoir Dogs*. Hartley la rueda con un cierto desapego, con una vaga distancia que nos permite fijarnos en detalles que no pertenecen a la dimensión emocional de la tortura: los pelos electrificados de la víctima, la lámpara sin pantalla que utilizan para electrocutarla, los movimientos coreografiados de los verdugos, sus comentarios irónicos. En esa secuencia se condensa la actitud de Hartley hacia los géneros: los concibe como un conglomerado de rasgos de estilo, una casa de ladrillos de colores vistosos que impresiona más por su forma que por su contenido.

Al menos así se manifestaba Hartley cuando el periodista Scott Tobias le preguntaba por cómo había trabajado con los elementos del género fantástico en *No Such Thing*: “*Quería usarlos para componer una buena, estimulante canción pop*”, decía. “*No quería reflexionar sobre el género sino usarlo. Me gusta la estructura de este tipo de películas. Satisfacen las*



*expectativas del público tanto como lo puede hacer una canción pop. Todo el mundo sabe lo que quiere de una canción pop: debe tener un buen estribillo, seguir con una buena melodía y volver al estribillo. Con No Such Thing quería entregarme a esta clase de expectativas*". En las películas de monstruos estilo Godzilla siempre hay una periodista y un científico loco. Hartley respeta esos arquetipos, los trata como muñecos que rellena con la carne de otro espíritu: Beatrice (Sarah Polley) se nos presenta como una heroína de cuento de hadas, a medio camino entre la Cerillera de Andersen, la Caperucita Roja de Perrault y una huerfanita dickensiana, y el doctor Artaud (Baltasar Kormákur) es un sabio despistado que necesita tocar todo lo que encuentra a su paso para estar seguro de que vive en un mundo real. Después, el Monstruo (Robert John Burke), cuya shakesperiana presencia abre la película con un parlamento solemne, majestuoso: *"Yo no soy el monstruo que solía ser. Lo admito. Estoy cansado. Estoy más débil. Estoy perdiendo la memoria y no puedo dormir (...) Esto es absurdo. Trato de desaparecer; me retiro, me escondo, pero de todas formas me encuentran, incluso en mis sueños, contaminando mi soledad, llenando el mismo aire con su interminable e insípido ruido (...) El tiempo que se tarda en matar a esos idiotas es deprimente. No puedo seguir así. Si ustedes no quieren matarme, tendré que venir a matarles a ustedes. A cada uno de ustedes. Sí, ustedes ganan. Así será. Me despiertan otra vez y abusan de mí. Y entonces, silencio*". En esa primera secuencia, el Monstruo parece un rey abandonado por sus siervos, un ser mitad reptil mitad dandy cuya especie se ha extinguido dejándole acompañado del mar, el viento y las montañas muertas. Alcohólico empedernido, filósofo de tocador, criatura atormentada por su inmortalidad (heredero, por tanto, del "Drácula" de Bram Stoker), el Monstruo, *"constante y eterno"*, busca desesperadamente alguien que consiga matarle, acabando así con un dolor que le confina en una base de misiles americana en ruinas, en el rincón más recóndito de Islandia.

La primera parte de *No Such Thing* es estimulante y vagamente melancólica. Centrado en el personaje de Beatrice, que nace como periodista y (casi) muere como mártir en poco más de quince minutos de metraje, Hartley se siente cómodo. Beatrice es la prolongación lógica del personaje de Isabelle en *Amateur*: debatiéndose entre la ingenuidad y la lucidez, entre

la divinidad laica y la inteligencia del corazón, Beatrice es capaz de olvidar las atrocidades que ha cometido el Monstruo –una de tantas: matar a su prometido- para concederle ese último deseo que terminará con su sufrimiento. Beatrice es capaz de perdonar. Sin embargo, su inocencia, como la de todas las mujeres de Hartley, es letal, y conducirá al Monstruo a vivir el infierno de exponerse a las preguntas y agresiones de una sociedad que lo contempla como un espectáculo de feria caduco y grotesco (“¿Un monstruo hoy en día? ¿No lo encuentra anticuado?”), le escupe un periodista). Drácula y el Rey Lear se han fundido en un cruce bastardo entre E.T y John Merrick, el Hombre Elefante. Decidido a utilizar el género como un instrumento de crítica social, Hartley apuesta fuerte por la desincronización entre el mito y su versión moderna. Como ocurre en *The Book of Life*, el resultado es de un extrañamiento difícil de describir: al Monstruo vestido con traje gris le sigue la improbable transformación de Beatrice en mujer fatal después de ligar con un playboy (cameo de Bill Sage) en una fiesta. Si a los ángeles y demonios que pasean por *The Book of Life* como si fueran figurantes en un cóctel de inauguración de una galería de arte del Soho neoyorquino les chirrían las suelas de los zapatos, los protagonistas de *No Such Thing* habitan su propia historia como si hubieran caído en ella por casualidad, como si realmente no les perteneciera. Hartley pierde el timón de su propia sátira como si dejara de creérsela. Cuando la fábula se revela denuncia social, su autor parece darse cuenta de que la buena historia, la que debería haber contado, estaba en otra parte, en la mansión de los candelabros que iluminaron *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, Jean Cocteau, 1946): en el amor secreto que nace entre un monstruo y una santa, o lo que es lo mismo, entre un hombre abandonado y la mujer que sabe cómo abrazarle. *No Such Thing* se cierra con un hermoso primer plano de Beatrice llorando la muerte de su amado monstruo. Qué mejor homenaje a la mujer hartleyana, punto de encuentro entre la entrega y la traición, que este cuadro triste y azul, epifanía virginal en un mundo lleno de lágrimas.

## Variación n°5

### Mujeres bajo la influencia

*"Aprecio que se me tome en serio, pero me preocupa no serlo. Soy muy curiosa y me da miedo parecer cándida. Por tanto discuto más de lo que debería"*

#### *Surviving Desire*

A los doce años Hal Hartley perdió a su madre. A partir de entonces vivió intermitentemente con sus tíos y primos, vecinos de al lado. A riesgo de ponernos un punto freudianos, podríamos aventurarnos a decir que la ausencia materna ha marcado el comportamiento de sus personajes femeninos. Al contrario que los hombres, dubitativos y contradictorios, las mujeres del cine de Hartley son resolutivas, altruistas y exigentes. Incluso en el peor de los casos (la madre (Rebecca Nelson) de *Trust*, la Sofia (Mary Ward) de *Surviving Desire*), aquellos en los que pueden ser maquiavélicas o intransigentes, nadie puede acusarles de no llevar sus decisiones hasta sus últimas consecuencias. En *The Cartographer's Girlfriend*, segundo cortometraje de Hartley, una joven enigmática perturba los esquemas vitales de un aficionado a la cartografía. En *La increíble verdad*, Audry venderá su imagen para pagarse sus estudios en la universidad de Harvard. En *Trust*, María buscará sin descanso a la mujer que ha secuestrado un bebé pero no informará del caso a la policía, abortará cuando crea que Matthew le ha sido infiel con su hermana mayor y abrazará sólo por amor una granada que puede estallar en



Varias escenas de “*Surviving desire*”

cualquier momento. En *Simple Men*, Kate, la más dura de sus protagonistas femeninas, sucumbirá a la virilidad sin fisuras de Bill no sin antes haberle sometido a varias pruebas de amor (“*No te pegué por besarme*”, le dice, “*sino porque pensabas que no podría resistirme*”). En *Amateur*, Isabelle, que se define como “*mediocre, pálida, fría e intelectual*”, siente cosas pero no sabe qué significan, deja el convento porque se le apareció la Virgen María y le dijo “*que no se hiciera monja porque era ninfómana*”, y ayuda a escapar a una mujer que no confía en ella y a un hombre en el que no acaba de confiar. En *No Such Thing*, Beatrice renace de una gravísima operación quirúrgica para entregarse a la búsqueda de su prometido, que le conducirá hasta los dominios de un monstruo suicida. Sublimadas en su dulce y contundente nobleza, las mujeres de Hartley son dueñas de su propio destino, aunque a veces su determinación y su extremo sentido de la justicia puede hacerles traicionar al hombre al que aman. Las mujeres, afirma el cuarteto protagonista de *Simple Men* hablando de Madonna, controlan la propia explotación de su sexualidad. Eso es lo que quiere Sofía Ludens (Elina Löwensohn), la actriz porno de *Amateur*: dejar atrás a su chulo, que la convirtió en su esclava siendo una menor, y adueñarse de una vez por todas de su identidad. “*La vida da a las mujeres un propósito y a los hombres la muerte*”, dicen en *Ambition*.

Muchas de las películas de Hartley terminan con una traición parecida a la que Patricia, la chica del Herald Tribune de *Al final de la escapada* (A Bout de Souffle, Jean-Luc Godard, 1959), perpetraba contra Jean-Paul Belmondo. “¿Cómo puedes estar enamorado de una mujer y no saber que se va a volver en tu contra?”, dice Bill (Robert Burke) en *Simple Men*. Y sabe de lo que habla: su novia le ha abandonado en pleno atraco, dejándole con la calderilla del botín y con la policía pisándole los talones. Excepto en *Amateur* y *Surviving Desire*, que homenajean explícitamente al film de Godard, esa traición se traduce en una espera que merece la pena, una redención que justifica el largo camino que ambos, hombre y mujer, han tenido que recorrer para encontrarse. En *Amateur*, el error se salda con una confianza póstuma y, por tanto, eterna. En *Surviving Desire*, Sofía estará condenada a ofrecer ayuda sin que nadie parezca escucharla: es la única de las mujeres de Hartley que no está sublimada porque ha jugado con premeditación y alevosía con los sentimientos del hombre que se ha enamorado de ella. Su castigo es la soledad, la falta de correspondencia, la voz que se diluye entre las sombras de los clientes de la librería en la que trabaja. Sofía es la excepción que confirma la regla, porque, según Hartley, la traición, no es más que la consecuencia de la honestidad, el rigor y la fidelidad que tienen las mujeres a sus principios. La traición siempre tiene una recompensa. La traición es el acto reprobable que desemboca en un gesto de amor, la deslumbrante energía que irradia la confianza cuando ésta se ha ganado con esfuerzo.

## Variación n°6

### Teoría del gesto

-¿Conoce a este hombre?

-Sí, le conozco.

*Amateur*

El gesto es la caligrafía con que el cuerpo escribe su historia. En contacto con las emociones, besando los labios de lo que siente la gente que nos rodea, el gesto adquiere un valor simbólico. A Hal Hartley le interesan los gestos, no sólo porque a través de ellos consigue ese antinaturalismo naturalista que tanto sorprende en sus películas sino también porque le sirven para expresar lo que escapa a la literalidad de las palabras. He aquí a Parker Posey fumando un cigarrillo o apartándose el pelo de la cara en *Opera n°1* mientras canta (o desafina) una estrofa musical presuntamente épica: es más importante la casualidad de esos movimientos que su causalidad. Aunque los personajes de Hartley siempre dicen lo que piensan y hay que tomárselos al pie de la letra, sólo cuando la palabra es gesto y se convierte, por fin, en acción, revela el auténtico significado del alma que la pronuncia. Para Hartley, las personas son palabras que se mueven en la ambivalencia. Cuando callan, cuando se hace el silencio, lo único que cuenta es la belleza con que demuestran su afecto. Las manos rozándose mientras intercambian una moneda, un instante apenas congelado de amistad cósmica. El abrazo final de *La increíble verdad*, con la cámara escapándose suavemente hacia

el cielo. O el abrazo final de *Simple Men*. O *Henry Fool* corriendo por la pista de aterrizaje, acercándose tal vez a lo que será su futuro (qué precioso homenaje a *Mala sangre* (Mauvais sang, Léos Carax, 1986)). O Isabelle admitiendo que conoce a un hombre que ha muerto por azar y del que sólo sabía su nombre y su terrible pasado. O María poniéndose las gafas mientras Matthew se aleja, detenido por la policía. ¿No es ese gesto heredero de ese momento en el que James Dean le sube la cremallera de la chaqueta a Sal Mineo, su amigo muerto en *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955), porque “siempre tenía frío”? La fuerza de ese gesto, conciso como un punto y aparte, está en admitir que la confianza ha triunfado. Que las emociones se han liberado de sus cadenas, que ningún autoengaño ni ninguna incertidumbre podrán estrangularlas jamás. Que, más allá del miedo, el amor existe.

## Variación n°7

### Problemas y deseo

*“La aventura no existe, el romance no existe. Sólo existen los problemas y el deseo. Cuando deseas algo, te metes en problemas y cuando tienes problemas no deseas nada”*

#### *Simple Men*

En “El artista como sufridor ejemplar”, brillante ensayo sobre los hermosísimos diarios de Cesare Pavese, Susan Sontag habla de la idea del amor que tenía el escritor italiano, el amor “*como ficción esencial*”, que no comete errores sino que “*es, esencialmente, un error*”. El amor, como el arte, es un medio de autoexpresión, y para el artista atormentado siempre será un fracaso, porque todo lo que surge de su dolor y su pena es pánico y negación. Dado que ese artista se detesta a sí mismo, el fracaso del amor es, también, la reafirmación de su ego herido. “*El estilo perfecto... nace de la total indiferencia*”, escribe Pavese en su diario. “*Por eso amamos siempre locamente a quien nos trata con indiferencia: la indiferencia es estilo, fascinación de clase y amabilidad*”. Probablemente, Hartley hubiera llegado a las manos con Pavese si se hubieran conocido, porque tienen concepciones del amor diametralmente opuestas. Si para Pavese el amor es egoísmo, para Hartley es entrega. Tanto *Trust* como *Simple Men* son las crónicas de sendos viajes iniciáticos hacia el fondo de las emociones de dos personas que viven separadas de su corazón. María reconstruye su vida librándose de su recal-





“Simple men”

citrante irresponsabilidad a medida que supera todas las dificultades la muerte súbita de su padre, provocada por una discusión con ella; quedarse embarazada de un novio que no la quiere; dejarse esclavizar por una madre que quiere vengarse de su sensación de vacío culpando a su propia hija- a las que tiene que enfrentarse de golpe. Después de un desengaño amoroso que le convierte en fugitivo de la justicia, Bill quiere convertirse en un personaje de Neil LaBute (“*Mañana, haré que se enamore de mí la primera rubia atractiva que vea*”, asegura. “*Me mostraré pensativo, modesto, profundo, misterioso, un poco peligroso*”) pero no puede. Su escepticismo sentimental se rompe en mil pedazos en cuanto ve a Kate, encarnación de la serenidad de la madre tierra que arranca de cuajo la misoginia, más estética que ética, de este ladrón de poca monta.

Otro cuento romántico: Hartley definía *Surviving Desire* como la historia de un hombre que descuida el conocimiento que posee en favor de conocer algo que descubre que no puede poseer. Las historias de amor, prosigue, son la cara externa de alguna lucha espiritual. En la primera secuencia, Jude lee un párrafo de “Los hermanos Karamazov” de Dostoievski: “*No te asustes nunca de tu propio desaliento de obtener el amor. Y no te asustes excesivamente de tus propias malas acciones. Lo siento, no puedo deciros nada más para consolaros. El amor real es duro y terrible comparado con el amor quimérico. El amor de los sueños está ávido de una realización inmediata y así todo el mundo puede ver. Los hombres darán incluso sus vidas si la penosa situación no dura y se acaba pronto, mirando y aplaudiendo como en un escenario. Pero el amor activo es trabajo y fortaleza*”. Congelado en

la indiferencia de sus alumnos y la incapacidad de pasar página, Jude decide ponerse manos a la obra y seduce a Sofía. Sofía significa “*saber*” en griego, pero lo único que este profesor entiende al final de su acelerada educación sentimental es que “*saber no es suficiente*”. A partir de esa frase, sacada de la novela de Dostoievski, Hartley escribió el guión de *Surviving Desire* en apenas un mes. La frase, que su amiga Sarah le envió en una postal de Navidad, “*contiene*”, asegura, “*lo que necesito para vivir una vida razonablemente feliz y útil*”. La frase también esencializa el aprendizaje de Jude (¿El Oscuro, en honor a la novela de Thomas Hardy?), que en el penúltimo plano de este brillante mediometrage confiesa a sus alumnos que no tiene nada que decirles ni que enseñarles. La falta de amor nos puede empujar a decir cosas como ésta: “*El amor, la consideración, el afecto son mitos. Mitos inventados en una cámara de tortura. Una cámara de tortura en el infierno. Además, ¿qué es lo que sabemos de los demás? Tienen sus necesidades y sus deseos, sus sueños apasionados y perversos. Enamorarse es como clavarse un pico de hielo en la frente. Nos arrojamamos al caldero de la pasión, al pozo sin fondo del deseo*”. Hartley no está de acuerdo con el policía desengañado de *Simple Men*. El amor existe, pero nos agota.

Además de hablar de amor, *Trust* es una película sobre caídas. En su imagen más emblemática, María y Matthew discuten sobre la confianza. Confiar en alguien es tirarse desde lo alto y saber que no te romperás los huesos. Saber que tu cuerpo es frágil y cae porque está avergonzado de ser joven. En las películas de Hartley la gente cae, se desmaya o es arrollada por otro cuerpo más violento que el suyo casi por norma. Cuando algo no les gusta nada o les gusta demasiado, sus personajes reaccionan bruscamente: caen o se besan o se abrazan. Es la manifestación quebrada de un amor que nunca se atreve a manifestarse del todo, siempre preso del equívoco. Cuando en *La increíble verdad* Josh va a visitar a Audry a su nuevo piso en Nueva York, malinterpretará que su compañía sea el fotógrafo desaprensivo que la ha lanzado a la fama. En realidad, las primeras películas de Hartley resucitan los lugares comunes de la comedia romántica. Chico y chica se conocen, se conquistan, se enamoran y se separan para, más tarde, entregarse a un final incierto pero feliz. *Simple Men* es más madura, pero menos sentimental: si la relación entre Bill y Kate sigue todos los pasos de una cita

a ciegas, lenta pero segura, la de Dennis (Bill Sage) y Elina (Elina Löwensohn), que huye de un marido psicópata que en realidad sólo quiere recuperar su chaqueta (en el cine de Hartley nada es lo que parece, sobre todo si tiene que ver con el pecado y la culpa), es tan agresiva y adolescente como la de *Surviving Desire*. Sin embargo, *Simple Men* habla de otro amor, si cabe aún más complicado: el amor familiar, aquél que heredamos sin haberlo pedido.

## Variación n°8

### La aguja en el surco

*"La relación con mi padre se parece a escuchar un elepé. Y el tocadiscos con que lo escuchas tiene la aguja muy vieja. Está rayado. Es doloroso, pero en tu mente intentas compensarlo. Porque te sabes la canción mantienes el ritmo".*

*Trust*

Qué imagen: la familia es el surco donde salta el disco. Las arenas movilizadas que nos engullen con la boca abierta. El fango, el recuerdo. Hartley se quedó atrapado en él: en todas sus películas hay una familia que oprime. En *La increíble verdad* lo hace con la mano blanda, permisiva, de las comedias de situación. En las demás, uno de los padres está ausente. El que queda es puro resentimiento. En *Henry Fool*, la madre (María Porter) de Simon está deprimida y le trata como a un retrasado; su hermana le ridiculiza y le tira un cazo de agua ardiente en la espalda. En *Trust*, la madre de María es una versión "white trash" de Lady Macbeth: con el rostro enjuto, el entrecejo arrugado y las comisuras de los labios tristes, obligará a su hija a pagar por la muerte de su padre convirtiéndola en una Cenicienta moderna. El padre (John MacKay) de Matthew es un veterano de guerra, un obseso de la limpieza, un obrero viudo que podría ser el propio padre de Hartley, que después de ver una de sus películas escupió un escueto "interesante". En *Simple Men* la familia es el imán que provoca que los personajes se desplacen desde

la seguridad de la incertidumbre hasta la inseguridad de la certidumbre. Hartley tenía pensada la génesis de la película desde los años de universidad: dos hermanos parten en busca del padre (John MacKay) que los abandonó, una estrella del béisbol que un día tuvo la brillante idea de colocar una bomba en el Pentágono a finales de los sesenta, matando a siete personas accidentalmente. Acabó en la cárcel. Ahora ha huido. El mayor, Bill, no muestra ningún interés en reencontrarse con él. Dennis, el pequeño, está obsesionado con verle. *“Dennis no se avergüenza tanto de su padre porque fuera terrorista o hubiera abandonado a su madre sino porque sospecha que quizás haya matado a alguien, lo cual dice mucho del personaje”*, explicaba Hartley en “Cahiers”. *“Sólo quiere saber si su padre es un asesino. Cuando descubre que no lo es, se niega a juzgarlo”*. Para el cineasta norteamericano, la figura del padre representa la frustración, pero también la salvación, la redención, la huida. La frustración de no haber conseguido rematar sus ilusiones y la salvación de haberlas tenido. La utopía de los sesenta se niega a tener una muerte digna: *“La revolución está de nuestra parte”*, reza la letanía del terrorista que nunca lo fue. *“Si es reprimida es porque hemos sido derrotados, y jamás porque hayamos llegado a un compromiso”*. Dos hermanos que se alejan de la ciudad para, en el campo, encontrarse con las ruinas de la América revolucionaria, una América que sólo puede existir en la tranquilidad atávica y algo trivial de un campo de trigo, un porche solitario, una gasolinera donde se insiste en hablar en francés y una casa incendiada.

## Variación nº9

### En los márgenes de la política

*“¿Sabes cuál es el problema de este país? Vivimos en una cultura de pobreza y crimen donde la ética del trabajo está socavada y la responsabilidad masculina se hace irrelevante”*

*Henry Fool, 1998*

Cuando en apenas seis meses se estrenaron las tres primeras películas de Hartley en Europa, la crítica francesa se empeñó en interpretarlas como comentarios políticos. Hartley, asustado, se defendía: *“No me apetece hacer películas sobre la política, sino sobre las personas. Me da mucho miedo la política como forma de diluir los verdaderos conflictos que hay entre las personas. Mi miedo a la política, mi impaciencia frente a ella, consiste en que, a fuerza de hablar de política, no hacemos más que perpetuar un sistema que genera política, pero no cambios”*. Años después, Hartley decía: *“A los franceses les parece que yo me río de la cultura americana, pero eso no es cierto. Al menos puedo decir que me río de ella tanto como la celebro”*. Lo decía al hilo del estreno de *Henry Fool*, la que vierte una mirada más satírica e intencionada sobre la América contemporánea. La América de *Kid*, *La increíble verdad*, *Trust* y *Simple Men* es una América de la que hay que escapar: la América de los suburbios, los supermercados y los parking vacíos, los talleres y los vagabundos. A Hartley no le gustan los planos de situación, de manera que siempre parece que sus personajes vivan en el



*"Henry Fool"*

mismo lugar, atrapados entre el césped y las mesas de formica. La América de *Henry Fool* es una América sin escapatoria: no existe más allá de lo que los medios de comunicación y el portavoz del candidato Owen Feer dicen de ella. El revulsivo poema de Simon Grim se topa con la fiera actitud censora del Comité de Educación. Creen que es *"emblemático de la desintegración de la moral contemporánea"*. Así rematan su crítica los editores de la revista universitaria: *"Muérase o deje de escribir"*. La prensa huele el escándalo y acude a casa de los Grim como buitres oliendo a carroña. Como ocurrirá en *No Such Thing*, los medios necesitan sangre para crecer sanos y fuertes: asesinatos en masa, inundaciones, atentados terroristas, un accidente de avión. La televisión vomita opiniones excesivas sobre Simon, entre las que destacan la de la feminista Camille Paglia: este poema es *"cultura del fin de siglo"*. Mientras tanto, Warren (Kevin Corrigan), que siete años más tarde no dudará en confundir a su mujer con un muñeco anti-estrés, defiende la resurrección de una América patriota y moralista como si fuera un predicador sureño. Feer piensa que América liderará a la raza humana hacia un futuro de libertad, prosperidad y seguridad. *"Hay que revitalizar la civilización americana"*, grita Warren. *"América tiene que recuperar su privi-*

*legio de poder*". Sin embargo, Hartley es, en el fondo, un optimista: el conservador Feer cae derrotado ante los liberales y Simon consigue publicar su poema después de convertirse en un ídolo mediático. El editor que antes lo había rechazado le ofrece un contrato multimillonario. Hartley se explicaba: *"Una de mis intenciones era ridiculizar esa estúpida industria cultural que a menudo cambia de parecer de la noche a la mañana, sin saber muy bien por qué, ni con qué criterios, ni siquiera sin saber si existen esos criterios"*. Hay, no obstante, un Hartley que respeta la volubilidad del editor: *"Cambia de opinión porque hay cosas que pasan a su alrededor que le obligan a reevaluar el poema de Simon. Creo que es legítimo, que es bueno no reprimir esta ambivalencia si eres una persona creativa, o si eres un hombre de negocios que tiene que comercializar trabajo creativo. Siempre me ha gustado que haya un cierto tira y afloja entre el mercado y lo que llamamos la torre de marfil"*. El verdadero reconocimiento llegará desde Europa: el Premio Nobel. No es difícil ver a Hartley en ese Simon laureado y lacónico: aunque el crítico Andrew Sarris, el "pope" de la teoría de los autores en Estados Unidos, escribió un artículo en la revista "Film Comment" incluyéndole en su exclusivo escaparate de nuevos autores del cine americano, fueron los franceses los primeros que le descubrieron, dedicándole páginas y páginas llenas de desmesurados elogios. Luego se arrepintieron con timidez, como avestruces escondiendo la cabeza bajo tierra. Y es que la fama, en América, Francia o Sebastopol, es tan efímera como un suspiro nocturno.



## Variación nº10

### Oscuros y famosos

*“No importa lo que logre, siempre tengo la sensación de vacío y futilidad. Quiero ser admirado por mis triunfos, que me comparen con grandes hombres, cambiar mentalidades, imponer modas, destruir ideas preconcebidas, ser amado por mujeres bellas, que la imagen que tengo de mí y yo se vuelvan una. Me voy a ganar el pan...”*

#### *Theory of Achievement*

El ansia de celebridad no es más que una versión cósmica de la necesidad de afecto. Las películas de Hal Hartley están repletas de personajes que se sienten incomprendidos, que están convencidos de que su obra, con la que no mantienen ninguna distancia emotiva, es perseguida por razones mundanas y previsibles. En realidad sólo quieren que les quieran, y cometen el error de tener expectativas de colmar esa carencia a través del reconocimiento familiar o popular de sus obras o acciones. El germen de *Henry Fool* estaba repartido en las quejas y decepciones creativas de todos los protagonistas anteriores de Hartley. No en vano, ha confesado reiteradamente que llevaba incubando la existencia de este bufón mefistofélico hacía varios años. Tal vez Henry (Thomas Jay Ryan) durmiera bajo las intenciones de *Ambition* y *Theory of Achievement*, cortos que, después del éxito de *Trust* y antes del reconocimiento internacional de *Simple Men*, reflejaban la angustia de un artista que tiene que luchar día a día para entender cuál es la dife-



“La increíble verdad”

rencia entre sus ideales y su realidad. Henry también empapaba la actitud de Jude, el profesor de *Surviving Desire*, encallado durante todo un mes en el análisis de un párrafo de “Los hermanos Karamazov” ante la estupefacción de sus alumnos, y, coincidencia nada casual, también estaba detrás de las palabras de su amigo Henry (Matt Malloy), intelectual de tres al cuarto que se arrastra de bar en bar y de trabajo en trabajo incapaz de sobrellevar un fracaso que tiene más que ver con su voraz diletantismo que con la falta de talento. Henry está en el alma de Isabelle, la ex-monja que escribe relatos pornográficos con ínfulas literarias (así acaba uno de ellos: “*Incluso en las cosas más pequeñas ella sentía, en la inutilidad de la esperanza, la imposibilidad del perdón. “¿Cómo era posible”, se preguntaba, “que en un universo de una brutalidad consciente, un amigo pueda reír, una madre sonreír, un padre sacrificarse o un amante dar besos?”*”), recibidos por su editor con una mezcla de estupor y extrañamiento.

Como el Josh de *La increíble verdad*, Henry viene de la nada. Sin embargo, su llegada es mucho más espectacular que la del mecánico ex-convicto. Precedida de un gesto misterioso y evocativo Simon (James Urbaniek), que se convertirá en su amigo y alumno aventajado, acerca el rostro al asfalto como la Ana Torrent de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) acer-

caba el rostro a la vía del tren: esperando un epifánico estruendo), la irrupción de Henry en la vida de una familia disfuncional de los suburbios de New Jersey es tan revulsiva como la del Terence Stamp de *Teorema* (Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968). Henry es un ángel exterminador que al final se transforma en hombre. Su aparición es impulsiva y diabólica: pronto se instala en el sótano en alquiler de los Grim y, al lado de la caldera, su rostro absorbe el rojo plásmico del fuego como si aún estuviera en el infierno. Sin embargo, arrastra consigo su particular vía crucis. Como Josh o como Thomas en *Amateur*, su pasado oculta algo inconfesable, que su presente, obsesionado con la magnificencia de sus incomprendidas “Confesiones”, intenta enmascarar. Henry utiliza sus presuntas aptitudes literarias y su vasta cultura no sólo para protegerse de un orden social que, por comodidad y por ideología, no comparte (el aspecto de Thomas Jay Ryan, actor en cuyas representaciones teatrales Hartley se inspiró para crear el personaje de Henry, se sitúa a un paso de Charles Bukowski y a otro de Oscar Wilde) sino también para abrirle las puertas a la conciencia de Simon. Basurero de profesión y retrasado mental por imposición familiar, Simon entra en contacto con sus propias necesidades emocionales gracias a los consejos de Henry, que le incita a escribir para más tarde apoyarle en sus transgresores experimentos literarios (“*Somos esclavos de nuestra musa*”, le alerta. “*No se puede encerrar el alma de un hombre entre cuatro paredes*”). Simon no podría existir sin Henry: lo que al principio parece un contrato fáustico se convierte finalmente en una versión del “Pygmalion” de George Bernard Shaw donde el amor es sustituido por la amistad masculina.

“Las confesiones de Henry Fool” son, según su propio autor, “*una filosofía, una política, literatura de protesta, una novela de ideas, una revista pornográfica con dimensiones de auténtico cómic*”. Y asegura: “*Cuando la acabe, va a hacer añicos el concepto que el mundo tiene de sí mismo*”. Sin embargo, nunca le vemos escribir: su imparable verborrea es una válvula de escape, la forma en que un artista del hambre se escapa de una sequía creativa que dura demasiado tiempo. Al inescrutable Simon le falta tiempo para coger un lápiz y estrenar el cuaderno que le ha regalado Henry: ese momento, que Hartley filma con la intensidad de un milagro, es el principio de su auge y de la dilatada decadencia de su mentor. Nunca llegaremos a leer ni

el controvertido y enciclopédico poema de Simon, que adelanta la menstruación de su hermana Fay (Parker Posey) e induce a su madre al suicidio, ni las memorias de Henry, demasiado largas y fastidiosas para que alguien pueda soportarlas. A Hartley le interesa más la belleza de dos gestos: el que acerca el lápiz a la página en blanco y el que ilustra el sacrificio que un hombre agradecido hace por su benefactor. Es inteligente no dejarnos conocer ninguno de los dos textos: por un lado, hubiera sido imposible hacerlo sin decepcionarnos y, por otro, el (pre)juicio hubiera desviado nuestra atención de la relación entre los dos personajes. Es, también, una hermosa manera de traducir la inexplicable fascinación que provocan las palabras: sólo el silencio puede estar a su altura.

Si en *Ambition y Theory of Achievement* la posición de Hartley respecto a su papel de artista era ingenua y solipsista, en *Henry Fool* es madura y ambivalente. Es cierto que en el segundo de estos cortos no ocultaba el simpático desprecio por todos aquellos bohemios que se muestran tan adictos a la queja como alejados de sus obligaciones morales. Sin embargo, la relación que Hartley mantiene con Henry es mucho más ambigua: compensa su pasividad en la primera parte de la historia con una redención activa en la segunda, redención que, paradójicamente, es castigada por su entorno social. “*Quería que el público se identificara con lo peor de su carácter*”, le contaba Hartley al periodista Justin Wyatt, “*para que admitiera que una persona en un tiempo y un lugar concretos puede cometer errores terribles o actos heroicos. Pretendía que fuera un personaje pervertido y estúpido de una manera muy simple, pero a la vez brillante. De hecho, Henry dice un montón de cosas fantásticas que he entresacado de todo tipo de libros*”. Henry tiene que vivir con el peso de una condena irreversible –la pedofilia se paga cara- incluso cuando pasa a la acción y supera su infinita cobardía. Simon también carga con su propia condena, la de haber antepuesto su honestidad como artista a su fidelidad como amigo. Gracias a ello, después de siete años de trabajo la Academia Sueca le concede el Premio Nobel de Literatura “*por la grandeza de su obra y por el extraordinario esfuerzo de interpretación de los desesperados, los parias y lo mundano a través de un lenguaje libre de las fragilidades humanas más comunes*”. Simon se redimió de una vida gris y opresiva a través del arte, pero necesita otro tipo de

redención para seguir viviendo. De ahí que su último gesto hacia Henry deba ser entendido como un bondadoso ajuste de cuentas, la venganza contra una cobardía que le llevó a desperdiciar treinta años de su vida siendo la Cenicienta de una familia que le subestimaba y el Kaspar Hauser de una comunidad que le despreciaba.

*“Creo que Henry y Simon son aspectos de mí mismo y de cualquier carrera artística que se considere dinámica”, explica Hartley. “Tu propio estilo es a menudo el resultado de una incapacidad de manipular estilos más convencionales. De repente, te estás equivocando en algo y se convierte en tu manera de trabajar y conceptualizar. En una ocasión David Byrne me contó que estaba intentando componer una canción que sonara a K.C. and the Sunshine Band y se equivocó por completo, lo que no impidió que se transformara en una de las canciones más famosas de Talking Heads”.* El talento surge a menudo de las debilidades y los malentendidos, pero ¿de qué parte está Hartley? ¿Del mediocre que alimenta la genialidad ajena o del sabio que traiciona al que confió en él? Justin Wyatt tiene la teoría de que *Henry Fool* representa el sistema de estudios de Hollywood y Simon representa a Hal Hartley. Interpretación tal vez demasiado atrevida: ambos representan, y es con lo que se identifica su creador, el miedo del artista ante el penalty. Ambos son, a su manera, hombres honestos que se meten en líos. Los líos que nacen de la confrontación entre la percepción que uno tiene de sí mismo y la que tienen los demás, de la lucha entre lo artístico y lo comercial, de la tensión que existe entre la confianza y la entrega, del sacrificio que supone amar y ser amado. Esa tensión no afecta a la forma, como si viéramos estallar una tormenta detrás del cristal de una pecera. Las imágenes de *Henry Fool* son azules y tristes como la foto de un paraíso bombardeado. Son, por encima de todo, las imágenes de las dos mitades de un solo hombre, cada una escapando por su lado. Las imágenes higiénicas de la soledad.

## Variación n°11

### Detrás de la pecera

-Era bonito.

-Sí, pero ¿era brillante?

-¿Y eso importa?

-Sí, importa.

*Henry Fool*

Planos estrictos, limitados, compuestos como un cuadro de Edward Hopper. Personas que esperan, manchas estáticas de colores primarios, la suspensión del tiempo y la palabra en un espacio que sólo se mueve si los que lo habitan se buscan para no encontrarse. Las imágenes de Hal Hartley parecen cristales limpios. Tienen algo de sagrado y transparente. Son como las habitaciones de un monje en vacaciones: está todo tan vacío, hay tan poco donde apoyarse, que los gestos de los que las visitan parecen universales e irrepetibles. Simples, austeras, minimalistas, estas imágenes no serían posibles sin el excelente trabajo de Michael Spiller, director de fotografía de todos sus largometrajes excepto *The Book of Life*. Spiller y Hartley se conocieron en la época de la escuela de cine, cuando en tercer curso, al empezar a trabajar secuencias con diálogo, tuvo que buscarse a un cámara de confianza para que rodara su corto, en blanco y negro y de diez minutos de duración. “*Si había alguien de mi clase en quien pudiera confiar, ése era Mike*”, confesaba Hartley en el “*American Cinematographer*”. “*Las primeras fotos que tomó Mike para analizar su exposición en clase tenían una claridad con la que me identificaba por completo*”.

El modo en que Hartley recuerda cómo decidió que Spiller era el elegido parece sacado de una de sus películas. Fue cuando le vio recorrer doscientos metros de calle cubierta de nieve con una taza de café llena hasta el borde sin derramar ni una sola gota. Su común afición a hablar de la luz incluso sin tener nociones técnicas al respecto les unió aún más. Discípulo de Yuri Neyman, director de fotografía de *Liquid Sky* (Liquid Sky, 1982, Slava Tsukerman), y aficionado a rodar películas en súper 8 desde los doce años, Spiller evoca un entendimiento total con Hartley cuando rodaron su primer trabajo juntos, el cortometraje *Kid*. “*No teníamos dinero*”, recuerda, “*y estábamos bajo presión. Mientras preparaba un plano, Hal hablaba con un actor. Quería asegurarme de que ése era el plano que Hal quería y, de lejos, le pedí que me enseñara de qué tamaño lo necesitaba. Me marcó el encuadre con las manos. Lo hice y era justo lo que el quería. Sé exactamente qué tipo de foto quiere que haga. Nunca pensamos en dónde empiezo yo y dónde acaba él. Siempre nos solapamos*”. El método responde al lema de “menos es más” tan caro al cine independiente: Spiller y Hartley hablan antes de tener listo el guión, miran fotos y discuten sobre la calidad de la luz para que, a la hora de localizar y ensayar con los actores, no haya pérdidas de tiempo.

Hartley prefiere rodar con lentes de distancia focal de 50 mm. *Simple Men* sólo tiene un plano que no está rodado con esa lente. “*Cuando pienso en secuencias, pienso en 50 mm*”, admite Hartley. Después de todo, es el objetivo con el que rodaban muchos de sus ídolos: Bresson, Godard, Ozu. “*Con lentes de distancia focal más larga, curvas todo lo que hay en el horizonte. No es la manera en que vemos en realidad pero creo que es la manera en que vemos psicológicamente, desde dentro*”, explica Spiller. El resultado es plano, liso y brillante como la superficie de un coche recién lavado, y resalta la precisión con que colores y cuerpos forman una geometría inacabada pero perfecta, hecha de espaldas y rostros en primer plano o plano medio que están cortados por el encuadre, como si los ángulos ocultos organizaran por sí mismos el entorno en el que rasgan el espacio, obligando al espectador a imaginar lo que no vemos, la matemática de una puesta en escena, profundamente godardiana, que extrae más sentido y sensibilidad del “off” que del “in”.

## Variación n°12

### Godard siempre estuvo aquí

*“Cuando se yuxtaponen dos imágenes o sonidos en unas relaciones que no son concretas o lógicas en términos de una percepción convencional entonces la percepción convencional se convertirá en algo obsoleto o está obligada a valorar de nuevo sus propósitos. ¿Por qué mira? ¿Qué quiere ver? ¿Pide ver lo que ratifica su propia existencia?”*

#### *Theory of Achievement*

Un doble de Godard (interpretado por Nick Gomez, director de *Laws of Gravity* (1992), compañero de Hartley en la escuela de cine de Purchase y montador en *Trust*) le susurra estas palabras a uno de los personajes de *Theory of Achievement*. Palabras que resumen el ideario de un cineasta por el que Hartley siente rendida admiración (“*el enigma que pasaré el resto de mi vida descifrando*”) y con el que comparte la obsesión por cuestionarse su trabajo, su relación con el espectador, la gramática del cine, y la posibilidad de una ruptura total y definitiva con las tradiciones. Hacer preguntas sin respuesta, responder preguntas que nunca se han formulado, soltar aforismos que dejan un sabor amargo e irónico en la punta de los labios, comportarse como un adolescente siendo un artista adulto, renegar de la madurez para abrazar la modernidad de los clásicos, rodar sin pararse a pensar si vas a hacer un corto o un largo, sólo hacerlo por el amor al movimiento, a los rostros, a las sorpresas. “*El filme está compuesto por una serie de bloques*”, le contaba Godard al crítico norteamericano Andrew Sarris. “*Basta tomar*





*“Theory of achievement”*

*las piedras y ponerlas seguidas una tras otra. Todo está en coger las piedras buenas en primer lugar. Para mí, lo ideal es obtener pronto lo que servirá, sin retoques. Si son necesarios es que no tienen calidad suficiente. Lo inmediato es casual. Y al mismo tiempo es definitivo. Lo que yo quiero decir es definitivo por casualidad”.*

Digresión algo autocomplaciente sobre la incapacidad de la bohemia de Williamsburg –donde vivían todos sus amigos en aquella época; él prefería la zona de los Cloisters, en la parte alta de Manhattan- para aceptar la realidad de sus bolsillos vacíos, *Theory of Achievement* es, como *Ambition*, un experimento netamente godardiano. Realizados, como *Surviving Desire*, para la televisión pública americana, concretamente para “Alive From Off Center”, en ellos Hartley pretendía probar todo aquello que la narración convencional de un largometraje agota y limita. “*Los cortos no insisten en resolver*”, sostiene Hartley. “*No piden a gritos una conclusión. Pueden simplemente derrumbarse, explotar o desintegrarse*”. Coreografías, canciones desconcertantes, frases sentenciosas, peleas a cámara lenta: como en las primeras películas de Godard, estos cortos disfrutaban (re)inventando el cine

con un entusiasmo juvenil y conmovedor. Al estilo del director francés, especialista en las implicaciones ideológicas y/o lúdicas de la intertextualidad, los personajes de *Theory of Achievement* parecen comunicarse únicamente a través de citas que leen, recitan de memoria y repiten sin cesar. La monotonía de su voz puede hacernos recordar la de los hombres-libro de *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, Francois Truffaut, 1966), pero sólo se trata de jóvenes aunque inútiles sobradamente preparados que creen vivir en un pequeño París hecho a medida de su miserable cuenta corriente. Ni siquiera son personajes: son notas a pie de página susceptibles de una relectura irónica. Por eso la pedantería de sus digresiones es más juguetona que aleccionadora: en su vacío está todo su encanto. Por eso cuando Elina pronuncia, con su rigidez casi egipcia, tres frases lapidarias que escucha el doble de Godard –“*Saber que podemos morir es estar ya muerto*”; “*El sentido es diferencial*”; y “*El amor es una forma de conocimiento*”–, es imposible tomársela en serio. Tal vez las propuestas del *Theory of Achievement* funcionen mejor después de analizarlas que mientras las sufres, simplemente porque carecen del sustrato emocional que hace de las películas de Hartley una experiencia entre simbólica y empírica, entre cerebral y sentimental. Al quedarse en el esqueleto de lo teórico, su tono deliberadamente distante está más cerca de lo paródico que de lo cínico. Cuando Godard hablaba de la continuidad que existía entre su trabajo en “*Cahiers*” y sus primeras películas como autor, afirmaba que “*siendo crítico, ya me consideraba cineasta*”. Y proseguía: “*Hoy todavía me considero crítico y, en cierto sentido, lo soy más que entonces. En vez de escribir una crítica, dirijo una película. Me considero ensayista; hago ensayos en forma de novela y novelas en forma de ensayo, sencillamente. Los filmo en vez de escribirlos (...) Aunque la crítica fue el primer paso de una vocación, no fue tanto un medio. Se dice: se valieron de la crítica. No; reflexionábamos sobre el cine y, en determinado momento, sentimos la necesidad de profundizar en nuestro pensamiento*”. Hartley nunca fue crítico, pero *Ambition* y *Theory of Achievement* parecen impúdicos ensayos sobre sí mismo, sobre un autor incipiente que, enfrentado con el repentino éxito de su segunda película, se pregunta acerca del respeto hacia su obra, especula sobre el conflicto entre sus principios y las expectativas del público, admira rendidamente su propio esfuerzo y teme traicionar sus ideas por agradar a los demás. Son ensayos egoístas y cubier-

tos de acné, las películas que hubiera hecho el Holden Caulfield de “El guardián entre el centeno” si no hubiera odiado el cine. Sinceros, honestos, conmovedores en su condensado y significativo narcisismo.

Los narcisistas se conozcan bien a sí mismos. Es precisamente porque no son capaces de conocerse a sí mismos que son narcisistas. Por eso se miran todo el rato en el espejo, para comprobar hasta qué punto no han cambiado y saber qué es lo podrán recordar cuando el tiempo les obligue a envejecer a destiempo. Woody Allen, Jerry Lewis, Orson Welles, Jean-Luc Godard: grandes narcisistas. Godard se lo decía a Hartley en la espléndida entrevista que el director norteamericano le hizo para la revista “Cineaste”, no por casualidad cuando su autorretrato, *JLG/JLG* (1995), se estrenaba en Nueva York: “*Todos somos especialistas excepto de nosotros mismos*”. A su vez Hartley no podía evitar explicarle a Godard qué le había secuestrado en su cine: “*Sus películas tienen la facultad de demostrarnos que tenemos la capacidad de mirar con nuestros ojos. Y eso es fantástico. Es adonde quiero llegar. Creo que mis primeros intentos por hacer cine a los dieciocho años, con mi cámara de súper 8, transmitían esa sensación de misterio. La excitación de conseguir la imagen de cualquier cosa –el reflejo en un cristal– es lo que más me estimula*”. A lo que Godard replicaba: “*Tienes que continuar y descubrir la gramática de las cosas, de lo que podemos ver*”.

No es extraño que no haya revista de cine europea que no haya preguntado a Hartley por la influencia de Godard. Hartley lo descubrió en sus años universitarios, cuando en clase estudiaban y analizaban sus películas más representativas. Sin embargo, no fue hasta dos años después de graduarse, cuando estaba a punto de rodar su ópera prima, que no le sintió cerca. En la época de *The Cartographer's Girlfriend*, Hartley empezó a leer a Brecht mientras veía por primera vez o revisaba películas de Godard. Brecht le sonaba de la escuela de cine: todo el mundo hablaba aunque no hubiera leído ni un solo libro suyo. “*Algunos de estos autores*”, contaba Hartley a los redactores de la revista italiana “Cineforum” durante el Festival de Cine Joven de Turín, “*me llevaron a otros. Y en cierto modo este proceso me llevó a entender muchas cosas del modernismo. Godard me hizo conocer a Brecht, Brecht a Joyce, Joyce me condujo a Virginia Woolf, Virginia Woolf*

a Truffaut. Y de ahí a los *Talking Heads*". Y Godard seguía presente, como una carretera comarcal que une tradición y modernidad. En *Theory of Achievement*, Elina lee un libro en voz alta, aunque no tiene el sentido triste y alegórico de la lectura de "El retrato oval" de Poe en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962). En *Surviving Desire*, que está dedicada precisamente al autor de *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963), Bill lee en voz alta a Dostoievski y Sofie se parece extremadamente a Jean Seberg en *Al final de la escapada*. Otra vez en *Theory of Achievement*, Bill y Elina se persiguen por los pasillos y las puertas abiertas de un apartamento neoyorquino en un bello plano secuencia coreografiado con la delicada sutileza con que Jean-Claude Brialy perseguía a Anna Karina a través de un apartamento parisino en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1964). El final de la escena es distinto: la primera termina con una bofetada, la segunda con una sonrisa a cámara (los tiempos han cambiado: Hartley es a la danza contemporánea lo que Godard al musical americano). La canción "Let Me Win Lotto Tonight" de *Theory of Achievement*, tocada al acordeón con intenciones juguetonas e irónicas, es la precuela del baile a lo *West Side Story* (*West Side Story*, Robert Wise, 1962) que Jude se marca con dos vagabundos en *Surviving Desire*. Baile que, sobre fondo rojo, repetirán, esta vez con un tema de Sonic Youth, los protagonistas de *Simple Men*, evocando ese precioso momento de *Banda aparte* (*Band à part*, 1964) en el que Anna Karina, Claude Brasseur y Sami Frey saltan a la pista de un bar parisino, enamorados de un juke-box y borrachos de amor efímero en una deliciosa tarde de vermut y cigarrillos. Godard persiste, Godard aúlla, Godard está aquí. ¿No será que Hartley siempre ha deseado realizar un musical sin danza?.

## Variación n°13

### Bailar, tal vez soñar

*“Pensé... estaba... quería... quizás”*

*Henry Fool*

Cuenta Hartley que en una ocasión una revista de danza le propuso escribir un artículo sobre el movimiento en el cine, lo intentó y fracasó. Le parecía contradictorio atar la palabra a un sujeto y predicado que ocupara el espacio convencional de una línea, y de otra, y de otra más. Se le ocurrió concebir una especie de caligrama porque *“la realidad plástica del poema se parece más a la realidad de una película, que es el montaje”*. Yuxtaponiendo palabras como planos en una película, cada plano encuentra su suplente en una palabra. Incluso un primer plano debe ser coreografiado: un primer plano tiene la fuerza de un monosílabo, de un sí o un no; un plano medio, la modestia de una palabra bisílaba; un plano general, la grandeza épica de una polisílaba. La danza del lenguaje, un curso de bailes de salón para cada sílaba, para cada letra. Así es el cine de Hartley: una coreografía lingüística que estructura las relaciones entre los personajes, que responde a una musicalidad, que busca provocar una emoción. No es extraño que cuando en *Simple Men* Martin (Martin Donovan) grita que no soporta el silencio, la siguiente secuencia muestre a los cuatro protagonistas de la película bailando una canción de Sonic Youth, secuestrados por un hermoso travelling lateral que sigue sus movimientos. Es un momento que tiene el poder de la invocación y que, por tanto, parece ocurrir en otra parte, tal vez

en la mente de Martin. Como sonámbulos que obedecen a un sentimiento profundo y desconocido, representan una coreografía tan sencilla como onírica: tiene la textura infernal de los sueños, casi posee vida autónoma dentro de una película que se enorgullece tanto de su hiperrealismo como de su antinaturalismo. En el cine de Hartley las secuencias de baile –*Surviving Desire*, *Simple Men*, *Flirt*– son interrupciones, pequeños paréntesis anarrativos que expresan un estado de ánimo o inducen a una atmósfera.

Junto a Michael Spiller, Hartley diseña un esquema para cada localización, como uno de esos dibujos de campos de fútbol donde cada jugador y cada cámara de televisión están en el sitio correcto, pendientes del gol y el empate. Una danza más: el fútbol, el cine. Hartley es el director de orquesta, el árbitro, y hace lo mismo con actores y emplazamientos de cámara. Les dibuja la vida durante unos días. Hay poco dinero y poco tiempo para improvisar, y el baile ha de seguir sus pasos. Mucho mejor si los actores son extranjeros y no hablan inglés: entonces puede fijarse en cómo se mueven, en sus gestos y en sus dudas. Aunque no pueda entenderles, confiesa, sabe cuando se equivocan al decir una línea de diálogo. Lo nota por su cuerpo, por un desplazamiento vacilante o torpe. Las voces son sólo voces y los movimientos son sólo movimientos. Todo se convierte en presente y esencial. Es abstracto y a la vez radicalmente concreto. Así trabajó la secuencia de arranque del segmento japonés de *Flirt*: en colaboración con la coreógrafa japonesa Yoshito Onno, intentó transmitir la tensión entre las dos mujeres, Miho y Yuki (Chikako Hara), su acercamiento y su distancia, a través de tres piezas cortas –que, finalmente, se quedaron en dos– que formaran una coreografía protagonizada por seis bailarines masculinos y una femenina. Cada uno de los bailes del cine de Hartley cumple una función distinta: en *Flirt* el baile representa lo simbólico, en *Surviving Desire* lo lúdico, en *Simple Men* lo onírico. Pero tal vez sea el baile más desconocido de toda su producción audiovisual, el que se celebra en el plano de once minutos de *The Other Also*, el que mejor visualice su concepción del movimiento como un matrimonio entre lo concreto y lo abstracto. Rodado en video digital durante una tarde con la ayuda de un pequeño equipo de alumnos, *The Other Also* está protagonizada por dos figuras desenfocadas (irreconocibles Miho Nikaido y Elina Löwensohn) que se mueven, siempre en el límite del encuadro.

dre, pasando una delante de la otra sobre un fondo sonoro hipnótico y la ocasional aparición de la voz de James Urbaniak. El texto tiene vagas resonancias religiosas pero lo más relevante de este corto, encargado por la fundación Cartier para una exposición parisina titulada “Amour”, es precisamente la belleza y simplicidad con que Hartley convierte un movimiento lateral en una metáfora del amor y sus desencuentros. Las actrices pierden su contorno para transformarse en sombras, espejismos, espectros; en imágenes proyectadas en una suerte de inconsciente mesmérico que Hartley secuestró en celuloide en pocas horas y un presupuesto nulo. ¿Quién dice que un autor no puede hacer una buena película por diez centavos?

## Variación n°14

### Las bolsillos vacíos

*"Todo el dinero es sucio"*

*Simple Men*

Hartley, como Rossellini, no pide peras al olmo: hace películas con el dinero del que dispone, se adapta al presupuesto, la limitación es más un estímulo que un obstáculo: *"Si tuviera cincuenta dólares, haría una película que costara cincuenta dólares. Si tuviera trescientos, haría una por trescientos"*. Cuando trabajaba en Action Films, compañía de Manhattan que se dedicaba a producir anuncios de servicios públicos, atendía llamadas telefónicas y tapaba agujeros, pero su jefe le dejaba leer y escribir una vez hubiera acabado con su tarea diaria. De allí aprovechó cámaras y película para rodar su segundo y tercer corto, y sacó buena parte de la financiación de *La increíble verdad*. La historia tiene miga. Un día, cuando aún estaba en nómina de Action, Hartley vio un anuncio de un banco que ofrecía créditos personales para comprar ordenadores personales. Rellenó una solicitud pensando que nunca iba a ser aceptada. Para su sorpresa, lo fue. Convenció a uno de sus hermanos y a un primo para que siguieran su camino, y en menos tiempo del que tarda un ejecutivo en despedir a su secretaria tenía 33.000 dólares en sus manos. Estaba cada vez más cerca de rodar *La increíble verdad*. Su suerte aún no se había agotado: su jefe, Jerome Brownstein, le ofreció cincuenta mil dólares para que pudiera trabajar con más holgura. Viendo el resultado de sus cortos, que habían costado prácticamente nada,



confiaba en que Hartley acabaría su primer largometraje sin más problemas que la falta de horas de sueño. Así fue: Hartley durmió poco, reclutó a unos cuantos amigos de la escuela de cine para que hicieran de extras o se incorporaran al equipo técnico durante los once días de rodaje previstos, y les pidió prestadas sus casas a su propia familia para ahorrar en localizaciones. Llegó a repintar la casa de su padre, que casi lo deshereda. Terminó la película sin rechistar y, durante nueve meses, se paseó por las oficinas de la gran mayoría de las distribuidoras norteamericanas, hundido en los sofás de piel de las salas de espera, cansado de excusas elusivas y estúpidos discursos de rechazo. Llegó el Festival de Toronto y todo el mundo se puso las manos a la cabeza: ¿cómo podía ser que una comedia tan original como *La increíble verdad* no tuviera distribución? Empezaron a llover ofertas y Hartley se decidió finalmente por la Miramax, que unos meses antes había tachado su nombre de la agenda de teléfonos. Soltaron la pasta (200.000 dólares por la compra de los derechos de distribución americana) pero pusieron condiciones para estrenarla: según los cachorros de Weinstein, le faltaba “carne fresca” y le sobraban quince minutos de metraje. Cuando hablaban de “carne fresca” se referían a mostrar a Adrienne Shelly desnuda, cosa que el autor de *Trust* evitó premeditadamente en la secuencia en la que el dueño del taller ve una foto de su hija en cueros que el espectador no ve. Hartley se peleó durante un mes con los montadores de la Miramax y consiguió parcialmente lo que quería: ni un solo gramo más de “carne fresca” y sólo cinco minutos menos de metraje.

No hay mal que por bien no venga: ahora todos los productores tenían su tarjeta de visita. *La increíble verdad* había funcionado y era relativamente sencillo conseguir dinero para dirigir otra película. *Trust* costó 650.000 dólares, aportados por la compañía británica Zenith en asociación con Film Four y True Fiction, productora que Hartley acababa de crear y que aún funciona a pleno rendimiento. *Trust* se rodó en veinticuatro días en Lindenhurst y fue la primera de sus películas que se estrenó en Europa. Con *Simple Men* (dos millones de dólares) dobló el presupuesto de *Trust*, y algo parecido sucedió con *Amateur*. “De repente, todo empezó a homogeneizarse más y más. Dos años antes, te hubieras acercado a productores y distribuidores perfectamente inteligentes que querían invertir dinero en tu película

y te hubieran dicho: “¡Haz lo que quieras! Haremos dinero si trabajamos con un presupuesto modesto. Es un buen trato para ambos”, le contaba indignado a Justin Wyatt en “Film Quaterly”. “Dos años después su respuesta sería más bien ésta: “Haz lo que quieras, pero lo que vayas a hacer ¿no puede parecerse más a estas películas que recaudaron tanto dinero el año pasado? Aquí tenemos las cifras””. El mercado del cine de autor ha cambiado. Dado que el cine independiente es, cada vez con más descaro, una forma buena, bonita y barata de acceder al cine de gran presupuesto, y dado que Hollywood está cada vez menos dispuesto a costear caprichos de autor, directores como Hartley lo tienen cada vez más crudo para salir adelante. ¿Tanto como para tirar la toalla? Hartley confesaba que había escrito el guión de *Henry Fool* pensando en un presupuesto de tres millones de dólares. Luego resultó que su película más épica y ambiciosa, la que bebía tanto de la grandeza de las novelas de Tolstoi como de la poesía en Cinemascope de *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962) o *Doctor Zhivago* (Doctor Zhivago, David Lean, 1965) costó un millón, su producción más barata desde *Trust*. “Invierto el 95 por ciento de mi tiempo buscando financiación y el cinco por ciento haciendo películas”, concluye Hartley. “Tengo que preocuparme del dinero constantemente”.

Es curioso que *No Such Thing*, el primer intento de Hartley de trabajar para una “major” (Metro Goldwyn Mayer/United Artists), haya sido su fracaso comercial más estrepitoso hasta la fecha. No es que esta peculiar “monster movie” naciera con intención de convertirse en un Frankenstein a pequeña escala. Excepto el maquillaje y su vaga adscripción genérica, no hay nada en ella que difiera en esencia del resto de su cine. Como suelen ocurrir estas cosas, todo fue fruto de la casualidad. Hacía tiempo que Hartley quería realizar una película de monstruos. Sabía qué aspecto debía tener la criatura, pero no había pensado en la historia en la que iba a estar involucrado. Apareció su amigo y productor Fridrik Fridiksson y le propuso financiar su próximo proyecto en Islandia por un millón de dólares. Hartley hizo las maletas, cruzó el charco y se instaló en la isla de los géisers. Además de agua caliente y noches de círculo polar, se topó con unos paisajes increíbles y una mitología popular que podía arropar la presencia de su monstruo existencialista. En la pre-producción, Hartley se acordó de Francis

Ford Coppola. Le gustaba mucho el maquillaje de Gary Oldman en *Drácula* (Bram Stoker Dracula, 1992), habían estado a punto de quedar para tomar un café (a Coppola le interesaban sus películas) hacía seis años, habían hablado un par de veces por teléfono y el director de *La ley de la calle* (Rumble Fish, 1985) se había ofrecido a ayudarlo si tenía algún problema. Hartley necesitaba asesoría en temas de efectos especiales, descolgó el auricular y marcó un número californiano. Respuesta con premio: la Zoetrope tenía que producir diez películas para la Metro y la de Hartley podía ser una de ellas. El millón de dólares se quintuplicó. Los problemas, también.

*“Las ventajas del trato consistían en que la película se estrenaría con muchas más copias de lo que estaba acostumbrado”, le explicaba Hartley al periodista Peter Sobczynski. “Las desventajas eran más dinero, más abogados, más gente involucrada en el rodaje, y la ralentización del proceso. Nunca estaba muy seguro del dinero del que disponía un día cualquiera. Todo resultaba muy misterioso”.* Mientras tanto, Roman Coppola había puesto en contacto a Hal Hartley con Mark Rappaport, de Creature Effects, el responsable del “look” final del monstruo. La Disney obligó a Hartley a cambiar el título que tenía inicialmente previsto, *Monster*, para que no coincidiera con el de *Monstruos, S.A* (Monsters, Inc., Pete Docter, David Silverman y Lee Unkrich, 2001). Ganó, por supuesto. Entre prótesis y crepúsculos color nube de tormenta, Hartley consiguió terminar la película, la enseñó a los ejecutivos de la compañía, y éstos dieron su bendición no sin antes colocarla en “Una cierta mirada”, una de las secciones paralelas del Festival de Cannes. Hartley había sido uno de los descubrimientos del certamen, había competido en dos ocasiones (*Simple Men* y *Henry Fool*, que obtuvo el premio al mejor guión) en sección oficial y había sido relegado a la Quincena de Realizadores con *Amateur*, pero seguía siendo uno de los niños mimados de la crítica francesa. Cual sería su sorpresa cuando vio que *No Such Thing* era vapuleada por la prensa. Sin piedad. Cundió la histeria.

Los altos mandos de la Metro insistieron en que había que remontar la película. No es difícil imaginar cuál fue su reacción cuando vieron cómo Hartley se metía con las grandes empresas de comunicación al dejar que uno de sus personajes, empleado en una cadena televisiva de corte sensaciona-

lista, hiciera un comentario insidioso (contra Fox TV aunque sin nombrarla) destacando como noticia la compra de la mitad de Manhattan por parte de un estudio de Hollywood. Hartley, no obstante, había procurado proteger bajo contrato el control creativo sobre el montaje final de *No Such Thing*: sólo se comprometía a reunirse con Coppola y hacer caso de sus indicaciones. “*Discutimos mucho*”, recuerda Hartley. “*Al principio, le gustaba el guión y estaba de acuerdo en que mis películas estaban hechas fuera del sistema, pero también pensaba que precisamente ésta podía ser comercial. De todos modos, se comportó como un caballero y protegió mi versión. La gente del estudio estaba muy nerviosa. No sabían quién era yo, creo que ni siquiera habían leído el guión. Antes de Cannes, les parecía bien si Francis daba el visto bueno. Después de Cannes, le cargaron con toda la responsabilidad de los cambios*”. Según notas y recomendaciones hechas por la gente de la Metro, Hartley y Coppola intentaron remontar la película, pero no funcionaba. No tocaron ni una coma, ni un plano, ni una lágrima. La venganza fue terrible: estreno restringido en Estados Unidos y nula distribución en el resto del mundo. Sus principios, eso sí, quedaron intactos.

## Variación nº15

### La é(ste)tica del trabajo

*"Quien hace bien su propio trabajo descubrirá que la primera lección es saber quién es y qué es lo apropiado para él. Y el que se conoce a sí mismo nunca confundirá el trabajo de otro hombre con el suyo propio sino que reconocerá el valor de su trabajo como el resultado idóneo de su temperamento y necesidades".*

#### *Theory of Achievement*

¿Por qué en las películas de Hal Hartley hay tantos mecánicos, técnicos o reparadores de televisores? Como si fuera el trabajo manual el que dignifica, el que nos permite alejarnos de las penosas digresiones del espíritu para centrarnos, otra vez, en un gesto que se reitera y sirve para algo. En las películas de Hartley se produce un cierto conflicto entre el diletantismo y el pragmatismo. ¿No será que nos escudamos tras la filosofía y la literatura para no enfrentarnos a la vida real? ¿No será que nos da miedo, que creemos estar por encima de la funcionalidad del dinero y el horario laboral? Cuando, al principio de *La increíble verdad*, todos aquellos que se cruzan con Josh le preguntan si es sacerdote, él les responde, lacónico: "*No, soy mecánico*". Victor Hugo, el padre de Audry, es el dueño de un taller de coches. Josh intentará despistar su atracción por Audry explicándole cómo funciona un motor hidráulico. En *Trust*, Matthew intenta vacunar su rabia contra lo que le rodea volviendo a reconstruir televisores con piezas baratas. Es su sueño de vida estable y conformista, vida que, por supuesto, tampoco le satisfaría.

En *Simple Men*, Bill repara la moto de Ned Rifle, el protagonista de *Kid*. En *Henry Fool*, Simon Grim trabaja en un vertedero de basuras mientras está escribiendo la que parece ser una de las obras más perturbadoras de la Historia de la Literatura. “*Todos estos personajes intentan hacer funcionar las cosas, son una especie de celos que siento de todo lo mecánico*”, explica Hartley. “*A todos nos gustaría que nuestras emociones fueran tan comprensibles, tan sencillas y reparables como los motores, pero, al mismo tiempo, no nos gustaría nada que nuestras emociones fuesen simplemente mecánicas. Hay algo de redención en lo útil. En La increíble verdad, Josh se salva haciendo algo útil. De lo contrario se despreciaría a sí mismo. La pureza de sus gestos se ve continuamente puesta en tela de juicio por el mundo (...) En Trust, Matthew, que es poco sociable, se salva por el respeto que siente por lo bien hecho, por la técnica, por la integridad del mantenimiento. Es lo que le mantiene con vida*”.

Esa reivindicación del oficio manual enfrentado al ocio artístico esconde una evidente conciencia de clase. Hartley nació en una familia de metalúrgicos, torneros y gente de la construcción. Creció en Long Island, “*en un barrio obrero, con industrias ligeras*”. Estudió cine en Purchase, “*la única escuela que podía permitirme*”. Escuchémosle hablando de ella: “*Lo que distingue a Purchase, y lo que la convierte en una de las escuelas de cine más importantes del país, es su posición como escuela de cine para la clase obrera. Es el único sitio donde la gente de clase baja, media-baja, puede estudiar cine. Hace poco asistí a un pase de Simple Men en la Universidad de Columbia y me di cuenta por la forma en que los alumnos formulaban sus preguntas que ya eran adultos, gente sofisticada que había tenido la oportunidad de desarrollar sus mentes y sus corazones sin el miedo a quedarse sin dinero. Y creo que la mayor parte del trabajo que sale de Purchase es más vital porque proviene de la clase obrera*”. A principios de los noventa, Hartley aún seguía teniendo contacto con la escuela (“*siempre les faltan profesores*”). Allí conoció a gran parte de su equipo técnico e interpretativo, además de estrechar lazos con su cabeza visible, Aram Avakian, realizador y montador de *End of the Road* (1970) y *La casa nº11* (11 Harrowhouse, 1974), y con profesores como Tom Gunning y estudiantes como Nick Gomez y Bob Gosse, director de *Niágara, Niágara* (Niagara, Niagara,

1997) y primo de Hartley. No es casual, pues, que en sus películas los personajes tengan problemas propios de la clase obrera. No hay ninguna intención social en ellas, pero a menudo lidian con cuestiones con las que cualquiera puede identificarse: paro, números rojos, violencia doméstica. El esfuerzo, la disciplina, el trabajo que cuesta conseguir lo que quieres te hará disfrutar mucho más de los resultados. La productividad es necesaria: Hartley rodó tres largos, dos cortos y un medimetroaje en cuatro años, y ha expandido sus tentáculos hacia el mundo del teatro, el videoarte, el videoclip y la enseñanza universitaria en el último tramo de su carrera. Y de la música: porque, ante todo, quiere *componer* sus películas. Quiere que el cine sea, en último término, una larga melodía escrita en un solo pentagrama.

## Variación nº16

### Música para camaleones

*"¿Has oído eso?"*

*La increíble verdad*

Hartley no sólo es el compositor de casi todas sus películas –siempre bajo el seudónimo de Ned Rifle- sino que ha dirigido varios videoclips para sus artistas favoritos: Yo La Tengo (*From a Motel 6*), Masatoshi Nagase (*Boom N'Bust*), Beth Orton (*Stolen Car*) y, sobre todo, Everything But The Girl (*The Only Living Boy in New York* y *Walking Wounded*). El primero de los videos de EBTG es puro Hartley: una coreografía mímica en la que el gesto y la rima física traducen y representan la dulce melancolía del tema. *"La música de No Such Thing estaba compuesta un año antes del rodaje"*, explica Hartley. *"Por la naturaleza de mi trabajo, he desarrollado la capacidad de dedicarme una hora a hacer negocios, un rato a componer y otro rato a hacer cualquier otra cosa. Al acabar la película tenía unas cuantas horas de música para escuchar. Se la pongo a los actores mientras rodamos"*. Canciones de bandas como Sonic Youth, Yo La Tengo, P.J. Harvey o Pavement aparecen regularmente en sus películas, a menudo para sustituir el contenido narrativo de una escena dialogada: *"En Surviving Desire hay una secuencia en la que los personajes están andando por una calle"*, comenta Hartley, *"y de repente se encuentran con un grupo de rock que le da una serenata a una chica en la ventana. Me di cuenta que la letra de esta sencilla canción de amor condensaba muy apropiadamente buena parte del*



*material que estaba escribiendo. Era más ligero y más elocuente*". La música dirige la intención de las secuencias y la mirada del espectador. Es como correr una cortina y notar que las notas musicales te orientan hacia otro sitio, se cuelan entre las grietas de los planos y sugieren movimiento: por eso a Hartley le encantan aquellos momentos en los que los personajes viajan de un sitio a otro, y una música los acompaña en sus desplazamientos, como si cada uno de nosotros arrastrara tras de sí una banda sonora posible.

En su intención de conseguir un cine total –un cine que, como afirma Greenaway, pueda verse infinitas veces–, Hartley se ha aproximado en varios de sus cortos a un intento de fusionar imagen en movimiento, pintura y música. Afortunadamente, sus cortos musicales –*Opera n°1, Iris, The New Maths*– no se toman demasiado en serio a sí mismos: parecen cocinados en un laboratorio de ideas por un científico loco que se divierte de lo lindo con sus compañeros de clase. Tienen la ingenuidad de los ejercicios de estilo de un alumno aventajado de escuela de cine: son “arties” pero simpáticos, vagamente profundos pero profundamente frívolos. Excepto el notable *The Other Also*, los demás son bromas curiosas que ensayan la fusión entre música, expresión corporal y monólogos (o silencios), fusión que Hartley aplicará, en mayor o menor medida, a sus largometrajes. Por ejemplo, *Iris* no es más que un excéntrico videoclip de una canción de The Breeders, producido como parte de la serie “Red Hot No Alternative”. En tres minutos se dan cita las constantes formales del cine de Hartley: original divorcio entre sonido e imagen, precisa composición del plano, interpretaciones como folios en blanco, coreografía de cuerpos y rostros. Igual que en *The New Maths*, oscura alegoría que mezcla la enseñanza, las matemáticas y el mito de Adán y Eva reuniendo a tres personajes entre pupitres, moviéndose y peleándose como si estuvieran ensayando un número de danza contemporánea en una escuela de teatro para aficionados. Lo más relevante de *The New Maths* es la banda sonora de Louis Andriessen y Michael Van der AA, cóctel minimalista de jazz, rock y música clásica que, mezclado con ruidos industriales y orgánicos, consigue crear un plano acústico con tanta entidad como el plano visual. Sin embargo, es *Opera n°1* el más interesante y lúdico de todos estos conciertos de cámara. Según los créditos, es éste “*un pequeño film con música*”, y así debe ser entendido: una ópera condensada

en siete minutos –con un gracioso intertítulo (“intermedio”) que lo corta por la mitad- donde los aforismos de corte sentimental (“¿por qué los hombres olvidan todo lo que saben cuando una chica les sonríe?”) o directamente cómico (“tú eres perfecta”, “bueno, soy inmortal”) son cantados por dos hadas que se deslizan sobre patines. La actitud despreocupada y juvenil de Parker Posey y Adrienne Shelly, confrontada con el hieratismo de Urbaniak, produce un efecto tan distanciador como divertido: *Opera n°1* no es más que la ópera bufa de un cineasta con mucho más sentido del humor de lo que parece a simple vista.

## Variación nº17

### ¿En qué se parecen Hal, Buster y Preston?

- ¿Qué es definitivo?
- La fe, quizá.
- ¿El qué? ¿La fe o quizá?

#### *La increíble verdad*

*“Vamos a tomar dos cómicos diferentes. Sacas a Harold Lloyd de su granja y le pones en la fábrica Ford de Detroit. No se atrevería a tocar nada, a menos que le obligue un capataz o alguien. Yo estaría igual de asustado, pero consideraría normal que debo saber lo que hago y ponerme inmediatamente a intentar hacerlo. Naturalmente que lo estropearía todo... y eso me pasaría porque no sabía lo que hacía, pero lo intentaba”.* Estas declaraciones de Buster Keaton, pertenecientes a una entrevista publicada en “Film Quarterly” en 1958, demuestran una clara actitud teórica hacia el género de la comedia: ante lo nuevo o lo desconocido es preferible la actividad, aunque sea torpe, que la pasividad. Sólo de la acción puede surgir el gag: de ahí que, por ejemplo, el Simon Grim de *Henry Fool* empiece a existir a partir del momento en que escribe su poema. Simon Grim es el personaje más keatoniano del cine de Hal Hartley: la impasibilidad de James Urbaniak ante las situaciones más amargas, sórdidas o trágicas, la monotonía de sus recitados, la dificultad en encontrar las palabras para expresarse, recuerdan al rostro de payaso triste y antisentimental del mítico Pamplinas. El contraste entre su silencio expresivo y la exagerada reacción

ante el producto de su actividad literaria provocan la risa, aunque paradójicamente *Henry Fool* sea una de las películas más graves de su autor. “*La vida tiene mucho de comedia, incluso en las situaciones más trágicas*”, admite Hartley. “*Por eso cuando hago una película sólo quiero ser honesto conmigo mismo y que se ayude a comprender cosas demasiado grandes o abstractas que no entiendo*”.

El cine de Hartley siempre incluye un contrapunto humorístico, un matiz imposible en una realidad perfecta y definida. No hay más que fijarse en la fuerza de sus personajes secundarios, que caen en pleno centro del plano como apariciones lynchianas, para darse cuenta de la vis cómica de las películas de Hartley. ¿Ejemplos? En *Surviving Desire*, Katie (Rebecca Nelson), la vagabunda que pide en matrimonio a todo aquél que se cruza en su camino. En *Simple Men*, Mike (M.C. Bailey), gasolinero que aprende francés para seducir a una chica de la que sospecha es italiana. O la monja que fuma a escondidas y desapueba la actitud insinuante de una de sus alumnas, una provocativa Lolita, hacia los dos hermanos protagonistas. O el sheriff filósofo, el payaso agosto de Long Island. En *Amateur*, la oficial Melville (Pamela Stewart), policía sentimental que llora cada vez que tiene que tomarle los datos a un detenido. En *No Such Thing*, el doctor Artaud, moderno y alcohólico Rompetechos que toca todo lo que encuentra a su paso, no se sabe si por una cuestión de miopía o por asegurarse de que todo es real.

Aunque el cine cómico mudo ha sido homenajeado por Hartley en varias ocasiones, no sólo con esas súbitas bofetadas que recuerdan la era del “slapstick” sino también en los intertítulos de *La increíble verdad* o los afectados gestos de Elina Löwensohn en *Amateur* o *Flirt*, es la comedia de réplicas disparadas con ametralladora de Preston Sturges. Como la de Hartley, la trayectoria del director de *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942) también sufrió los vaivenes de las modas: si durante el periodo que abarca desde 1940 hasta 1944 realizó las ocho mejores películas de su escueta filmografía, siete de las cuales lograron considerables éxitos de crítica y de público, luego cayó en desgracia y tuvo que exiliarse a Europa, arruinado y deseoso de continuar su carrera como cineasta. Sturges y Hartley no sólo comparten su afición por la construcción geométrica de los

diálogos, donde las palabras rebotan como pelotas de ping-pong en el suelo pulido de los actores (no me resisto a citar uno de *Amateur*: Thomas le pregunta a Isabelle “¿Cómo puedes ser virgen y ninfómana?”, e Isabelle le responde “Soy selectiva”), sino también la preocupación por el reconocimiento público y sus consecuencias sobre el individuo. La discusión como lucha dialéctica -en el caso de Hartley para relativizar el contenido casi metafísico de sus diálogos, en el de Sturges para reforzar el rol social y la conciencia de clase de sus personajes- se erige en dueña y señora de la función. Además, Sturges era el rey de las comedias de equívocos, que es, en realidad, lo que aspira a ser *La increíble verdad*. Esta extraña fábula protagonizada por gente que nunca es lo que parece ser (un mecánico que parece un sacerdote, una novata intelectual que se gana la vida como modelo) termina con una coreografía de personajes en un aparcamiento desolado, típica resolución de comedia de enredos que, de haber sido rodada por Sturges, se hubiera resumido en un baile de puertas que se abren y se cierran. Hartley, que ha confesado en numerosas ocasiones su admiración por el director de *Los viajes de Sullivan* (Sullivan’s Travels, 1941), también necesita trabajar con un equipo de actores de confianza. Si Sturges se rodeó de un plantel de secundarios de lujo que le seguían en todas sus elásticas y enloquecidas aventuras, Hartley ha constituido una pequeña escuela de actores hieráticos que resulta indispensable para entender la coherencia de su trayectoria.

## Variación n°17

### El clan de las máscaras No

*-Una familia es como un arma.*

*-Si apuntas a alguien en la dirección equivocada, matas a alguien.*

*Trust*

A Hartley, como a Fassbinder, le gusta trabajar con los mismos actores. Si se siente a gusto con ellos, si responden a su particular manera de recitar los diálogos, repite para explorar nuevos horizontes. He aquí un breve diccionario biográfico de los más fieles. Los satélites -Damien Young, Thomas Jay Ryan, Dwight Ewell- han quedado excluidos.

**Elina Löwensohn.** *“Normalmente, Hal escribe para sus actores (...) Estamos allí para convertir en realidad la imagen que intenta comunicar. Sé que es su película, pero nunca me siento limitada porque sé que nuestras ideas son importantes para él. Confío en él plenamente”*. Löwensohn, protegida del director teatral neoyorquino Travis Preston (con el que Hartley estudió), se unió a la “troupe” del director norteamericano en *Theory of Achievement*. Anna Karina es a Godard lo que Löwensohn es a Hartley: una Louise Brooks de pelo negro y corto, con esa cara de pocos amigos que tenían las mujeres fatales del cine mudo y con ese acento extranjero que las vampiras potencian antes de morder a sus víctimas. La monotonía y la indiferencia con que recita sus diálogos delata, de una manera casi cómica, su origen rumano. *“Tengo un punto infantil, una inocencia especial”*, matiza, *“pero también soy capaz de proyectar una cierta sexualidad”*. No es extraño que su personaje

más logrado sea el de Sofia, la actriz porno de *Amateur*, la mujer ultrajada más fría y rencorosa del cine de Hartley. Las cuatro películas en las que ha intervenido a las órdenes de Hartley no le han impedido desarrollar una estimulante carrera como actriz tanto en teatro (“Roberto Zucco” en Nueva York, “Las amargas lágrimas de Petra Von Kant” en París) como en cine (*Nadja* (Michael Almereyda, 1995)), *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), *La sabiduría de los cocodrilos* (The Wisdom of Crocodiles, Po-Chih Leong, 1998)).

**Martin Donovan.** No es difícil imaginarles juntos, un creador reflejado en su alter ego, sentados en la platea de un minúsculo cine de arte y ensayo neoyorquino mientras ven *JLG/JLG*. Cuenta Hartley que Donovan no pudo parar de reír durante toda la proyección. “*Martin cree que eres el tipo más divertido que ha visto en una película desde Groucho Marx*”, le explicaba Hartley a Godard en un hotel de Nueva York. De lo que se deduce que el protagonista de *Surviving Desire* tiene un sentido del humor al menos tan excéntrico como el de Hartley. A Donovan, amigo y colaborador de Hartley desde los tiempos de *Trust*, le gusta hablar del peculiar “método” de su descubridor: “*Antes de trabajar con Hal, vi La increíble verdad y noté que todas las conexiones emocionales más obvias, las que indican cómo se sienten los personajes, habían sido reducidas a la mínima expresión. A Hal no le gusta ver el comportamiento de los actores, que es lo que ves en un 99.9 por ciento de los casos*”. Y protesta: “*Aunque el estilo de Hal me sobrecogió desde el principio, me resultó muy difícil entenderlo cuando empezamos a trabajar en Trust. Con él tienes que entregarte por completo*”. A Donovan, al que se le ha calificado como “*genio de la miseria comprimida*”, le ha tocado bailar con más de un personaje al borde de sí mismo: del ingenuo profesor dostoiievskiano de *Surviving Desire* hasta el Jesucristo dubitativo pegado a un ordenador portátil de *The Book of Life*, Donovan encarna la quintaesencia del cine de Hartley: la razón y la pasión, la pasividad y la violencia fundida en un solo cuerpo, espigado como un monolito. Su talento ha rebasado los generosos límites de la filmografía de Hartley. Recordémosle también en *Retrato de una dama* (Portrait of a Lady, Jane Campion, 1996), *Lo opuesto al sexo* (The Opposite of Sex, Don Roos, 1998), *Onegin* (Martha Fiennes, 1999) e *Insomnio* (Insomnia, Christopher Nolan, 2001).

**Robert John Burke.** El otro alter ego de Hartley. Si Donovan parece encarnar la parte más racional e intelectual del director de *Flirt*, Burke es la parte más física, el hombre sin rastro que prefiere la acción a la reflexión. Carpintero durante seis años y estudiante de cine en la misma escuela que Hartley, Burke debutó en el mundo del largometraje con el papel protagonista de *La increíble verdad*. “Trabajar con Hal es como emprender un viaje. Ahora estás con él en la Purchase Film School y un minuto después estás subiendo las escaleras del Palais de Cannes para presentar *Simple Men*”. Burke es, mucho más que, Donovan, la representación rebelde de Hartley: el asesino o el delincuente a su pesar, el hombre que huye de su pasado, el mujeriego redimido, el ladrón romántico, el alma libre que lucha por no dejarse atrapar por las garras de la tradición. En la dignidad de sus mandíbulas, en la contundente elegancia de su rostro anguloso, está la fuerza ascética de un actor tan capaz de ponerse la máscara de la Bestia de Cocteau en *No Such Thing* como de ser el sustituto de Peter Weller en *Robocop 3* (*Robocop 3*, Fred Dekker, 1993).

**Adrienne Shelly.** Parece recién salida de una película de John Hughes, como si Molly Ringwald se hubiera teñido de rubia y hubiera cambiado las pecas por una minifalda. Es la perfecta Lolita: lista, respondona, independiente y con unas ganas locas de que la quieran. Miembro de honor del clan Hartley —es la protagonista de sus dos primeros largos—, Shelly opina que lo más divertido en las películas de su mentor es también “*lo más divertido de la vida real. Tienen el humor excéntrico que podemos encontrar en nuestra cotidianeidad. Porque la vida es francamente excéntrica*”. Ha dirigido cuatro películas, ninguna de ellas estrenada en España, y ha intervenido en varias obras del Workhouse Theatre neoyorquino.

**Karen Sillas.** Es sólida como una roca, una mujer en la que puedes echar raíces. Desde la enfermera de *Trust* —papel que repetirá en el episodio neoyorquino de *Flirt*— hasta la Kate de *Simple Men*, Karen Sillas otorga una vulnerabilidad a los personajes que interpreta, concebidos en el guión como consistentes e inquebrantables puntos de apoyo, que sorprende incluso al mismísimo Hartley. Sillas estudió con él en Purchase y protagonizó su corto de graduación, *Kid*. Cuando Hartley la contrató para *Simple Men*, Sillas era



miembro del Actor's Studio. Su carrera se ha desarrollado sobre todo en escenarios teatrales y platós de televisión.

**Bill Sage.** El niño guapo de la factoría Hartley. Siempre está cuando le llaman: aparece en *La increíble verdad*, *Theory of Achievement*, *Ambition*, *Trust*, *Simple Men*, *Flirt* y *No Such Thing*. Su extraña fragilidad le venía como anillo al dedo para interpretar a Dennis, el hermano menor que se empecina en buscar a su padre terrorista en *Simple Men*. “A Hal no le gusta perder el tiempo con los estados de ánimo, lo que no significa que a sus películas les falte emoción”, asegura Sage. “El actor debe dejar de ser vanidoso. Tú no eres la estrella. Hal lo es”. Con más de cuarenta películas en su haber, su especialidad es el cine independiente. Búsquenlo, por poner sólo cuatro ejemplos, en *La familia Pérez* (*The Perez Family*, Mira Nair, 1995), *High Art* (Lisa Chodolenko, 1998), *I Shot Andy Warhol* (1997) y *American Psycho* (2000), ambas de Mary Harron.

**Parker Posey.** Si no fuera porque no es cantante, podría ser P.J. Harvey. De todos modos, no le hace falta parecerse a nadie: es una de las musas del cine independiente americano. Su primer contacto con Hartley se produce en *Amateur*, en la que interpreta un breve papel como squatter. La primera secuencia de *Flirt* se rinde a su rostro y a sus réplicas, pero es en *Henry Fool* donde despliega con más libertad su agresiva insolencia y su a menudo cruel sentido del humor. “Hal tiene muy clara cuál es la historia que contar”, comenta, “por lo que lo único que puedes añadir a lo que él dice es una acción, un gesto o un cigarrillo”. Lo dice la cara más popular del cine “indie”, con títulos tan emblemáticos como *Movida del 76* (*Dazed and Confused*, Richard Linklater, 1993), *The Doom Generation* (Gregg Araki, 1995), *The Daytrippers* (Greg Mottola, 1996) y *The House of Yes* (Mark S. Waters, 1997).

**James Urbaniak.** Según él, se dedicó varios años a vagabundear por las calles de New Jersey después de graduarse en el instituto. Perdió el tiempo en trabajos basura y en obras de teatro de aficionados hasta que conoció a Karin Conrood, con la que fundó el Arden Party, grupo teatral alternativo que alcanzó cierto prestigio en los circuitos marginales del Off-Off

Broadway con montajes de obras como “Romeo y Julieta” y “La importancia de llamarse Ernesto”. Junto a Parker Posey, fue el último en añadirse al clan Hartley, primero como hombre de pétrea expresión en *Opera n°1* y, más tarde, como memorable co-protagonista de *Henry Fool*. Su rostro impassible está fuertemente vinculado al cine de Hartley, aunque ha coqueteado con el cine independiente en *The Sticky Fingers of Time* (Hilary Gougher, 1997), en la que interpretaba a un científico que viaja a través del tiempo, y *American Splendor* (Robert Pulcini y Shari Springer-Berman, 2003), donde encarna a Robert Crumb. En el cine comercial se ha visto relegado a ser, más que actor, telón de fondo. Ahí está su presencia en *Acordes y desacuerdos* (Sweet and Lowdown, Woody Allen, 1999), *Cabalgar con el diablo* (Ride With the Devil, Ang Lee, 1999), *Confessions of a Dangerous Mind* (George Clooney, 2002) y *Una rubia muy legal 2* (Legally Blonde 2, Charles Herman-Wurmfeld). Es el más bressoniano de los actores del clan Hartley.

## Variación n°18

### Artistas y modelos

*"Un hombre no puede vivir sin fe. No puede vivir sin entender. La fe viene después del saber. ¿Cómo crees que se alcanza el entendimiento? Por la experiencia"*

*Surviving Desire*

“*Tus modelos no tienen que sentirse dramáticos*”, recordaba Robert Bresson en su imprescindible “Notas sobre el cinematógrafo”. “*Modelos. Mecanizados exteriormente. Intactos, vírgenes interiormente*”. Más: “*Modelos. Ninguna ostentación. Facultad de reconducir hacia sí, de retener, de no dejar salir nada. Una cierta configuración interna común a todos. Ojos*”. Imposible no seguir escuchándole sin escuchar los ecos de Hartley: “*Se dejan conducir no por ti, sino por las palabras y los gestos que les haces decir o hacer*”. Final: “*Modelo. Alma, cuerpo, inimitables*”. El carácter visionario, riguroso hasta lo maniaco y hermoso hasta lo sublime, de las palabras del director de *El dinero* (L’argent, 1985) queda reflejado en el espejo de Hartley, que confiesa consultar el pequeño pero matón libro de estilo bressoniano mientras rueda sus películas. Aunque la rapidez de reflejos de los diálogos del realizador norteamericano contagia de un extraño y estático dinamismo a la interpretación de sus actores, Bresson sigue vigilando por encima de sus cabezas, como un ángel exterminador con la espada afilada. Para el autor de *El diablo probablemente* (Le diable probablement,

1977), el actor debía contener la respiración y ser una página en blanco, o una pantalla de cine donde las ideas y las emociones del director se proyectaran con diáfana nitidez. A Hartley le pasa tres cuartos de lo mismo: prefiere la inexpresividad a la exteriorización, práctica demasiado asociada al cine clásico. El drama es la suma de los elementos no dramáticos. La psicología de los personajes nace, por tanto, de una suma de ambigüedades, aquel punto del espacio sentimental donde lo positivo es neutralizado por lo negativo. Muchos de los actores de Hartley, más habituados al naturalismo que la “troupe” de Bresson, no acababan de entender sus métodos, restrictivos y austeros. La primera vez que Martin Donovan trabajó con Hartley quería estrangularle: *“No estaba acostumbrado a hacerlo y lo odiaba. Tuve muchas dudas acerca del resultado. Pensaba que iba a aburrir al público, que iban a quedarse dormidos”*. A lo que Hartley contesta: *“Un buen actor tiene la habilidad de transformar ideas abstractas en acciones concretas, pero no siempre sabe lo que está haciendo hasta que ve el resultado final. Me interesa lo que los actores no saben, del mismo modo que cuando escribo me interesa lo que no sé sobre los personajes. Cada vez creo menos en dar explicaciones y no estoy especialmente interesado en la motivación”*.

Quien sí comprendió su método, incluso antes de rodar con Hartley, fue Isabelle Huppert. Cuando la actriz francesa vio *Trust* no pudo reprimir el impulso de escribirle una carta. *“Me envió una carta muy inteligente sobre la interpretación del actor. Le encantó la película”*, comenta Hartley. *“Me hablaba mucho de la ambigüedad y de que los personajes no estaban revestidos de una psicología concreta, lo que los hace más difíciles de comprender”*. Es difícil dar con una actriz europea que se adecúe mejor a la filosofía hartleyana que Isabelle Huppert. No hay más que verla en *Un asunto de mujeres* (Une affaire de femmes, Claude Chabrol, 1988), *La ceremonia* (La ceremonie, Claude Chabrol, 1995) o *La pianista* (La pianiste, Michael Haneke, 2001) para entenderlo. La inteligencia de su rostro helado puede comunicar mucho más –inquietud, amenaza, alegría, perversión, indiferencia– que cualquier estallido de expresividad convencional. *“Isabelle sentía curiosidad por la historia de Amateur, y creo que se sintió atraída por el elemento cómico del guión. Decía que nadie le habría dado nunca ese papel en Francia”*, admite Hartley. *“Va contra las ideas preconcebidas sobre*

*quién es y qué tipo de trabajo hace, y para ella representaba la oportunidad de romper con dichas ideas. Isabelle tiene una maravillosa habilidad para decir algo sin mostrar ninguna expresión, sin interpretar abiertamente con el rostro. Posee algo misterioso que dice cosas y a la vez mantiene una cierta distancia*". Inspirado en parte por la monja interpretada por Glenda Jackson en *Malas costumbres* (Nasty Habits, Michael Lindsay-Hogg, 1977), Hartley escribió el primer borrador del guión de *Amateur*, monopolizado por una Huppert que "*narraba las secuencias como si fuera un autor omnisciente*". *Amateur* tenía que ser una película metalingüística, pero la presencia de Huppert en el proyecto dirigió a Hartley hacia un estilo argumental más accesible y lineal que en sus películas precedentes. Isabelle, la virgen ninfómana, acabó siendo el alma de *Amateur*, un ángel de la guarda que protege y se equivoca, la religiosa más laica de la historia del cine independiente.

## Variación n°19

### La fe mueve montañas

*"Renunciar a nuestros vínculos afectivos es una prueba de amor. El afecto dado y la decisión de ofrecer bienestar son los dos elementos del amor. El amor no requiere de pruebas. En ese sentido, el amor es como la fe. Y la fe con pruebas es fe. Haré una distinción. El amor es un acto y la fe una capacidad"*

*Flirt*

Isabelle sabe que tiene que cumplir con una misión divina, pero aún no sabe cuál es. Sólo cuando ve un video porno de Sofía Ludens, la imagen descompuesta cuadro a cuadro, el éxtasis erótico fundiéndose con el éxtasis religioso, se da cuenta que la misión está al otro lado del tubo catódico: salvar a Sofía de las redes infernales del señor Jacques y del hombre del que se ha enamorado, Thomas. La revelación es casi mística: como *Trust, Amateur* cuenta la historia de una conversión, la crónica de una santa que sacrificará (inútil, involuntariamente) al único amor de su vida para ser consecuente con su vocación milagrosa. La religión, dice Hartley, nos induce a pensar que la vida tiene un significado, y nos hace tomar unas ciertas decisiones controlados por esa creencia. Lo que no significa que sus películas sean religiosas: sería mejor utilizar los adjetivos “epifánicas” o “trascendentales” para definir el suave sentimiento de ingravidez que producen. Pero si hay una verdadera santa en toda la filmografía de Hartley es la Beatrice de *No Such Thing*. Ingenua como una novicia en la gran ciudad,

también sabe que tiene que cumplir una misión, aunque, en este caso, no es por revelación sino por amor y obligación moral: ha de rescatar a su novio de las manos de un monstruo de leyenda. Beatrice es una verdadera mártir: es la Elegida, la única superviviente de un tremendo accidente de avión que casi la deja parálitica. La operación quirúrgica a la que se somete tiene algo de crucifixión. Clavada en un armazón de hierros y agujas hipodérmicas, Beatrice se convertirá en santa a través del sufrimiento. La secuencia en la que sale del hospital es, en este sentido, significativa. Bajando las escaleras como una virgen levitante, será recibida en olor de multitudes: Hartley se centrará en la pureza suspendida del rostro de Sarah Polley para dejar que las manos de su congregación de admiradores la toquen sin tocarla, como si esperaran una bendición con sólo rozar su blanca aura. Beatrice, como Isabelle, está condenada a una santidad laica que la salvará de hundirse en la hoguera de las vanidades que está a punto de tentarla.

De tentaciones y hombres que dudan también habla *The Book of Life*, tal vez la película más insatisfactoria de Hal Hartley. El que duda es Jesucristo (Martin Donovan), que ha llegado al aeropuerto JFK en compañía de María Magdalena (P.J. Harvey, cuyas canciones de amor desesperado recurren a menudo a la imaginaria católica) con la intención de desatar, en contra de su voluntad (“*jamás podré acostumbrarme a esta parte del trabajo*”, se lamenta), la ira de Dios y el Apocalipsis. Es el 31 de diciembre de 1999, veinticuatro horas antes del Juicio Final. El Jesucristo de Hartley es un hombre que se siente atrapado entre el deber y la culpa, aunque el tono deliberadamente trivial que escoge el cineasta para relatar las tribulaciones de este alma en pena perdida en la vorágine de las luces y las calles neoyorquinas —el filme está rodado en vídeo de alta definición, forma parte de la serie que la cadena Arte encargó a diez directores de todo el mundo para celebrar la llegada del siglo XXI y visualmente recuerda la distorsión veloz y colorista del cine urbano de Wong Kar-Wai— se pone en contra de la consistencia de su discurso. Aunque parece que fueron los responsables de la cadena francesa los que le insistieron para que *The Book of Life* fuera una comedia, Hartley convierte su alegoría seudomística en una broma algo ingenua (“*quién dijo que la inocencia infantil no es una alternativa a la desesperanza*”, se afirma al final) en la que están implicados Satán (Thomas

Jay Ryan), que se pasea por los bares de los hoteles de lujo como un Bukowski de tocador soltando improperios (“*mientras la gente tenga sueños imposibles, tendré un trabajo que hacer*”) y luciendo un ojo morado que no era más que el resultado de una juerga nocturna del actor; un ateo convencido llamado Dave (Dave Simonds); y Eddie, un alma cándida que trabaja como camarera (Miko Nahaido). Habrá también un contrato fáustico por el que Dave perderá su alma a cambio de que Eddie gane la lotería e invierta su dinero en repartir sopa entre los pobres. La intención es irónica, pero la contemporeización del Apocalipsis no funciona más allá de lo que una redacción irreverente funcionaría en un colegio de curas. Algo así como *Yo te saludo María* (Je vous salue Marie, Jean-Luc Godard, 1985) pero sin la gracia del escándalo. ¿Es ingenioso que Jesucristo tenga almacenado el Libro de la Vida en el disco duro de un Apple Powerbook? ¿Es divertido que la recepcionista del hotel responda al teléfono diciendo “*Armageddon, le paso la llamada*”? Cuando le encargaron este proyecto, Hartley estaba trabajando en una obra de teatro sobre los Cristianos Milenaristas y le pareció un punto de partida interesante para desarrollar esta pequeña fábula con final feliz. Vistos los resultados, quizás hubiera sido mejor acabarla con el Apocalipsis.



## Variación n°20

### El fin del mundo

*“Y llegó el nuevo milenio. Un año lleno de días parecidos, días llenos de posibilidades. La posibilidad del desastre y la posibilidad de la perfección. Estar de nuevo con ellos fue bueno: los inocentes y los desamparados, totalmente perdidos, y aunque diera miedo admitirlo, todos merecedores del perdón (...) ¿Recordarán lo que dije? ¿Importará? ¿Cómo será el tiempo? ¿Seguirán pensando que la vida es sagrada? ¿Significará algo? Significamos algo”.*

*The Book of Life*

Cuando Audry se despierta al principio de *La increíble verdad*, se despepeza y suena la explosión de una bomba. No es sólo que Audry sea una bomba de relojería, ni siquiera que huelga la granada de mano que Matthew descorchará en *Trust*, sino que ese sonido descontextualizado, tan caro al cine de Godard y sus acólitos, define la extraña intuición de apocalipsis que los personajes de Hartley sienten bajo su piel. Hay cierta tendencia a pensar que la idea que tiene el cineasta de la cultura americana está en esa bomba que nunca estalla, el peligro latente de una mina escondida en un campo lleno de matorrales. Su puesta en escena puede reforzar esa intuición. Aparta a sus criaturas del mundo exterior, los aísla como si fueran piezas recortables que hay que separar del miedo, los elegidos para sobrevivir a un inminente cataclismo nuclear que suena desde lejos. El entorno se repliega

sobre sí mismo, es pura metonimia: la calle es la ciudad vacía, el apartamento es el edificio desconchado, la carretera es el punto de fuga, la casa incendiada es el hogar paterno. Sin embargo, aparte de las explícitas agresiones contra el conservadurismo de su país en *Henry Fool*, los impulsivos estallidos de violencia de las películas de Hartley no tienen tanto que ver con el declive del imperio americano como con el sentimiento de pérdida de una generación (¿la X?) que ha invertido demasiado tiempo en dudar cuando lo que necesitaba era actuar. En ese paréntesis que distancia la duda de la acción las nubes han invadido el cielo y el desastre sigue siendo una posibilidad.

En *La increíble verdad*, la posibilidad de ese desastre llega desde un lugar que nos sobrevuela, que está por encima de nosotros. Cuando Audry habla con su antiguo novio Emmet en medio de la calle, las líneas de diálogo parecen dirigirse hacia lugares distintos: Audry insiste en su obsesión por una catástrofe que sólo existe en el fondo de sus ojos y Emmet habla de su sueño de autosuperación, el sueño del hombre de los suburbios. “*Escucha, bombas*”, dice Audry. Lo único que oímos es el ruido de un avión cruzando un cielo que no vemos. Audry lee un libro titulado “El fin del mundo” (escrito por Ned Rifle, seudónimo, recordémoslo, de Hartley en su faceta de compositor de bandas sonoras) y está convencida de que “*el fin de la Historia está cerca*”. Esa extraña sensación de desintegración está en cada una de las páginas de “Generación X”, ensayo novelesco de Douglas Coupland sobre la generación de la indiferencia. Ahí encontramos conceptos tan programáticos como los aforismos de los personajes de Hartley: “*parálisis de la opción*”, “*estimación temporal de la destrucción*”, “*solipsismo expatriado*”, “*control no es control*”. Coupland nació dos años después que Hartley y comparte con él el sentimiento de suspensión temporal en que viven sus personajes y la concisión de un estilo que prefiere restar a sumar. Uno de los capítulos de “Generación X” se titula “Esperando el resplandor”: esa espera reveladora, casi epifánica, de la luz que abre las puertas de la conciencia está también en la esencia del final de *La increíble verdad*, uno de los más hermosos de toda su filmografía, cuando Audry y Josh, por fin unidos en un abrazo y un beso, levantan la vista hacia el cielo después de que ella le alerte (“¿Has oído eso?”) de un ruido. Es la primera vez que la cámara se deja guiar por la mis-

teriosa paranoia de Audry: el cielo existe, instala el peso de sus nubes en nuestro futuro incierto, se transforma en unos puntos suspensivos que pueden ser esperanza o apocalipsis. Allí donde Coupland se deja tentar por la crónica sociológica y el empalago sutil –que llegará a extremos grotescos en su tercera novela, “Vida después de Dios”-, Hartley prefiere la ambigüedad. El fin del mundo existe más allá de nuestros sentidos e incertidumbres, en ese lugar sin palabras en el que todo vuelve a empezar.

El último capítulo de “Generación X” se titula “1 de enero del 2000”, el día que termina *The Book of Life*. Nadie sabe si la América del terror que Hartley retrataba en su corto *NYC 3/94*, amenazada por continuos ataques aéreos y locutada por la monótona voz de James Urbaniak (“*debe ser difícil representar una realidad tan horrible sin hacerla política*”, recita), es la América que Hartley espera para el futuro. Con el sonido de los helicópteros sobre nuestras cabezas, es fácil hacer un fundido encadenado con la América de *Soon*, la obra de teatro que presentó en el Festival de Salzburgo inspirada en el suicidio colectivo de Waco, y *No Such Thing*, en la que Nueva York está colapsada por amenazas de bomba en los puentes de la ciudad y un gas nervioso que una secta religiosa ha soltado en el metro. Era difícil esperar de Hartley un diagnóstico tan visionario y definitivo sobre las enfermedades de la sociedad capitalista. No se asusten: nuestro porvenir no está tan negro como lo pinta. Aunque el panorama pueda resultar pavoroso, Hartley es un humanista, no un nihilista, y pone en boca del doctor Artaud lo que opina de esos monstruos que necesitamos inventarnos para seguir pensando que algo nos aterroriza y, por tanto, continuar viviendo tranquilos: “*Creo que somos tan crueles. Somos tan buenos en esto. Nos persuadimos de que las cosas son realidad para convencernos a nosotros mismos de que existimos. Y ahora el golpe más bajo de todos: matar una criatura al comprobarle que es una invención de nuestra imaginación ¿Cómo será un mundo sin monstruos? Este monstruo somos nosotros mismos, nuestras esperanzas y nuestros temores. Nosotros lo hemos creado, y nos mató mientras dormíamos y vimos que nosotros éramos humanos. No recuerda sus comienzos porque comenzó con nosotros. Nosotros lo formamos con una historia*”. ¿Cuál es la moraleja? Hartley conoce la respuesta a esa pregunta, y la pone en labios del mismísimo Jesucristo: “*No existe creación sin responsabilidad*”.

## Entrevista Hal Hartley <sup>(1)</sup>

Por Kenneth Kaleta

Había seguido la filmografía de Hal Hartley durante años cuando por fin le conocí en 1997. Me fascinaron sus películas, tan faltas de artificios y que me exigían una respuesta reflexiva. Primero me atrajo por lo escaso del diálogo, más tarde por su energía pictórica. Me sorprendió lo que en mi opinión era tanto una celebración de las convenciones cinematográficas como una resistencia hacia ellas.

La realidad y la realidad cinematográfica son necesariamente cosas diferentes y Hartley creo que lograba una inusual franqueza expresiva, consiguiéndolo tanto por la cuidadosa organización de elementos, evidentes, como los intencionados gestos creativos que eran, un naturalismo sin fisuras.

El escritor, crítico y cineasta francés Jean Cocteau escribió que el término poeta describía no sólo al creador literario sino también al artista que trabaja con las ideas para crear arte. Una película y un poema pueden compartir muchos elementos artísticos. Ambos pueden lograr una cohesión elíptica a través de una selección y un montaje concisos. Al igual que en la poesía, el contenido del cine puede ser definido por su forma. Ambos tienen cadencia, ambos crean un sistema virtual para comunicar su carga emocional.

---

<sup>1</sup> La siguiente entrevista, inédita en España, se publica a petición del propio Hal Hartley, que la considera una de las más completas que le han hecho. (Nota del Editor)

No es frecuente lograr esta dinámica en el cine, quizás porque raramente se intenta. Creo que Hal Hartley no sólo lo intenta, sino que lo ha conseguido. Y es en este sentido en el que me refiero a él como poeta y a sus películas como un tipo de poesía.

Siguiendo con esta analogía, el poeta americano Robert Frost compara un poema con el hielo que, aunque es claramente una cosa, se convierte claramente en otra al derretirse. Un poema a menudo deja algo por decir; es decir, puede que la obra invite y exija un mayor compromiso, un regreso al universo que crea para así intentar enfocar, de un modo más íntimo, el significado que conlleva.

En mi opinión, las películas de Hal Hartley revelan su intención de llevar a cabo este tipo de compromiso poético.

La simplicidad de su obra es engañosa. Desde un punto de vista estilístico, simplemente se va desplegando. Pero al hacerlo, igual que el hielo al derretirse, va revelando con total naturalidad una miríada de cuestiones y misteriosas contradicciones que son su significado real.

En nuestro primer encuentro, hablamos de la posibilidad de que yo escribiera un libro sobre su obra. Aunque no aceptó inmediatamente, sí que se ofreció para dar una charla a mis estudiantes. Durante su visita al campus, fue generoso en sus respuestas y franco en sus charlas conmigo. Por ejemplo, le pregunté por su tan comentado status de preeminente Cineasta Independiente Americano. Hartley contestó que el término “cine independiente” se había convertido en un cliché que para él ya carecía de un significado preciso. Sin embargo, “productor independiente” sí que lo tenía, aunque en un sentido claramente diferente de lo que las industrias del entretenimiento y el periodismo quieren decir cuando utilizan ese término. Es más, comentó que le parecía que los críticos contemporáneos y la propia industria encontraban en el hecho de que sus películas contaran con producción independiente una relevancia que él mismo no veía.

Al entrevistarle aquel día quedé convencido de que un estudio exhaustivo de su método de trabajo sería de gran interés. Me dio la sensación de que el propio Hartley se hallaba en una encrucijada, y me fascinó la idea de documentar su itinerario creativo.

Durante nuestras primeras charlas, Hartley manifestó su preocupación por lo que él consideraba la, en ocasiones errónea, categorización de su obra, mientras que yo había expresado mi falta de intención de llevar a cabo un nuevo catálogo de consideraciones de sus películas como modelos de las corrientes de cine independiente. Finalmente, acordamos que la única base útil para un libro sería una entrevista realizada a lo largo de varias jornadas, mientras redescubríamos cada uno de sus trabajos.

Acordamos reunirnos en Nueva York, de Enero a Julio de 1999, en sesiones quincenales de unas cuatro horas y sólo los lunes. La conversación que sigue fue transcrita directamente de las grabaciones tomadas durante este período. Esas transcripciones fueron más tarde editadas, revisadas y finalmente aumentadas con correspondencia escrita a lo largo de 2000.

Cuando empezamos a comentar nuestro proyecto, Hartley estaba preparando *Soon*, su primera producción teatral, que fue encargada por el Festival de Salzburgo. También estaba rodando *The Book of Life*, un corto en video para la televisión francesa. Resultaba obvio que los cortos y los videos, así como la docencia y el teatro, constituían la mayor parte de su actividad profesional. Estos trabajos son para Hartley un área de libre expresión, de intención artística y de investigación técnica.

El nombre de la productora de Hartley ha sido True Fiction Pictures desde 1991. Esa “ficción verdadera” ha sido el núcleo de su proceso cinematográfico desde 1982 cuando aún estaba en la facultad. El término es significativo porque la “ficción verdadera” era y sigue siendo el objetivo de Hartley, como queda claro en las siguientes entrevistas. Era, ciertamente, una opción estética y no solamente un modo de contar historias; casi una filosofía cinematográfica porque se relacionaba muy íntimamente con ciertas nociones de la vida misma. Hartley ha intentado observar su espacio y

tiempo para retratar fielmente sus cualidades de un modo que siga siendo válido una vez que ese espacio y ese tiempo hayan pasado y hayan sido reemplazados por otras corrientes. Esto a menudo le enfrenta a la cultura popular, mientras que en otras ocasiones le permite habitar cómodamente dentro de ella. Así pues, ni la aceptación de la crítica ni la del público son relevantes en este proceso. Y sin embargo, ya que su objetivo final es un compromiso mayor con otras personas y con el mundo que comparte con ellas, esa “ficción verdadera” era una estrategia creativa.

Conocí a Hartley en un momento en el que él empezaba a sospechar que esta elección le estaba llevando a otros caminos.

De este modo, la productora actual de Hartley se llama Possible Films.

Precisamente la razón por la que Hartley accedió a conceder esta entrevista fue que él mismo sentía la necesidad de examinar y replantearse sus metas creativas y de producción de hacía una década.

Siento que para reconocer el mérito de la cinematografía de Hartley es necesario comprender su proceso, del mismo modo que su filmografía resulta incomprendida – o más limitada- cuando se la intenta etiquetar. Por otro lado, siempre será mejor comprendida y apreciada por un público dispuesto a reconocer su personal metodología de trabajar y la visión del mundo que la sustenta.

Hal Hartley nació en Linderhurst, Nueva York el 3 de Noviembre de 1959 en una familia obrera católica. Tiene dos hermanos mayores y una hermana menor. Su madre murió cuando él tenía once años. Fue en su adolescencia cuando empezó a sentirse atraído por la música y las artes visuales. Estudió en el Massachusetts College of Art en Boston durante el curso 1978-1979 y allí fue donde realizó sus primeras películas en Super-8. Volvió a Linderhurst durante un año con la intención de conseguir dinero para continuar sus estudios y siguió haciendo películas mientras trabajaba en un centro comercial. Fue aceptado para cursar estudios de cine en Purchase, en la State University of New York en 1980 y se graduó cum laude cuatro años más tarde tras terminar su tesis, un corto de 33 minutos en 16 mm titulado Kid.

Tras mudarse a Nueva York, desempeñó varios trabajos. En 1986 terminó otro corto en 16 mm, *The cartographer's girlfriend*.

El año siguiente realizó *Dogs*, un corto de 20 minutos en Super-8, terminado en video.

En el verano de 1988 tuvo la oportunidad de producir su primer largometraje, *The unbelievable Truth*.

### **¿Se vio afectada su obra por su salida de la universidad?**

No mucho, creo. Al menos, no inmediatamente. Mis dos últimos años en Purchase los pasé trabajando en mi trabajo de tesis, *Kid*. Así que mi obra se reducía a este único corto. Me llevó mucho tiempo y esfuerzo admitir sus muchos defectos pero siempre parecía ser lo suficientemente bueno como para continuar, intentando mejorarlo.

Después de trabajar unos meses como aprendiz de forjador ayudando a mi padre, estuve un año como ayudante de producción en varios anuncios para televisión y películas. Después empecé a trabajar a tiempo parcial para Jerry Brownstein, que era productor de anuncios y videos industriales. Yo trabajaba en la oficina y él me dio unos restos de película en color de 16 mm que tenía por ahí. Con ellos rodé *The Cartographer's Girlfriend* a lo largo de aquel invierno y la primavera siguiente. Eso debió ser hacia 1986.

Sin embargo, hubo mucha continuidad respecto a la facultad. Mis compañeros de clase eran aún mi grupo de amigos y también la gente con la que hacía películas, tanto las mías como las suyas. Permanecí en contacto con la mayoría de mis profesores. Terminé y monté *The Cartographer's Girlfriend* en diciembre de 1986. Para entonces trabajaba con Jerry a tiempo completo. Al verano siguiente rodé *Dogs* con Steven O'Connor, un amigo y colaborador de la facultad. Pasamos el otoño y el invierno montándolo en video en la productora donde trabajaba Steven, después de las horas de trabajo.

Escribía mucho en esos tiempos.



### **Lo que culminó en la redacción de *The Unbelievable Truth*.**

Sí. Pero creo que el hecho que realmente marcó el que escribiera *The unbelievable Truth* tal como lo hice fue el ver *Molière*, una película del director teatral francés Ariane Mnouchkine, en el Cinema Village de Nueva York. Recuerdo que fue el último día del año 1987. Ya había visto la película por episodios en la televisión en 1979, cuando volví a Lindenhurst tras un año en la Art School de Boston. Pero ahora que había leído algo de Molière y había visto alguna de sus obras de teatro en la facultad, tenía muchas ganas de volver a verla. Me gustó mucho como película – lo que contaba sobre la vida y el proceso creativo de Molière resultaba intrigante y era una película bella e inusual- pero lo que creo que resulta más relevante es que, tras verla, me pasé toda la noche leyéndolo en la traducción en verso de Richard Wilbur.

### **¿Qué es lo que le atrajo de estas obras de teatro?**

Lo que más me llamó la atención de sus obras fue, por supuesto, lo divertido que resultaba leerlas, pero también que la acción se definía por las mismas palabras. Hay muy poca descripción de las escenas en esas obras. Aparte de lo que los personajes hablan entre sí, el ritmo y la melodía de lo que se dice crean la acción casi por sí mismos, generan la tensión dramática, recrean incluso el espacio. Se me ocurrió que podía intentar hacer lo mismo en mi propio idioma; mi propio lenguaje en mi tiempo y espacio, con personajes y situaciones que fueran parte de mi experiencia del mundo.

### **Parece haber sido usted consciente de lo que ocurría a su alrededor – de considerar su obra en un contexto cultural.**

Recuerdo que quería crear obras que respondieran al mundo en el que realmente vivía. Ese era mi verdadero leit motiv en aquel momento: mi tiempo y mi espacio. Me sentía bastante aislado de la cultura popular. Estaba insatisfecho y creo que esa insatisfacción era en cierto modo legítima. Pero también me sentía bastante mal informado. Sentía que no era tan diferente a la mayoría de la gente con la que tenía contacto y creía que podía hacer una película divertida sobre las contradicciones que encontramos en el mundo que nos rodea.

### **¿Quería expresar una crítica seria mediante una historia ligera?**

Eso es lo que tanto me había gustado de las obras de Molière. En *Tartufo* hay gente echando un polvo debajo de una mesa mientras otros hablan de filosofía y religión a metro y medio de allí. Y hacen todo esto en verso. Es divertidísimo.

### **Molière también aparece como lectura de Audrey en la película. Y su padre se llama Víctor Hugo.**

En realidad, no tiene mayor significado que ése,. En aquel momento yo estaba metido de lleno en Molière y Víctor Hugo. Quería que mi película reflejara el mundo que yo amaba, tanto como fuera posible.

### **¿Aún se siente usted cómodo con esta película después de 10 años?**

Sí. Sobre todo por su espontaneidad. A veces pienso que si hubiera sabido más sobre lo que estaba haciendo -el aspecto financiero y práctico, las críticas- habría sido un desastre. Y tampoco era una película que hubiera estado deseando hacer durante años y años. Creo que todo esto fue beneficioso para el resultado final.

Sin embargo, no hay muchas cosas en *The unbelievable Truth* que no hubieran sido probadas en *The Cartographer's Girlfriend*: personajes hablando de cosas diferentes y que sin embargo parecen entenderse, las limitaciones del lenguaje, la preocupación por definir el amor como si fuera una ecuación. Y *Dogs* se acercó, pero no lo vi suficientemente claro. Es demasiado expositivo. No vi *Molière* hasta el invierno siguiente, que fue cuando me entusiasmé con ese nuevo método de trabajo.

### **¿Por qué decidió utilizar intertítulos?**

Fue más bien un guiño al cine mudo. No estaban en el guión. Los utilicé para solucionar la dificultad de mostrar el paso del tiempo en la historia. Pero no podía usarlos sólo en una parte, hubiera quedado demasiado desequilibrado. Entonces empecé a encajarlos en otros sitios donde este recurso resultara apropiado.

**Teniendo en cuenta lo que usted estaba aprendiendo en aquel momento y toda su carrera posterior, ¿cree que la especialización va en detrimento de la realización? Usted hace muchas cosas en sus películas: escribe, dirige, produce, edita, compone...**

Nunca he creído que hacer cine fuera muy complicado. Es duro, pero no complicado. Mis profesores me enseñaron que hacer cine era un oficio que un individuo cualquiera podía desempeñar; que una persona podía hacer una película y expresarse o lo que fuera. Pero, por supuesto, necesitas a más gente. No puedo hacer mucho en el aspecto técnico. En el aspecto creativo me alegra saber lo que sé de los diferentes oficios. Cuanto mejor es mi comprensión de esas tareas, mejor es mi trabajo. Quiero ser capaz de tener una charla informal con el diseñador de vestuario o con el director artístico, etc.

**¿Así que como artista está abierto a la colaboración pero quiere que su película ofrezca sólo su propia visión?**

Se da por hecho que estamos todos aquí para hacer la película que yo escribí. Mi objetivo es intentar mantener integrados los diversos aspectos creativos, para que la película no destaque más en un aspecto que en otro.

**¿Y respecto a la post-producción?**

Lo mismo. Mi ideal sería una película compuesta por un cierto grupo de elementos que estén en total armonía y proporción entre ellos. Hasta ahora, nunca lo he conseguido. Pero sigue siendo mi objetivo. Creo que la que más se acerca es *Flirt*. Creo que la palabra que describe lo que hago – la palabra “director”- es una buena palabra. Es exacta. Dirijo la atención de los actores y del equipo técnico al tema que estemos tratando. Y, por supuesto, lo que intento atraer es la atención del público. Dirigiéndola. La única palabra que podría definirlo mejor sería compositor o diseñador.

**Así que, si la palabra director le gusta, ¿qué le parece utilizar la palabra autor?**

Creo que es útil si se aplica al creador de una obra. Si no me equivoco, eso es lo que significa.

**¿Qué le parece el término “autor” para designar a un realizador independiente, como usted, que controla todos los aspectos de la creación cinematográfica, desde el guión hasta la post-producción?**

A eso yo lo llamo ser realizador. No creo que sea muy inusual. Por supuesto, la gran mayoría de películas del mundo han sido producidas por compañías enormes. Pero siempre ha habido películas hechas por individuos.

**¿Por qué los tratos son tan importantes en *The unbelievable Truth*?**

Porque son algo activo, se ajustaban a mi intención, que era –según me parece ahora- hacer una comedia de equívocos. Necesitaba una forma de hacer que las ideas y los valores resultaran activos, visibles.

**¿Se dedicó al cine porque creía que podía lograr algo en particular en este medio?**

Creía que podía hacerlo tan bien como cualquier otro. Sí, y pensaba que tenía algo que decir, y una forma de decirlo que el mundo debería conocer. Aunque no siempre estuve seguro. Hacia el final de mi segundo año de carrera, perdí toda mi confianza en mi capacidad para hacer cine. De repente me parecía que haría falta una vida entera para aprender cómo financiar una película. Y si esto fuera así, ¿qué energía te quedaría para hacer la película? Además estaba agotado. Había sido un año intenso. Finalmente, Tom Gunning, nuestro profesor de estudios cinematográficos terminó su curso de historia de cine con una clase fantástica sobre *En el Curso del Tiempo*, de Wim Wenders. Vimos la película esa tarde. Me curé al momento.

**Cuando en 1988 llegó a *La Increíble Verdad*, ¿se sintió más tranquilo?**

Después de aquella pequeña crisis en 1982, durante el resto de mi estancia en la facultad, pasando por *Kid*, *The Cartographer's Girlfriend* y *Dogs*, hasta que hice *La Increíble Verdad*, no podía imaginarme a mí mismo en otra cosa que no fuera el cine. Pero esto no fue siempre tan tranquilizador. Con cada película que terminaba me sentía un poco más

seguro. Unas veces más, otras veces menos, veía que estaba progresando. Pero no estaba seguro de si alguien más iba a estar interesado en lo que yo estaba realizando. De todos modos, algo de la voz que puedo reconocer en películas posteriores estaba empezando a cristalizar alrededor de 1988 cuando hice esa película. Me estaba centrando, creo. Pero también era bastante ingenuo. Y quizás no lo hubiera logrado de haber sido menos ingenuo. Si supiera más sobre lo que iba a suponerme, puede que hubiera tenido dudas, me hubiera preguntado si podría manejarlo todo, y entonces la oportunidad hubiera pasado de largo.

**¿De verdad cree que la película resultó incompleta, ingenua?**

Creo que es posible que sea ingenua. Hecha desde una posición de incertidumbre pero expresada con un cierto grado de agresividad. No lo sé. Su ironía probablemente radique en esto. Sabía que estaba haciendo una película ligera y también sabía que el tema de la película era tan viejo como el mundo. Recientemente me he dado cuenta de que el mérito de la película no es su originalidad. No es una película muy original.

**Pero sí cree que sea importante, ¿no?**

Espero que sea buena durante al menos 90 minutos. Y eso sí es importante.

**¿Le preocupaba que la película pudiera resultar demasiado introspectiva?**

No. Normalmente tengo que utilizarme a mí mismo como ejemplo. Así que el proceso de escribir –y más aún escribir una película divertida sobre cómo son las personas– sí que puede resultar introspectivo.

**Pero entonces, ¿fue parte del proceso de creación el anticipar qué es lo que pensaría el público?**

Sí. Creo que la gente se involucra en una historia al comparar las decisiones que toman los personajes con su propia valoración de las circunstancias. Como público, cotejamos la decisión que habríamos tomado en esa situación con la elección que han hecho los personajes. Creamos afinidades y aversiones. El involucrarse con personajes ficticios nos lleva a una especie de auto-inspección. Por eso la gente discute sobre películas, en mi opinión. Se vuelve algo personal.

### **Así que siente respeto por las tradiciones narrativas.**

Me gustan las tradiciones en general, aunque siempre estoy cuestionando las convenciones.

### **¿Por qué le interesa indagar en las reacciones de la gente ante ellas?**

Las tradiciones son conscientes. Cedemos ante ellas. Las convenciones son más como hábitos adquiridos.

### **¿Dice usted entonces que quiere cambiar estos hábitos?**

Creo que la ficción, cuando consigue atrapar a una persona, es una de las maneras en que demolemos ciertos tipos de hábitos.

Supongo que he utilizado la palabra ficción en un sentido concreto. El término “ficción verdadera” no fue sólo un intento por mi parte de parecer intelectual – que claro que lo fue- sino que se refiere a algo que para mí era muy importante. Yo hacía una distinción entre la actividad de crear ficción y la de crear narración, incluso una historia. Puedo contar una historia que no sea ficción. En cierto modo, es lo que estoy haciendo ahora; le estoy contando la historia de mi carrera. También es narrativa: va siguiendo un incidente tras otro en una línea. Puede que no sea una línea recta, pero aún así sigue siendo una línea. Hay diferentes tipos de narrativa.

Pero no me parecía que la ficción fuera una forma diferente de narrativa. Era otra cosa. Era un intento por atraer la atención del público y hacer que fuera en dos direcciones a la vez: por un lado, hacia los personajes y las situaciones en la pantalla, y por otro, hacia ellos mismos. Al trabajar con ficción, me siento obligado a continuar en esa línea de narración dado mi interés por las decisiones de los personajes y las acciones a las que llevan esas decisiones. En otras palabras, nos vemos involucrados con la ficción sólo cuando hemos logrado un cierto nivel de auto-consciencia, cuando la consideración de las decisiones del personaje va unida a un cierto tipo de introspección. Entre 1983 y 1987 me di cuenta de que había razones claras por las que me sentía impulsado a hacer películas. Este aspecto de la ficción era la más importante de ellas. La otra era una fuerte sensibilidad gráfica.

**Pero la lectura debe ser muy importante en su proceso creativo. ¿Recuerda lo que estaba leyendo cuando hizo *La Increíble Verdad*?**

Como ya he dicho, estaba leyendo a Molière y a Víctor Hugo. Me parece, ahora, al menos, que la película es una farsa influenciada por los diálogos de Molière, mientras que la influencia de Víctor Hugo está en la reivindicación de la sencillez y la pobreza como algo positivo. Siempre estoy buscando algo con lo que poder trabajar en cualquier cosa que leo, veo u oigo. En aquel momento, lo que más me interesaba era, como ya he dicho, crear obras que fueran la evidencia concreta de mi tiempo y mi lugar. A principios de 1988, yo había estado apuntando ideas para historias que, de una u otra forma, intentaran describir este nerviosismo que sentía por ser “Americano”. No era una persona politizada. Simplemente creo que estaba aprendiendo más sobre el mundo y las diferencias particulares entre nosotros los americanos y todos los demás. Por ejemplo, estaba empezando a hacer amistad con gente de otros países. Tras unos comienzos prometedores, esas ideas para historias perdieron fuerza y fueron abandonadas. Pero cuando surgió la oportunidad de hacer una película unos meses más tarde, recuperé todas esas inquietudes, aunque sin hacer de ellas mi tema principal y terminé por reunir esas inquietudes en torno a otro tema muy simple: una familia cuestiona el valor del dólar. Después de eso, no volví a pensar en ello. Concentré mis energías en hacer una buena historia de amor. Pero ciertamente está ahí, en la película. Lo noto ahora, cuando veo la película; esta preocupación por pertenecer a una cultura en concreto; mi propio sentido, justificado o no, de un vacío espiritual; todo ello unido a un consumismo que realmente detestaba.

**¿Qué ocurrió con *Simple Men* entonces? Ya había acabado el guión, pero hace *Trust* en su lugar.**

Creo que estaba todavía trabajando con las primeras versiones de *Simple Men* que escribí en 1984. En aquel momento sólo se trataba de dos hermanos que buscan a su padre.

Así que le parecía que lo que tenía era más bien un borrador, no un producto acabado.

Creo que una vez más me dejé llevar por las circunstancias. *The unbelievable Truth* surgió como resultado de una serie de desafíos y oportunida-

des: una cierta cantidad de dinero, ciertas inquietudes en aquel momento en particular, etc. Con *Trust*, el factor determinante fue Adrienne Shelly. En aquel momento, tanto *Trust* como *Simple Men* eran borradores. Pero quería hacer otra película con Adrienne inmediatamente. Así que retomé *Trust*.

### **¿Podría hablarme de la diferencia entre escribir y dirigir *La Increíble Verdad y Trust*?**

*La Increíble Verdad* está dirigida desde el guión. La acción está en el diálogo y éste, salvo contadas excepciones, les va dictando a los actores lo que deben hacer, incluso físicamente. Eso resultó muy práctico, porque no había tiempo para ensayar las escenas. La película fue rodada en 11 días. Ciertamente hubo ocasión de improvisar sobre la marcha, para resolver problemas, que supongo que se puede considerar una forma de dirigir. Con *Trust* hubo algo más de dinero, pero también era un guión más ambicioso, más personajes, localizaciones, efectos especiales, etc., con bastante más complejidad en los personajes y las situaciones. Sin embargo, aún organizaba mucho desde el guión. Me parecía que un guión sólido era la mejor base para una película bien resulta.

### **¿Y aún lo hace?**

Ahora menos. *Henry Fool* fue hecha de ese modo. *The Book of Life*, en menor medida. Los cortos, en absoluto.

### **La última vez que vi *Trust*, me sorprendió por ser mucho más oscura que *The Unbelievable Truth*.**

Creo que todavía quería comunicar un cierto optimismo. Pero no quería llegar a ello demasiado rápidamente. Quería un optimismo realista por oposición al idealismo.

### **¿Diría usted que *La Increíble Verdad* es realistamente optimista?**

Sí. O realistamente pesimista. Es todo lo mismo, en realidad.

### **Ambas conclusiones son ambiguas.**

Bueno, la ambigüedad, o la falta de resolución, es ciertamente algo con lo que he estado luchando en todas estas películas: algo que se deja



abierto, pero que está muy definido; algo que se conoce, pero que resulta difícil de parafrasear.

**¿Así que usted busca una resolución estética incluso si no hay una conclusión de la historia?**

Sí, eso creo. Una falta de conclusión que puede provocar una comunicación más íntima entre el espectador y la película, incluso después de haber salido del cine o apagado la televisión. Finalmente, mientras continúo en esta línea de trabajo, me da la sensación de que el tipo de comunicación a la que aspiro, y que quiero que mis películas hagan posible, no se puede lograr si hay una “conclusión” demasiado clara; si el objetivo de la película queda patente.

**¿Por qué contar las historias mediante el cine y no la literatura?**

No soy novelista. Aprendí a escribir como escribo porque quería hacer películas.

**¿Tenía en mente la imagen de los dos amantes de *Trust* en el suelo de la fábrica mientras creaba la historia?**

Sí. Es una especie de mandala<sup>1</sup>.

**¿Cómo se le ocurrió esa imagen tan audaz?**

De una u otra forma, siempre estaba intentado formular imágenes físicas como ésta. A este respecto, me influyó mucho el haber leído en la facultad los libros de mitología de Joseph Campbell. Buscaba estos mandalas tanto en la naturaleza como en el diseño. Y empecé a ver la posibilidad de incluirlos en la estructura de las historias. *Trust*, *Simple Men* y *Amateur*; por ejemplo. En *Trust*, esta imagen sobre el suelo de la fábrica fue la primera vez que intenté resumir todo lo que había ocurrido en una sola imagen. Al menos, se llegó a ella de forma más consciente que en *La Increíble Verdad*. Recientemente me he dado cuenta de que esas cuatro películas terminan con una variación de un plano íntimo de dos per-

---

<sup>1</sup> Símbolo circular hindú que representa el universo.

sonas; un hombre y una mujer que han llegado a una especie de éxtasis. Un momento en el que nada se mueve, pero con una gran energía en el ambiente.

**¿Cuál diría usted que es la situación concreta sobre la que quería escribir en *Trust*?**

La mutua dependencia y la responsabilidad personal. Quería mostrar a María dándose cuenta gradualmente de que la disposición y habilidad de Mathew para hacer sacrificios por ella también hace que él pierda algo, algo por lo que ella se sentía atraída en un principio y que admiraba. Las formas en que amamos no siempre son perfectas. Vale. Esta era una gran inquietud mía en aquel momento. Pero, ¿podemos vivir sin intentarlo? Preguntar, “¿por qué yo?” y que te respondan, “dio la casualidad de que estabas aquí”... para mí, esto es la realidad, aunque no creo que fuera una realidad que estuviera preparado para aceptar en aquel momento. Pero estaba predispuesto a ser convencido. Me estaba provocando a mí mismo.

**¿Hasta qué punto era usted consciente de las convenciones cinematográficas cuando realizó *Trust*?**

Muy consciente, creo. Desde mi punto de vista actual, creo que *Trust* emplea técnicas narrativas y cinematográficas bastante convencionales. Pero su voz es agresiva, con personalidad, con empuje y con una influencia tan literaria como cinematográfica.

**¿Y se vio *Trust* afectada por lo que estaba ocurriendo en su entorno?**

Recuerdo una nueva oleada de luchas entre los defensores del derecho a la vida y los abortistas.

**¿Ve algún tipo de progresión en su carrera desde la primera película hasta la segunda?**

Sí. *Trust* fue más ambiciosa en todos los aspectos. Y estoy contento de haber hecho primero la película más simple. Con *La Increíble Verdad* mejoré lo que ya sabía y aprendí mucho más. *Trust* habría resultado mucho más desmañada de haber sido la primera.

### **¿De qué manera afectó el éxito de *La Increíble Verdad* al rodaje de *Trust*?**

Bueno, *La Increíble Verdad* ni siquiera había sido estrenada aún. Pero me presionaba a mí mismo, para mejorarla y demostrar que no era un director de una sola obra. Un típico joven ambicioso, de esos que existen en todas las profesiones.

### **Mientras hacía *Trust*, ¿quería hacer una historia que dijera algo sobre usted?**

¿sobre mí en particular? No.

### **Pero está hecha desde una perspectiva masculina, ¿no?**

En *Trust* trabajé mucho por mantener, en términos de punto de vista y voz de autor, una postura neutral respecto al género. Ahora no sé si eso fue un error o no. Sólo me alegro de que Martin Donovan aportara sus propios y particulares prejuicios masculinos a la situación; eso hizo que la historia se hiciera más profunda y más amplia. En lo que respecta a mí mismo, me preocupaba conseguir llegar al fondo de la cuestión; lo que puede parecer aparentemente una situación femenina: decidir si seguir adelante o no con un embarazo. Pero me sentía inclinado a ilustrar cómo la elección de una mujer en este aspecto puede afectar a todos los que la rodean. Con *Trust* no hacía más que volver al tema de cómo todo estaba interconectado, de lo difícil que era separar el amor entre un hombre y una mujer de, por ejemplo, un sentido más amplio de preocupación por toda la comunidad, por gente que no conocemos.

### **¿Escribió la historia dirigiéndola hacia ese momento de la mandala en el suelo de la fábrica?**

Sí. Pero también estuvo un tiempo rondándome por la cabeza una imagen rotunda: María contemplando cómo los policías se llevan a Martin.

### **¿Es eso habitual en su obra?**

La imagen final tiende a ser lo primero que se me ocurre. Se convierte en la imagen central; la representación de lo que instintivamente siento que va a ser el tema central de la película. Y eso conforma todo lo demás.

Pero esa imagen puede cambiar. Por ejemplo, en *La increíble Verdad* era la línea del horizonte tocando la del mar. Para mí esto tenía algo que ver con la paz y la certidumbre. No lo recuerdo exactamente. Las circunstancias reales del rodaje me llevaron a descubrir lo que me pareció una imagen final más apropiada: un contrapicado hacia el cielo, un gesto de irresolución, de suspensión.

**Este tipo de decisiones creativas , ¿complican el proceso de montaje?**

Pueden hacerlo. Pero siempre me he divertido más montando imágenes premeditadas y que en cierto modo se resisten al montaje. Sin embargo, con *Trust*, realmente estaba dirigiendo y montando desde la máquina de escribir. Fui muy concienzudo al rodar lo que había escrito.

**¿Se termina alguna vez? ¿Querría volver a *Trust* y volver a montarla?**

¿Ahora? No. Aquella era una película justo para ese momento. Ahora tengo otras películas que hacer.

**Está usted considerado como un director de actores. ¿Qué opina sobre eso?**

Invierto la misma cantidad de tiempo y energía en los actores, la cámara, el montaje, el diseño. No sé si la mayoría de los directores dividen sus energías de este modo.

**¿Trabaja de forma diferente al tener más experiencia y más presupuesto?**

En realidad, no. Pero cuanto más trabajo con actores, más útil les resulta. Eso lo tengo claro.

**¿Cree que *Trust* continúa con la investigación de una identidad americana ambivalente, al igual que *La Increíble Verdad*?**

No. Al menos no tan directamente. Pero en cierto modo se relaciona con la primera película. Muchas de mis películas parecen debatirse entre esta inquietud y la tentación de caer en el cinismo. El mundo, en estas historias, resulta muy estimulante. La propuesta de *Trust* es que hay una forma mejor de vivir en este mundo. Lo que hay que averiguar es cuál es y cómo acercarse a ella. La primera película también tiene mucho de esto.

**Entonces, ¿cómo se siente respecto a *Trust* ahora? ¿Provocó ese compromiso del que creía que era capaz *True Fiction Pictures*?**

Cuando veo la película ahora, me sorprende lo terca e incómoda que es, provoca una respuesta emotiva, pero se niega a halagar al público por su sensibilidad e inteligencia. Esto me enorgullece. Personalmente creo que es un poco desmañada, pero lo audaz del planteamiento logra enganchar-te hacia la mitad de la película.

**¿Cómo cambiaron las cosas llegado este punto, tanto en su trabajo como en la forma en que se sentía percibido por los demás?**

Creo que me puse de moda. Hicimos *Theory of Achievement* justo al final de 1990. Después hicimos *Ambition*, creo que en Abril de 1991. La colaboración con American Playhouse en *Trust* dio lugar a que financiaran *Surviving Desire*, que fue rodada en Junio. Tras el montaje, fuimos a Tejas y rodamos *Simple Men* en Octubre. Menudo año.

**Aunque siempre todo acaba relacionado con lo que usted llama “temas generales”, ¿recurre alguna vez a su experiencia personal?**

Eso creo. Pero, dado que las inquietudes son básicamente generales, pueden ser recreadas a partir de cualquier material que se tenga a mano, como, por ejemplo, uno mismo.

**Así pues, ¿va usted de sus experiencias individuales a lo más universal?**

Sí, aspiro a lo universal a través de una forma personal de sentir. Cuestiones generales sobre la vida planteadas a través del material que tienes más a mano.

**¿Le parece que su obra es más emocional o intelectual?**

Creo que mis películas son más emocionales que intelectuales. Pero eso que usted llama intelectual está ahí para equilibrar la emoción.

**Después de *Trust*, realizó dos cortos, *Theory of Achievement* y *Ambition*. *Theory of Achievement* trata de sus propias circunstancias sociales con personas a las que conocía y los cambios que estaban teniendo lugar en su entorno.**

Todos mis amigos tenían trabajos por el día y ahorran dinero para hacer películas, pintar, o lo que fuera. Algunos eran actores. Mis circunstancias

estaban cambiando. Estaba cumpliendo mis objetivos. Me ganaba la vida haciendo películas. Mis amigos me preguntaban por estas cosas. Ellos aspiraban a lo mismo. Sentía que estaba alcanzando mis metas, no sólo porque tuviera suerte –que por supuesto que la tuve-, sino porque tenía bastante claro cuáles eran esas aspiraciones. Y a veces, sentía que yo les parecía un poco tontorrón a aquellos que no podían tomarte en serio si estabas dispuesto a permanecer en el anonimato y realizar tu trabajo de una forma que no te degradara. O eso, o pensaban que yo era un pretencioso, que fue lo que pasó después de que alcancé un cierto éxito. Creo que lo que quería hacer era una película sobre esto con mis amigos.

**Estaba usted trabajando mucho. ¿Le parece que trabaja mejor si está bajo presión? *Ambition* parece tratar de estas cosas.**

Me ayuda a ser menos artificioso. No me gusta rebuscar el tema principal. Me gusta trabajar con lo que tengo a mano. Siempre y cuando las personas que financian un determinado proyecto no tengan demasiadas ideas preconcebidas sobre lo que quieren, entonces es un placer responder a cualquier exigencia que puedan plantear. Esto fue lo que pasó con *The Theory of Achievement* y *Ambition*. Respondo siempre con algo que está al alcance de mi mano, por decirlo de alguna manera: preocupaciones o inquietudes inmediatas. Algo surgido de la evolución de las inquietudes vitales y laborales, puesto al servicio de las necesidades de un productor.

**Pero la inmediatez no parece ser el elemento más natural de la realización, ¿verdad?**

Por inmediatez me refiero a la cercanía de la obra a la vida. No al esfuerzo y al tiempo que lleva rodar y montar. *Theory of Achievement* y *Ambition* fueron, en gran medida, parte de nuestras vidas.

**¿Y en qué medida refleja *Ambition* sus propias frustraciones de aquel momento?**

Estaba consiguiendo un cierto éxito más rápido de lo que había imaginado y también aprendiendo mucho sobre los el precio de mis ambiciones. Me estaba preparando para hacer *Surviving Desirer* y los sindicatos intentaban mediar en ella. Ni mi equipo ni yo queríamos afiliarnos a ningún

sindicato. Sentía que estaba siendo penalizado por ser un pequeño empresario que había cometido el error de volverse mínimamente popular. Comenzaba a sentir algo que me ha acompañado desde entonces: siempre que empiezo a hacer una película, empiezo a sentirme como un criminal.

**Los personajes discuten ideas, cantan canciones, recitan textos... Uno percibe tristeza, provocación, capricho... ¿Qué opina del sentido del humor en su cine?**

Creo que hago comedias. Pero reflexiono mucho sobre un modo de vida mejor. En este momento, me parece que eso explica el sentido de mis películas. Ahora bien, no creo que esto sea poco habitual. Creo que gran parte de las comedias son así. No obstante, lo que la gente denomina “mi ironía” podría ser quizás esta disparidad entre mi sentido del humor y mi sentido de lo que es importante. Pero en mis comienzos, no estaba muy seguro de saberlo.

**Hábleme del paso de estos cortos al medimetraje *Surviving Desire*.**

Fue liberador. Me gustó hacer una película de una hora de duración. Más recientemente, sentí lo mismo con *The Book of Life*.

**Aquí es cuando empezamos a oír hablar del conflicto y del deseo en sus películas.**

Eso es un concepto budista, el conflicto y el deseo. Todo dolor deriva del deseo. Y también algo que oí en el colegio: el conocimiento no es suficiente, lo cual al principio resulta paranoico, pero quizás sólo sea una forma de insatisfacción. La autocomplacencia no es buena. Quería mostrar cómo todo el conocimiento del mundo no te ayudará si te encuentras, por ejemplo, necesitando desesperadamente hacerle el amor a una chica, incluso cuando crees que no deberías. Y si hacerle el amor a esta chica te va a causar algún tipo de problema, al final te condenarás voluntariamente. En realidad, es una celebración del encaprichamiento.

**Como *The Cartographer's Girlfriend*.**

Tenía las ideas mucho más claras cuando hice *The Cartographer's Girlfriend*, que , en realidad, creo que trata sobre el misterio de las muje-

res, sobre los intentos de un hombre por definir las, lo que le resulta imposible. *Surviving Desire* gira en torno a la habilidad de un hombre para mentirse. Un esbozo de cómo un hombre puede disfrazar de respeto y admiración lo que en realidad es lujuria y afán de posesión.

**¿Así que esa habilidad de racionalizar las cosas le parece divertida?**

Y triste.

**¿Universal?**

En ese aspecto no me siento muy especial.

**Escogió a una colegiala como personaje principal en las tres primeras películas. ¿Está seguro de que no trabaja desde un complejo de Lolita?**

Yo mismo era bastante joven. Y me gustaban las jóvenes guapas, listas y curiosas.

**Así que, mirando hacia atrás, ¿consideraría sus cortos desde 1991 significativos dentro de su carrera como cineasta?**

Hicieron que me relajara. Creo, por ejemplo, que mi tendencia a la rigidez queda patente en algunas partes de *Simple Men*. Me da la sensación de que la película oscila entre la ligereza y la rigidez.

**¿Qué pensaba en aquel momento?**

No lo sé. 1991 está un poco borroso. Creo que me sentía como si estuviera saliendo bien librado.

**Aquel fue ser uno de sus años de más trabajo.**

Sí. 1998 también lo fue, realicé *Henry Fool*, *The Book of Life* y *Soon* una después de otra. Aunque en las obras posteriores había menos coherencia en términos de forma. Pero creo que los temas están relacionados.

**¿Cree que *Surviving Desire* encaja en el mismo contexto que esos otros dos cortometrajes?**

Sí. Funcionan bien juntos, habiendo sido hechos por el mismo equipo uno después de otro. Hay una coherencia de estilo e intención. Y todos



son pequeños proyectos en 16 mm. *Surviving Desire* fue un encargo de American Playhouse y, desde el principio, sabíamos en qué dirección iba. Los otros dos fueron realizados casi como si sintiéramos que nadie estaba mirando. Eso es lo que me gusta de ellos.

### **¿Quiere usted que su público adopte alguna postura o punto de vista cuando ven sus películas?**

No. Si una película mía funciona para alguien, esa persona irá encontrando gradualmente la forma correcta de interpretarla. Aunque puede ser desconcertante al principio, creo. Pero lo que no necesito es un público que acuda con una actitud determinada. A menudo oímos a gente decir “me quedé enganchado con este libro” o “esta película me absorbió completamente”. No sé cómo pero desde el principio supe que esto no era a lo que aspiraba al hacer películas. He pasado mucho tiempo intentando dar con una forma de hacer ficción que no haga que las personas se abstraigan de sí mismas. Puede que suene demasiado agresivo, pero busco que haya un conflicto. Al final, la palabra a la que siempre recurro es compromiso.

### **Exactamente, ¿qué efecto tuvieron los cortos de 1991 en *Simple Men*?**

Al haber trabajado tanto y tan seguido, tuve la oportunidad de ejercitar mis dotes de realizador. Hacer cine, incluso contar historias, se volvió menos teórico. Me entusiasmaba con las cosas nuevas que descubría al hacer cine.

### **¿Cosas estéticas o técnicas?**

¡Atléticas, quizás! La realización consta de todas estas partes que son difíciles de separar. No quiero separarlas. Mi preocupación en aquel momento era ésta: ¿es el diálogo más importante que los movimientos de cámara? No lo sabía. Siempre había considerado mis películas como fotogramas de personas diciendo el diálogo. Pero, ¿sabes?, puede que fuera mi experiencia con una cámara más pesada y la dolly, por ejemplo, lo que me hizo ver hacia donde me dirigía trabajando los diálogos. Recuerdo ir aún más allá con el ritmo de cada frase. Y esto tenía que ver con el peso real de la cámara y la dolly, de hecho, era consecuencia de ello. ¡La planificación de un plano volviéndose tan importante como la interpretación, la iluminación y el diálogo!

### **¿Y fue entonces cuando se empezó a dar cuenta de eso?**

Creo que todavía consideraba al diálogo como acción, pero gradualmente me fueron interesando más y más los silencios entre las palabras y la actividad física durante ellos. Ahora lo denominaría una mayor integración del diálogo y el gesto.

### **¿Fueron este tipo de inquietudes la causa, por ejemplo, de que comenzara y terminara la película con las mismas palabras?**

En realidad, no utilizamos las palabras finales originales de *Simple Men*. Las usé más tarde en *Amateur*: “Sí, conozco a este hombre”. Descubrimos el hecho de que *Simple Men* comenzaba y terminaba con las mismas palabras en el montaje.

Creo que lo que aprendí en aquel momento fue que crear es una forma de mirar. Porque incluso si creo que sé lo que estoy buscando, la misma búsqueda puede hacer que cambie de opinión. Al hacer *Simple Men* comprendí que quería trabajar hacia esta integración del gesto, de la actividad física, y del diálogo.

### **¿Podría darme un ejemplo específico?**

Uno de mis favoritos en *Simple Men* es cuando Elina y Dennis se encuentran por primera vez fuera de la casa. Se presentan, se hacen unas cuantas preguntas, él le tiende la mano, ella aparta la mirada, etc. La precisión y medida con la que apenas pasa nada me parece muy bella. Sólo son dos personas, pero la actividad dentro de cada encuadre es precisa y elegante. Y esa especie de baile de Bill y Kate alrededor del otro por la noche, al lado de la mesa de billar, también es un buen ejemplo.

### **Así que, siendo a la vez escritor y director, ¿cómo lleva ese conflicto?**

Hay ciertamente un tira y afloja entre ambas partes, pero intento pensar que son lo mismo. A veces escribir la escena es la mejor forma de dirigirla. Tengo que recordarme a mí mismo que no debo complicar las cosas. De hecho, a veces cuando dirijo tengo que pedirles a los actores que no presten atención a las palabras. Decídlas pero olvidaos de lo que significan. En todo momento, tanto si estoy escribiendo como si estoy

dirigiendo, pienso como un montador. Estoy ahí fuera acumulando cosas lo mejor que puedo para poder crear algo sólido en la sala de montaje; esto se está volviendo, cada vez más, una actividad física. Las acciones, los gestos, una especie de coreografía. Empecé a ser consciente de esto durante *Simple Men*.

### **¿En qué diría que radica el estilo interpretativo en sus películas?**

No tengo grandes preferencias. Tomo muchas cosas de los propios intérpretes. Muchos actores me han dicho que el diálogo que he escrito sugiere una cierta forma de interpretar. La mayor parte de mi trabajo consiste en comunicarle al actor lo que estoy intentando hacer. Mis intereses van cada vez más en la dirección de las acciones físicas y, cuanto mejor se lo comunico a mis actores, con mayor confianza interpretan. Normalmente los actores tienen su propio estilo interpretativo e intentan acomodarlo a las necesidades de la película que estoy haciendo. Me resulta difícil distinguir entre el actor como persona y su estilo interpretativo, el personaje en que se transforman. Intento ejercitar mi capacidad de serles útil mientras les guío hacia la película en particular que estoy haciendo en ese momento. Y eso normalmente implica actividad física. Hasta el punto de que un actor esté cómodo contemplándose a sí mismo, integrado en la película. Que muestren una confianza, una libertad y una espontaneidad que encajen dentro de la composición que yo impongo.

### **¿Cómo responde usted ante las críticas de inexpresividad interpretativa en sus actores?**

Tal como yo lo entiendo, la inexpresividad se refiere a la ausencia de una interpretación obvia en el gesto, la palabra o la actuación. Si alguien empleara este término respecto a mi trabajo, lo aceptaría, aunque creo que deberían utilizar la frase “falta de interpretación obvia”. Porque hay veces en las que están interpretando de una forma evidente y no se corresponde con la expresividad del actor.

**En *Simple Men*, entonces, ¿cuáles eran exactamente sus intenciones respecto a la interpretación?**

Utilizar la actividad y el diálogo en la misma medida, equilibrar el recitado del diálogo y la expresividad de la cara y el cuerpo de un actor con la forma y la ejecución de un movimiento de cámara -un movimiento transversal de la dolly, un boom up<sup>2</sup>- e imaginar qué ocurriría si se imitaran el uno al otro... creo que esto le dará una idea clara de lo que yo estaba buscando. Una película puede llegar a estar planificada hasta el límite.

**¿Así que usted no distingue entre dinámica humana y técnica?**

Tiendo a enfrentarme a ello desde ambos flancos, la geometría de la composición y las cualidades de las personas involucradas. La dinámica humana y la técnica pueden tener el mismo peso.

**Aunque querrá que los personajes sean diferentes, habrá, supongo una intención sobre lo que quiere que aporten.**

Sí. En el mejor de los casos, el grupo de actores aporta su talento y su sensibilidad. Entonces comenzamos a descubrir cosas. No se puede conocer el resultado definitivo hasta que empiezas a rodar.

**Así que lo que le gusta de esta colaboración es el proceso.**

Como director, mi papel es hacer un seguimiento del proceso de cómo los actores trabajan investigando a sus personajes.

**En el caso de *Simple Men* ¿qué fue lo que finalmente le hizo darse cuenta de que tenía un guión que rodar?**

Creo que me llevó tiempo idear la pose misógina del hermano mayor. La encontré cuando se me ocurrió la idea de que el hermano mayor le pidiera a una mujer que mintiera para salvarle y que ella se negase.

---

<sup>2</sup> Plano picado conseguido mediante el movimiento ascendente del brazo de la dolly.

### **Así que en cierto modo ese guión era una respuesta al anterior.**

Ahora que lo pienso, sí, veo que tanto en *Surviving Desire* como en *Simple Men* hay un hombre insistiéndole a una mujer para que cuente algo: los hechos en una de las películas, un mentira en la otra. En ambos casos, la mujer se niega a ello. No creo que fuera consciente de esto en aquel momento.

### **¿Surgen los números de baile en *Surviving Desire* y *Simple Men* de esta búsqueda de la integración de lo humano y lo técnico?**

Bueno, sí, ya había hecho un número de baile en *Surviving Desire*. Esta vez quería incorporar el baile un poco más en la acción dramática. El baile era una especie de vía de escape en *Surviving Desire*. En *Simple Men* quería que un hecho de este tipo contara una parte de la historia para adelantar la acción.

Cuando pienso en *Simple Men* ahora, me sorprende esta yuxtaposición de las escenas: entre una gran dependencia en el diálogo y la lucha por hacer que la película se moviera. Hay veces que lo consigo, sobre todo hacia el final. Pero hay muchas escenas en las que el actor encuentra su lugar en el encuadre y simplemente se queda ahí y habla. La película puede estar bien y también la interpretación, pero siento que quiero más movimiento. No sólo de la cámara, sino de también de los actores y de la cámara juntos, alrededor unos de otros. Un encuadre más dinámico.

### **Hablando de dinámica, ¿considera usted su lenguaje como musical? Los sonidos que emiten sus personajes no sólo transmiten significado sino que el sonido y la forma en que lo emiten, la cadencia y el ritmo son una forma de música.**

Bueno, el montaje es musical. Y al final todo se reduce al montaje. El guión, la interpretación, la dirección. Todo se convierte en material de montaje. Y eso me gusta. De todos modos, creo que he considerado el cine como un arte formal, como la música. Hago cine buscando más una especie de estado de gracia en la ejecución de un diseño predeterminado, que, por ejemplo, la carga de la improvisación. Y así vuelvo a las palabras diseñador o compositor para intentar describir lo que hago.

## **Cuando vuelve a ver *Simple Men*, ¿descubre algo que ya no se ajuste al Hal Hartley de ahora?**

En los últimos años he sido menos riguroso en mis intentos de equilibrar todos los aspectos del rodaje, de lograr esta armonía de elementos. Al menos, en apariencia. Este tipo de trabajo resulta más obvio en los cortos y los videos.

## **¿En qué aspecto considera que esta película refleja un período concreto de su obra?**

En la integración de elementos (un objetivo evidente) y una decidida contención de las emociones.

## **Pero estos temas le interesaban ya desde antes de esa película.**

En esos momentos fue cuando empecé a progresar, creo. Era mucho más consciente del equilibrio que buscaba, entre un transcurrir de la acción natural y fluida y la contención en la presentación de los hechos. Pero creo que la torpeza de la película radica en una cierta indecisión por mi parte, en cierta incapacidad en una u otra dirección.

## ***Simple Men*. ¿Cómo se le ocurrió el título de la película?**

Es un juego de palabras, ya que “simple” es un eufemismo de discapacitado mental. Y, bueno, al menos cuando escribí la primera versión, quise trabajar con una historia muy sencilla y personajes arquetípicos.

## **Parece ser que con frecuencia trabaja usted en varias cosas a la vez.**

Sí, justamente, así es. No puedo decir que no a un trabajo. La mayoría de mis proyectos no llegan a realizarse, así que tengo que dejarlos desarrollarse a su ritmo, a veces muchos a la vez. Finalmente, uno de cada cinco se materializa.

## **¿Es así como surgen todos estos proyectos más pequeños?**

Sí. Siempre aprovecho cualquier oportunidad de practicar y que me paguen por ello.

## **¿Tuvo siempre claro que iba a realizar *Flirt* en tres partes?**

No. Mientras estaba haciendo la primera parte, mi intención era solamente hacer un corto. A Ted Hope y Good Machine les habían propues-

to que directores como yo hiciéramos una serie de cortos de media hora sobre el tema del sexo. Ted me preguntó si yo haría uno y acepté. El proyectó no llegó a realizarse. Pero para entonces yo tenía este guión corto que me gustaba mucho. Y Jerry Brownstein, Steve Hamilton y yo ya habíamos trabajado juntos y habíamos comprado el equipo para montar *Amateur*. Así que Jerry puso el dinero para poder rodar.

**Así, *Flirt* fue experimental tanto artística como técnicamente.**

Sí, aunque para mí es difícil separar estas cosas, tanto si quiero como si no.

**Así que, ¿*Amateur* también surgió de esta dualidad entre arte y técnica?**

Había descubierto algunas películas de cine negro interesantes. Eran todo pistolas y violencia, y con cierto éxito comercial. Pensaba que podía intentar hacer una, y así y todo que fuera una película con elementos personales, hacer algo un poco sorprendente, un poco más sofisticado y actual.

**Eso no es lo que hace usted normalmente con sus películas, ¿verdad?**

En cierta medida, siempre lo hago. Tengo que basar mi trabajo en aquello en lo que creo que la gente está dispuesta a pagar por ver.

**Así que Hal Hartley es vendible, un bien de mercado.**

Soy un realizador y eso implica hacer películas para el público. Es mi trabajo.

**¿Y no cree que su trabajo creativo se vea presionado por los dictados de la industria?**

Aunque no hago mucho por ser especialmente popular o por ser un artista, parece que casi siempre se me considera ambas cosas. ¿Son las películas arte o son anuncios comerciales? Son arte comercial. El mundo del arte y el mercantilismo me resultan igual de sospechosos. La gran cuestión para mí es cómo cumplir los requisitos del mercantilismo y el arte mientras persigo mis propios objetivos creativos. Ese es el riesgo de mi trabajo.

En los últimos diez años, en un momento he gozado de cierta popularidad y poco después he estado pasado de moda. Y todo eso trabajando siempre en una pequeña parcela del mercado. Ya veremos lo que nos depara el futuro. Tengo que estar dispuesto a llegar a un acuerdo y ser capaz de hacerlo sin comprometer mis verdaderas inquietudes. Esto lo he conseguido normalmente haciendo películas con poco dinero. Pero hay diferentes formas de conseguirlo.

**Creo que una de las razones por las que usted sospecha que se le ha aplicado el término independiente tan a menudo es porque no está embarcado en una cruzada: no quiere cambiar el cine, nuestra sociedad, o los dictados de la industria. Usted sólo quiere hacer su trabajo.**

Esto no es filantropía. Siempre me ha molestado cuando los profesionales emplean el término “independiente” para designar una especie de vago privilegio moral. A menudo son las mismas personas que hablan de apoyar al cine independiente, como si fuera una causa benéfica, como si no estuvieran en ello para ganar dinero. Creo que tengo una cierta sensibilidad estética, un cierto gusto, ciertos intereses y ciertas maneras de trabajar basadas en estas cosas.

***Amateur* es la única de sus películas a la que la crítica ha considerado de género. ¿Comparte esta idea?**

En *Simple Men* había muchas secuencias que básicamente llevaban a los personajes de un sitio a otro para contar la historia; este personaje ha ido a la gasolinera mientras que este otro husmea por la cocina, etc. Era una planificación muy sencilla. Y realmente me gustó. Con *Amateur*, utilicé un género que pensaba me abriría muchas más posibilidades.

**Esta fue la primera vez que trabajó con una celebridad. ¿Había estado evitando a las grandes estrellas?**

En realidad, yo era un director menor haciendo películas que no eran muy populares y las estrellas no tenían cabida dentro de mis proyectos. Los actores con los que me relacionaba no eran famosos. Aunque me gustan los buenos intérpretes, sean o no famosos. No hay gran diferencia. Aparte de consideraciones de talento y dinero, las celebridades



suelen tener una experiencia más amplia y esa experiencia es puesta a prueba con mayor severidad. Isabelle Huppert, por ejemplo, era una intérprete de gran talento con una enorme experiencia, lo cual yo apreciaba. Pero incluso hoy en día, tengo que admitir que la mayor parte del trabajo que desarrollo necesita que los actores no sean conocidos. La fluidez y la coherencia con las que podemos sacar adelante un pequeño proyecto requieren poco dinero y situaciones de trabajo poco complicadas.

### **¿Cómo se siente ahora con respecto a *Amateur*, viéndola tras todo este tiempo?**

Bueno, creo que fui muy prudente con los recursos que se me dieron. En algunos casos no aproveché al máximo el tiempo y el equipo. Tenía la Grand Central Station para rodar, por ejemplo, y no mostré nada de ella. Podía haber reproducido mejor el tamaño y el ambiente del lugar. Pero eso es típico en mí. Como ya hemos comentado, no me interesan los planos de situación. Pero tampoco me gusta usar lentes de más de 50 mm. Así que me encierro en una esquina. Creo que debería haber sido más energético. Puede que lo hubiera logrado aquí de la forma en que lo logré en Tokio dos años más tarde.

Simplemente creo que hay demasiado diálogo. La película no arranca realmente hasta el último tercio. Me gusta especialmente desde la parte del tiroteo en la colina hasta el final en el convento. Y me gusta mucho el comienzo, Martín despertándose en el callejón. Aún me conmueve mucho el final de *Amateur*.

### **Poco después realizó el video *Iris*.**

Eso fue un encargo de la Red Hot Organization. Estaban trabajando en un video recopilatorio de cortos dirigidos por diferentes realizadores sobre alguna de las canciones incluidas en el CD que iban a publicar, un proyecto en beneficio de la investigación sobre el SIDA. Nos dijeron “Escoged una canción y haced lo que queráis. Sencillamente, haced algo con la canción”.

La canción que escogí se llamaba “Iris”, de The Breeders. Lo rodé yo mismo en video Hi-8. Estaba a punto de comprar un apartamento y tenía

sentimientos ambivalentes sobre la idea de poseer algo, como por ejemplo un hogar. Mezclé esas preocupaciones con imágenes de la canción. Sacando parte de la letra del contexto. Escribí algunas de las palabras que estaba oyendo, como: “hipoteca a 30 años al 6,5 por ciento” y “¡necesitas capital!”. Cosas así. Teníamos un puñado de elementos, unas palabras, vestuario, fragmentos de una canción, sus caras, mi preocupación por los peligros de la propiedad, un tañido de campana... Después, lo pusimos todo en orden.

### **¿Fue lo mismo con *Opera No. 1*?**

No. ¡Aquello tenía un guión y un presupuesto razonable! Querían una pieza de siete minutos que fuera divertida y musical. Condensamos una opera de tres horas en siete minutos.

### **Así que, al hacer *Flirt*, hizo usted tres cortos para hacer un largo.**

Sí. Sin embargo, los ideé como tres películas diferentes.

### ***Flirt* inaugura definitivamente un nuevo punto de vista .**

Me preocupaba mucho crear escenas alejadas de las convenciones de la continuidad narrativa. Lo que intentaba a toda costa era de una manera intuitiva contar una historia con imágenes que no necesitaran ser montadas como un continuum. Estoy contento con la secuencia inicial, la que se desarrolla en Berlín. Siempre me he quedado insatisfecho con mis intentos por reflejar el entorno. Mucha gente ha definido mis primeras obras como claustrofóbicas y creo que tienen razón. Nunca había querido utilizar planos recurso que expliquen dónde tiene lugar la acción, creo que en el episodio de Tokio, por ejemplo, conseguí reflejar el ambiente a partir de mostrar a un personaje en movimiento.

### **¿Hasta qué punto le ayudó a lograr esto el trabajar con actores extranjeros?**

Mucho, creo. La experiencia de Miho Nikaido como bailarina, por ejemplo, y el hecho de que sea japonesa... eso me permitió descubrir y ejercitar un modo completamente nuevo de dirigir a los actores. No podíamos hablar realmente el mismo idioma. El enseñar con movimientos y

adaptarlos poco a poco para la cámara se convirtió en un método que ahora intento utilizar siempre que puedo. Me pareció que los actores japoneses son, en general, mucho menos reacios a la expresión formal y poco naturalista de las situaciones humanas.

### **Echando la vista atrás, a mí me parece que *Flirt* es crucial dentro de su carrera.**

Bueno, es interesante: *Flirt* fue rodada antes y después de *Amateur*. En realidad, sólo los veinte minutos finales de *Amateur* consiguen lo que estaba empezando a reconocer como mis temas centrales: los movimientos y la geometría al servicio de la narración. Y todo ello subordinado al diálogo. *Amateur* me decepciona un poco ahora por ser sólo el punto en el que intento abandonar una importante estrategia creativa y aprender a manejar otra. *Flirt*, tal como fue rodada, fraccionada en tres cortos, sin una preocupación por las expectativas de la historia a narrar, presentaba mayores posibilidades de experimentación. No siempre puedo proceder de este modo cuando ruedo películas que son simplemente historias.

### **¿De qué manera se diferencia esta película de las demás en lo que respecta a la experimentación en el guión?**

Creo que las intenciones no eran las mismas que en una película de estructura convencional. Es una película hecha con la intención de encontrar nuevos caminos y crear una respuesta como contrapunto al mero hecho de una línea narrativa determinada.

### **Hábleme de *NYC3/94*. En cierto modo pone de manifiesto inquietudes y técnicas que utilizaría cuatro o cinco años más tarde: el uso del micrófono en un plano, una mayor utilización de la pura expresividad física...**

El canal europeo de televisión Arte encargó *NYC3/94* como parte de una serie llamada "Postales desde América". Les pidieron a varios artistas americanos, directores, músicos, etc. que hicieran unos cortos en video sobre la ciudad en la que vivían. Afortunadamente, no dieron instrucciones muy concretas sobre lo que querían. Había estado dándole vueltas todo el invierno anterior a la idea de hacer algo que tratara de cómo

cambiaría la vida diaria, en términos concretos, si Nueva York fuera una ciudad en guerra. Todos los días veíamos imágenes de Sarajevo y leíamos sobre cómo la gente seguía adelante con su vida cotidiana. Rodamos durante dos días y yo mismo manejé la cámara. Más tarde decidí añadir los planos de James Urbaniack recitando en la salida de incendios de nuestra oficina en la Calle 27. Lee a Simone Weil y un fragmento de un ensayo de un historiador del arte.

**Lo que sí resulta evidente en todos estos cortos y videos es que son intentos claramente premeditados de apartarse de la narrativa y la ficción convencional.**

Sí. Todo lo que hago cuando salgo a rodar películas está subordinado al guión. Es una buena forma de trabajar cuando estás contando una historia. Pero me preocupo por ir más allá de la mera historia. Me gustaría hacer películas que a veces crezcan de forma diferente, no necesariamente a partir del guión.

**¿Así que la inmediatez del video es crucial en este tipo de trabajo?**

A veces, creo que la inmediatez del video produce obras poco trabajadas y muy malas a nivel visual. Yo preparo estas obras con el mismo cuidado con el que hago largos. Pero siempre aprovecho las virtudes de esa inmediatez. Paso mucho más tiempo mirando que rodando, por ejemplo. Me siento menos presionado por los plazos y por las necesidades predeterminadas de un guión. E incluso me permite cierta colaboración más íntima con los actores.

Ahora bien, no quiero rodar una imagen en video si queda mejor en cine. O una imagen en cine que queda mejor en video. O una obra de teatro que sería mejor como película. Hay muchos tipos de imágenes posibles en el mundo. Lo que elijo rodar como una historia, o lo que sea, se ve afectado por mi elección del medio con el que trabajo. Y es sólo mediante el trabajo con un material en particular que puedo descubrir sus características.

**¿Cree que el video ha sido utilizado excesivamente, sin investigar sus posibilidades?**

Mi amigo Tom Gunning me comentó recientemente que siempre que una

nueva tecnología evoluciona, lo más probable es que lo haga en una de estas dos direcciones: hacia conseguir hacer algo que ya se hacía con tecnología anterior, pero más barato, o hacia la vanguardia. Esa es una distinción muy útil para un realizador.

**¿Se definiría usted como vanguardista?**

No. Supongo que ese término se refiere a otra gente que trabaja más lejos de la ficción y la narrativa.

**Pero sin embargo siempre busca experimentar con la narrativa, incluso con el proceso mismo de creación de la película.**

Reconozco que puede haber un cine narrativo de vanguardia, un cine de ficción vanguardista. Tal vez sea sólo cuestión de matices: la vanguardia dura y la blanda. Lo nuevo fácil y lo nuevo difícil. No pienso mucho sobre ello. En realidad, la experimentación forma parte de cualquier tipo de trabajo. Creo que la mayor parte de las veces no intentamos hacer algo que luego podamos clasificar como vanguardista. Siempre estamos experimentando con el trabajo. Puede que esté intentando todo el tiempo contar una historia, pero también estoy siempre experimentando con la forma en que trabajo para contar esa historia. Porque eso es lo que lo hace divertido. Cada vez más, dejo que los requisitos técnicos del productor determinen el tipo de historia que voy a hacer. El material puede determinar la historia, del mismo modo que la historia puede determinar el material. Pueden tener la misma importancia.

**Así que cree usted que sus películas hacen esto.**

En ocasiones. Es el caso de *The Book of Life*, *Flirt*...

**¿Cómo surgió *The Other Also*? Parece la más precisa en términos de elección de material y lo que hace con él.**

Una galería de arte de París, la Fundación Cartier, me encargó que hiciera un corto en video para una exposición en torno a la palabra Amor. Al ser la primera vez que utilizaba una cámara de DV para un proyecto completo, pasé un día entero rodando a Miho y Elina en varios lugares de la ciudad, realizando diversas actividades, tanto juntas como por separado. No muy diferente a mi estrategia en *NYC3/94*. Eran esencialmente pequeños pasos

de baile. Como hacia la mitad del día, después de comer, volvimos a la oficina de la calle 27 y miramos lo que habíamos hecho aquella mañana. Me intrigó un movimiento en particular de las dos, la una hacia la otra, que había rodado en la zona de Wall Street. Esa imagen estaba muy claramente enfocada, era muy cercana y muy luminosa. Una especie de gesto interrumpido de intimidad, un darse la vuelta y luego volver. Decidimos tomar sólo ese gesto y repetirlo a la manera de un bucle. Volvimos a la salida de incendios, donde había hecho pruebas el día anterior, y Miho y Elina bailaron esta especie de minueto, muy lento, muy fluido, una serie concatenada de movimientos. Tras rodar durante media hora, desenfocué la cámara y seguí rodando de este modo. Vimos eso y nos entusiasmó. Pero no quedaba bien. Al final lo solucionamos colocando una fuente de luz intensa detrás de ellas. Lo recogimos todo y volvimos a nuestro apartamento. No descubrí el efecto que podrían tener las persianas hasta ese momento. Al volver a pasarlo, lo ralenticé a la mitad. Al final, de un plano que duraba unos diez o quince minutos, utilizamos un segmento de unos tres minutos y medio. Este trabajo me resultó muy satisfactorio. Me puse a mirar y encontré algo que tal vez mereciera la pena. Seguí investigándolo y descubrí aún más. Hice algunas revisiones, cambié mis objetivos sobre la marcha. Me encontré contemplando el material con el que estaba trabajando de una forma directa y prolongada.

**En su adolescencia, sus mayores aspiraciones eran ser músico o artista gráfico. Esos intereses cedieron paso a la realización cuando tenía unos veinte años. La realización englobó ambas inquietudes. Así que, aunque usted se considera director, ¿siente una cierta continuidad respecto a las disciplinas anteriores?**

Sí, creo que sí.

**Entonces, lo que hace usted en realidad es componer, gráfica o musicalmente, con imágenes.**

Cuando las exigencias de la historia y las necesidades de producción me lo permiten, sí.

## **¿Cree que las nuevas técnicas electrónicas proporcionarán más posibilidades de hacerlo?**

No necesariamente. Se trata simplemente de un material distinto. Tiene diferentes posibilidades y diferentes limitaciones

## **Aunque no la produjo hasta 1996, *Henry Fool* siempre había estado rondándole por la cabeza.**

Anoté el nombre Henry Fool por primera vez cuando tenía 22 años, durante mi segundo año en la facultad. Y hasta tenía una imagen suya. Pero se parecía más a como luego resultó ser Simon Grim. El nombre tenía esta especie de cadencia épica, de algún modo era ridículo y serio a la vez. Para cuando la estaba escribiendo, en 1996, mis objetivos eran diferentes. Quería que Henry fuera una versión del diablo, Mefistófeles, y que Simon fuera una especie de Fausto confiado. Algo en la línea de las historias de Daniel Webster donde el Diablo llega a la ciudad y lo altera todo.

## **¡Menuda compañía para *Henry*!**

Sí, pero probablemente Henry insistiría en que Goethe estaba escribiendo sobre él cuando escribió “Fausto”. Y también Milton cuando escribió “Paraíso Perdido”. La verdad es que no sería tan disparatado. Creo que eso es lo que sentimos todos cuando leemos los clásicos, ¿no?

## **¿Hasta qué punto es *Henry Fool* un compendio de toda su carrera hasta ese momento?**

Había aspectos de mis experiencias con el relativo éxito de mi carrera que todavía me resultaba difícil discutir con mis amigos o familia. Nunca fui un Simon Grim, creo, nunca revolucioné el mundo hasta ese punto. Pero en mi pequeña parcela del mundo, mi éxito era admirado, quizás envidiado. Intuía no obstante que se sospechaba que yo era un farsante. O que simplemente había tenido mucha suerte. Lo cual, tengo que admitir, no me importaba mucho. No le guardaría rencor a nadie por ello, por acusarme de ser un farsante. Si trabajas mucho, vives con la certeza de que la línea entre la verdadera inspiración y la fingida es a menudo muy tenue. Quería tratar este tema. Pero también quería retratar los probables cambios que cualquier tipo de éxito mundano provoca en las amistades

o en la familia. Quería mostrar este proceso, y estos conflictos, en el corazón y la mente de un individuo, y luego en la familia de ese individuo, en el vecindario y, finalmente, en un entorno cultural más amplio.

**Tras pasar un par de años escribiendo su obra de teatro, *Soon*, viajó a Europa en el verano de 1998, con sus actores y sus escenógrafos, para representarla en el Festival de Salzburgo y luego en Amberes. ¿Cómo definiría el tipo de teatro que le gusta?**

No está basado en el texto. Es más como una coreografía.

***Soon* surge de los acontecimientos que rodearon a la confrontación entre la comunidad religiosa conocida como La Rama de los Davidianos y el Gobierno Federal en Waco, Tejas, en 1993. Cuando comenzó este proyecto, ¿investigó las creencias de los Davidianos o consideró Waco como el resultado de una situación sociopolítica?**

Me resultaba imposible considerar lo que había ocurrido en Waco, políticamente, sin intentar comprender las creencias de esa gente .

**Al final de la obra, parece que ciertamente simpatiza con los personajes.**

No creo que necesite compartir las creencias de los personajes para simpatizar con ellos. De hecho, comparto mucha de su desconfianza hacia la sociedad de consumo y los medios de comunicación que la perpetúan. La obra, como pieza escrita, era básicamente texto. Simplemente un montón de pensamientos y trozos de poesía, diatribas, desvaríos, etc. Cuando empecé a trabajar con los intérpretes, quería evitar cualquier idea preconcebida sobre la puesta en escena. Ésta fue tomando forma en gran medida según trabajaba con los actores.

**¿Cuál fue su primera fuente de investigación para la obra, la Biblia o el incidente de Waco?**

Fue difícil separar la Biblia del episodio de Waco.

Me documenté lo máximo posible, pero por supuesto, empecé por la Biblia. Estaba intentando seguir el desarrollo de su pensamiento, de ese tipo de necesidad, esas expectativas; una cultura basada en la idea del no sólo posible, sino inevitable, fin de los días.



Lo que me llamaba poderosamente la atención era que a lo largo de la historia había muchos ejemplos paralelos a lo que pasó en Waco en 1993. Durante 2000 años, los cristianos han ardido periódicamente en sus iglesias. Lo ocurrido en Waco se convirtió rápidamente en el rasero para una consideración más general de las bellezas y horrores de la fe Cristiana, especialmente cuando entraban en conflicto con las normas de convivencia.

**Consiguió usted una gran repercusión internacional en un mismo año, 1998, entre el Festival de Cannes con *Henry Fool* y el de Salzburgo con *Soon*. ¿Fue sólo una coincidencia?**

Sí, un poco. Varias cosas de las que haces llegan al público más o menos al mismo tiempo y de repente estás en todas partes. Es parte del negocio, parte del trabajo del artista estar siempre presente.

**Le menciono este asunto porque me parece que recibe críticas, tanto positivas como negativas, no tanto por su obra sino por lo que su actividad continuada ha llegado a representar. Su posición es muy diferente de la de otros directores independientes.**

Ah, eso. Sí... Espero que no. El término “director independiente” simplemente pone de manifiesto un hecho; yo soy un productor independiente. Sólo intento no darle a esto más importancia de la que merece. Siento que la dirección que tomo al pasar de una película a otra a menudo no consigue sintonizar con las expectativas y los requisitos de la industria, e incluso con el público familiarizado con mi obra. Pero creo que cualquiera que la haya seguido un poco nota ese tira y afloja con el público.

**Pero usted toma decisiones económicas y financieras basadas en lo que usted necesita lograr artísticamente, sin tener en cuenta el modo en que siente que le perciben los demás.**

Lo hago lo mejor que puedo. Pero eso es tener una mente independiente. Quiero comunicarme con la gente. Pero si lo que pretendo es decirles algo que ya sé que quieren oír... ¿de qué sirve?

**Así que es ridículo sugerir que lo que usted quiere es producir maravillosas obras románticas y que todo lo demás le aparta de esa única búsqueda.**

En beneficio del debate, digámoslo así: estoy en esto por el dinero. Por supuesto, no hace falta decir que me encanta hacer películas y que es lo que creo que debería hacer el resto de mi vida. Y, creativamente, tengo mis propios objetivos. Pero mis necesidades creativas o lo que sea no son tan frágiles. No corren peligro de estallar por los aires si entran en contacto con las necesidades del mercado. Necesito ganar dinero de alguna forma. Mientras me sea posible ganarlo haciendo cine, lo haré. Pero haré el tipo de cine que sienta que debo hacer.

**Así que lo que debe hacer es encontrar, en las oportunidades de negocio que surjan, la parte que pueda resultar interesante para su obra.**

Sí, pero eso no es tan difícil, siempre y cuando sepa lo que me interesa.

**¿Se considera usted socialmente responsable?**

En la mayoría de los casos creo que soy un ciudadano bastante moderado. Creo que esto se puede ver en mis películas. A menudo creo situaciones para desafiar ideas preconcebidas, los habituales juicios de valor, pero las películas normalmente terminan abogando por sentimientos bastante tradicionales.

**Cuando se intenta conectar con el arte popular, da la sensación de que debe uno elegir entre rebajarse o resultar elitista.**

He pensado mucho en ello desde que lo mencionó usted la primera vez. Espero que nunca tenga que elegir entre rebajarme y ser elitista. No me interesa ninguna de esas dos cosas.

**¿Le preocupa la posibilidad de encontrarse ahora en un punto, tanto en términos de carrera profesional como de edad, en el que podría afectarle más esta dinámica entre sus verdaderos objetivos y la necesidad de seguir resultando actual?**

Intento recordar que elitista no es lo mismo que impopular. He sido impopular pero no creo que haya sido elitista. En todo caso, creo que en mi trabajo parto de las impresiones que recibo del mundo que me rodea.

Cualquier punto de mi carrera es un buen reflejo de lo que me preocupa y de lo que soy consciente. Y cuando miro a mi alrededor, no tengo la sensación de vivir en una torre de marfil.

### **Volviendo a *Soon*, ¿en qué diría usted que se diferencia el trabajo teatral del cinematográfico?**

Tal vez no haya gran diferencia después de todo. Al principio, intenté definir lo que era intrínsecamente teatro. Mi respuesta fue: el actor y el espacio que comparte con nosotros, el público. Es importante que sea algo que no tenga que ver con el cine, al ser éste un medio gráfico. Pero me di cuenta de que manejaba a los actores, sus movimientos, su forma de hablar, igual que si estuviera haciendo una película y montándola. El orden de tareas es diferente, el punto de vista es diferente, pero creo que la sensibilidad es la misma.

### **¿Cree que esa obra de teatro seguía en la línea de esa búsqueda suya de la integración de los elementos?**

Me pareció que hacer teatro era un ejercicio mucho más directo respecto a la integración de los elementos. Todos los elementos están presentes en todo momento. En el cine se acumulan durante el período de rodaje y montaje. Estoy seguro de que esa es la razón de que *Soon* adoptara en seguida una forma minimalista. Si vuelvo a montarla algún día, creo que cambiaré un poco la dirección y la consideraré mucho más como un baile. Al final, en el montaje de 1998, lo prioritario fueron las palabras.

### **¿Sintió que estaba aprovechando las convenciones dramáticas cuando hizo *Soon*?**

Intenté supeditar cualquier decisión creativa que tomaba a mi exigencia de realismo.

En el cine no tengo que preocuparme sobre si la película cambiará una vez que está terminada. Pero resulta duro tener que volver a hacer lo que salió mal. La crisis toma diferentes formas durante el rodaje, que es fragmentado y dilatado a lo largo de varias semanas. La tentación de lograr la aprobación del público tiene lugar en el proceso de redacción, no en cada minuto de todas y cada una de las representaciones. Así que,

aunque una obra de teatro sea vulnerable noche tras noche, también es flexible, duradera.

**¿No le resulta extraño que sea en la obra de teatro donde usted encuentra tanta luz sobre las experiencias que busca como realizador?**

Creo que sí. Pero esa fue la razón por la que acepté la oferta de trabajar en un nuevo medio: obligarme a trabajar de forma diferente, de mirar las cosas de forma distinta. Los cortos que he hecho desde entonces están mucho menos basados en el diálogo y mucho más orientados hacia el movimiento. *Soon* fue una experiencia de trabajo tan diferente que era inevitable que descubriera nuevas alternativas.

**¿Y cree que esas alternativas están en el medio digital? Estoy pensando ahora en *The Book of Life*.**

En el cine cada vez más se trabaja en el formato digital. Tal vez el teatro también lo hará, en cierta manera. No lo sé. Pero creo que siempre lucharemos por lo mismo: una especie de equilibrio, inesperado pero inevitable, entre el material y lo que hacemos con él.

***The Book of Life*, igual que *Soon*, trata sobre la religión. Pero esta obra explora la misericordia y la justicia en el juicio final.**

De los dos temas que menciona, la misericordia y la justicia, me parece que *Soon* trata más sobre las posibilidades de la justicia y *The Book of Life* más sobre las posibilidades de la misericordia.

**En *The Book of Life* presenta la encarnación del bien y del mal, Jesús y Satán. ¿Intentó humanizar a ambos personajes?**

Sólo puedo entender a estos personajes, Jesús y Satán desde un punto de visto humano. De hecho, dos caras de la misma moneda, hermanos. Me gustan mucho los dos, sobre todo en la escena en la que están de acuerdo en que fueron inventados por la humanidad pero discuten por sus responsabilidades. Son buenos obreros, totalmente identificados con sus trabajos. Me recuerda a algo con lo que me quedé de las películas de Renoir que vi en la facultad, un cierto humanismo. Como esa frase de *La Regla del Juego*, creo... “la verdadera tragedia es que cada hombre tiene sus propias razones” o algo así.

**¿Es *The Book of Life* el comienzo de una nueva dirección para usted como realizador?**

No lo creo. Me gusta su ligereza y su tema principal, que curiosamente no me parece baladí. Disfruté escribiendo el guión después de tantos meses de tener que reprimir la comicidad al escribir *Soon*, donde no hubiera resultado apropiada. Fue bueno para mí también trabajar de forma tan diferente, tanto a nivel técnico como estilístico. Sí, estoy seguro de que en cierta manera influyó sobre el trabajo que sigo haciendo, incluso en 35 mm.

**Hábleme de su experiencia al trabajar con video digital en lugar de rodar en 35 mm.**

No creo que hubiera logrado esa fluidez con una cámara más pesada. O esa movilidad con un equipo más numeroso. Hay otras cosas que no hubiera explorado con una producción más cara y compleja; como la vulnerabilidad de la que hablábamos antes. Descubrí cosas e imágenes muy diferentes.

**¿Diría que probó cosas nuevas en video más que copiar o duplicar cosas ya vistas en cine?**

Probé todo lo que se nos ocurrió. Pero en general no me interesaba hacer lo que habría hecho con una cámara de 35 mm.

**¿Qué es lo que le gustó más de trabajar con una cámara de video digital?**

La inmediatez con la que podía ver lo que había hecho. Y, de igual manera, la instantaneidad con la que podía responder, como creador de imágenes, a lo que pasaba a mi alrededor; la luz, el tráfico, una cara interesante, lo que fuera...

**Igual que con los actores, ensayó con el video digital en obras más cortas y luego siguió adelante con una obra más larga.**

Bueno, no sé si llamaría ensayos a las piezas cortas que hice en DV. De todo lo que he hecho, *The Other Also*, por ejemplo, es la que yo considero más completa, probablemente desde *Flirt*. No tenía planeado rodar en DV ni nada parecido. Me gustaba trabajar con este soporte en obras

pequeñas, alternativas. Pero los productores franceses de *The Book of Life* querían que hiciera un programa de una hora en cine y sencillamente yo no podía hacer eso y cumplir con los presupuestos. Así que les sugerí hacerlo en DV. No estaban muy dispuestos a ello, pero a última hora accedieron.

### **¿Cree que el video digital puede mejorar tanto que sirva de puente entre el cine y el videoarte?**

Prefiría que el DV conservara sus propias características esenciales .

Por ejemplo, en mi experiencia en esta película, la sobre-exposición y el desenfocado del video son un tipo de distorsión, muy en la línea del uso que se hace de la distorsión en cierta música popular. Al menos en *The Book of Life*, intentaba concentrarme en rodar imágenes e hilvanarlas del mismo modo que se hace música eléctrica amplificada, permitiendo que el rebote de sonido y la distorsión jueguen su papel.

### **Así que el que una imagen resulte borrosa o definida es una elección artística.**

Rodar digitalmente es una elección creativa. Espero perfeccionarme en esta técnica. Me parece que consigue efectos preciosos, pero muy alejados del cine.

### **¿Quiere decir que el cine transmite una especie de solidez que el video no logra y que la espontaneidad se consigue mejor con el video?**

No. Cada medio tiene sus propias características. Y es necesario tener en cuenta esas diferencias. La espontaneidad no es necesariamente el punto fuerte del DV. Es su característica más obvia. Pero esa naturalidad puede hacer que uno no mire con toda su atención. Pienso que las restricciones formales aumentan las respuestas imaginativas a los problemas, a los problemas creativos.

### **¿Y afecta esa metodología a la historia que quiere contar?**

Puede hacerlo. A veces se elige primero el medio, y después empiezo a pensar sobre lo que voy a hacer con él.

### **Es decir, experimenta.**

Cuando estábamos rodando *The Book of Life*, me pareció que muchas de las imágenes que estábamos creando eran muy golosas. Estaba pasándolo muy bien, pero a veces me daba un poco de vergüenza que fuera tan fácil conseguir imágenes realmente buenas. Resultaba un poco fraudulento, pero de algún modo ajustado a la obra. Y el hecho es que realmente no sabía lo que podíamos lograr con la cámara y aproveché cualquier oportunidad de probar cosas nuevas. Al final, me preocupaba más su eclecticismo que lo barato y fácil que se veía.

### **¿Preocupado por motivos económicos o estéticos?**

No parecía que se estuviera arriesgando mucho con *The Book of Life*. Y no separo la estética de la economía.

### **Así que lo más importante para usted es crear, tanto si es en cine como en video o teatro.**

Sí. Siento que haga lo que haga, puede hacerse en diferentes medios. No obstante, intento sacar el máximo partido de cada uno de ellos .

### **¿Diría que todo lo que hace está en función de los personajes, de las personas?**

Sí, la mayor parte de mi trabajo es ficción, lo cual para mí significa basado en personajes. No diría que *The Other Also*, *NYC3/94* o *Iris* están basados en los personajes. Ni tampoco *Theory of Achievement* o *Ambition*.

En contraste con los cortos, los largometrajes son novelísticos, a falta de una palabra mejor. Hay aspectos de mis largometrajes de ficción, que desafían bastante las convenciones de la narrativa lineal, pero en su mayoría surgen de ejemplos literarios. La atención que prestamos depende de la medida en que reconocemos la motivación psicológica del personaje. Eso no ocurre en los cortos.

### **¿Intentó usted lo contrario en *Flirt*?**

No es novelístico, pero aún así, es ficción. Parece mucho más película que mis otros largos.

**¿Siente usted que también lo logró con *The Book of Life*?**

Sí. Pero tal vez sólo seguí las convenciones de otros medios, como las revistas y la televisión. Pero sé que rodé muchas imágenes sin tener que justificarlas en términos de la historia.

**¿Es el guión de *The Book of Life* diferente al de *Henry Fool*?**

Al escribir *Henry Fool* pensaba como novelista y cuando escribí *The Book of Life* pensaba más como editor de revista.

**¿Porque uno tenía formato de cine y el otro de video, o porque uno fue un encargo y el otro fue concebido y después rodado?**

Porque uno iba enfocado a la gran pantalla y el otro a la televisión. Una era una película en 35 mm, y la otra empleaba un pequeño medio electrónico. Es bastante arbitrario, pero... bueno, así es. .

**¿Así que uno de los resultados concretos de ser un reputado director celebrado por su independencia es que está en posición de escoger su material?**

Siempre estoy buscando nuevos proyectos, porque así es como me gano la vida. Trabajo en el medio que sea con tal de que se ajuste a la cantidad de dinero de la que se disponga. Una vez que se toma la decisión, empiezo a pensar sobre lo que voy a hacer con el material. Empiezo a escribir una vez que sé cuál va a ser el material y cuál es el presupuesto. Si sé que va a ser algo para televisión con un presupuesto pequeño, escribo de forma diferente a como lo haría para una película en 35 mm. Hace diez años no era así.

**¿Prefiere trabajar en cine?**

Creo que sí. Me gusta ese formato. Pero es caro y necesita muchas personas. Me gusta el video, pero echo de menos el peso físico de la cámara y todo lo que conlleva. Comprendo que no puedo tener ese peso sin toda esa gente y sin gastar dinero. Así que mis opiniones están divididas. Aprovecharé al máximo cualquiera que sea el medio con el que tenga la oportunidad de trabajar.



**Pero, por razones de economía elemental, ¿puede seguir siendo un director independiente?**

Siempre puedo hacer las películas que me apetece hacer. Sólo tengo que estar dispuesto a hacer lo que sea para ganarme la vida. Podría tener que cambiar mi forma de vida.

**Esta actitud hacia la vida y el trabajo ciertamente se manifiesta en la forma en que hace películas y sobre aquello que le inspira hacerlas.**

Bueno, creo que sí. A veces necesito que la película exista para darme un empujón. Tengo que pensar que mis impresiones del mundo interesarán a otras personas. Intento reflejar mi visión del mundo. Por supuesto, esto implica que mi forma personal de sentir va a tamizar el modo en que veo las cosas y cómo las presento. Pero espero que eso ayude a que resulten interesantes. Esa es también la razón por la que voy a ver películas de otra gente.

**¿Ha encontrado esa integración entre lo que ve y cómo lo cuenta en su vida o en su obra?**

En partes de mi filmografía. Y a veces en la obra de teatro. Mucho más a menudo en ciertas películas de otra gente.

**Si estuviera literalmente en la ruina y no hubiera forma de seguir haciendo películas, ¿le parecería eso frustrante?**

Sí. Pero... haría otra cosa. ¿Qué más podría hacer?

**¿A estas alturas?**

Tengo el hábito de creer que ya he ido demasiado lejos, que he invertido demasiado para cambiar de carrera. Pero la realidad es que no hay forma de seguir adelante a no ser que acepte una forma de vida en la que la realización sólo sea una de las muchas opciones posibles. No puedo progresar en este campo a no ser que esté preparado para abandonarlo cuando ya no se ajuste a mis objetivos.

**¿Está diciendo que, cualquiera que sea el resultado, con lo que disfruta es con el proceso?**

Por supuesto que me interesa el resultado, pero no puede haber resultado sin proceso.

**¿Considera que *Henry Fool*, *Soon* y *The Book of Life* son otra fase de su carrera?**

Puede que sea demasiado pronto para decirlo. Ahora puedo ver una línea de conexión desde *Simple Men* a *Flirt*, por ejemplo, pero no lo veía en su momento. *Henry Fool* y *The Book of Life* son muy diferentes. Los materiales eran muy distintos. Creo que *The Book of Life* va más allá y descubre más que *Henry Fool*. Se ajustaban más a mis objetivos, pero en otros aspectos, era una obra menos minuciosa, menos ambiciosa. *Soon* es un territorio completamente nuevo y ha abierto nuevos campos que quiero explorar, particularmente en la realización. Fue descubrir nuevas formas de trabajo. Las circunstancias parecen obligarme a probar cosas nuevas. No vivo en una burbuja. Mis talentos y capacidades tienen que vérselas con lo que ocurre, con el mundo que gira a mi alrededor. Da la casualidad de que me gusta esa confrontación.

**Así pues, tras dos años tan ajetreados y tres proyectos importantes, está organizando su nuevo estudio y dedicado a sus cosas. ¿Agradece este período de reflexión?**

Por supuesto. Pero pronto empezaré a inquietarme de nuevo. La verdadera razón por la que accedí a participar en una entrevista tan a largo plazo como ésta fue porque, en cierta manera, mis aspiraciones creativas han evolucionado hacia otros caminos. Necesitaba parar un poco y pensar sobre todo esto. Quería comparar lo que he estado intentando hacer con lo que quiero hacer ahora. De otro modo, no lo haría. Yo solo no lo haría.

## Películas proyectadas en la 41 Edición del Festival Internacional de Cine de Gijón

### Largometrajes

#### THE UNBELIEVABLE TRUTH

Estados Unidos, 1989, 90 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Adrienne Shelly, Robert Burke, Chris Cooke, Julia McNeal, Katherine Mayfield, Gary Sauer, Mark Bailey, David Healy, Matt Malloy, Edie Falco; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Montaje** Hal Hartley, Nick Gomez; **Música** Jim Coleman, Phil Reed, Hal Hartley; **Productor** Hal Hartley, Bruce Weiss; **Compañía Productora** Action Pictures

Josh regresa a su respetable barrio de clase media convertido en un maduro y atractivo ex-presidiario. Los vecinos, que esconden su propia porquería bajo las alfombras, han rumoreado tanto sobre sus delitos que lo han elevado a la categoría de asesino en serie. Conoce a la hija de su nuevo patrón, ingenua, obsesionada con la amenaza nuclear, diecisiete años y a punto de ingresar en Harvard. De su amor, cómo no, se harán lenguas en el barrio.

## TRUST

Reino Unido, Estados Unidos, 1990, 105 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Adrienne Shelly, Martin Donovan, Rebecca Nelson, John Sauer, Matt Malloy, Susanne Costollos, Jeff Howard, Karen Sillas, Tom Thon, M.C. Bailey; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Dan Quелlette; **Montaje** Nick Gomez; **Música** Phil Reed, The Great Outdoors; **Productor** Bruce Weiss; **Compañía Productora** Zenith Productions Ltd.

María, una adolescente de papa, se ha quedado embarazada del quarterback del equipo del colegio y de paso ha matado a su padre de un ataque al corazón al darle la noticia. Con su madre no puede contar, el jugador la ha dejado, sus amigos ni le hablan. Acabará en los brazos de Matthew, un amargado ingeniero informático que si se distingue por algo es por ser un borde con problemas. La niña perdida y el hombre problema intentarán mimetizarse en su casita de los suburbios: una linda pareja, normal, doméstica, responsable.

## SURVIVING DESIRE

Estados Unidos, 1991, 57 min.

**Dirección / Guión / Montaje** Hal Hartley; **Intérpretes** Martin Donovan, Mary Ward, Matt Malloy, Rebecca Nelson, Julie Sukman, Thomas J. Edwards, George Feaster, Lisa Gurlitsky, Emily Kunstler, John MacKay; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steven Rosenzweig; **Música** Ned Rifle; **Productor** Ted Hope; **Compañía Productora** True Fiction Pictures

Los alumnos de Jude llevan semanas oyéndole recitar y divagar sobre un pasaje de "Los Hermanos Karamazov". Incomprendido en su obsesión y con la clase a punto de rebelarse, al profesor no le queda otro remedio que aceptar que su fijación con Dostoievski tal vez se deba a que está enamorado.

## SIMPLE MEN

Reino Unido, Italia, Estados Unidos, 1992, 104 min.;

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Robert Burke, Bill Sage, Karen Sillas, Elina Löwensohn, Martin Donovan, M.C. Bailey; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Dan Ouellette; **Montaje** Steve Hamilton; **Música** Ned Rifle, Sonic Youth, Georgia Hubley, Ira Kaplan, James McNew; **Productor** Ted Hope, Hal Hartley; **Compañía Productora** Zenith Productions

Bill y Dennis MacCabe crecieron bajo el recuerdo de un padre que fue leyenda del béisbol, atentó contra el Pentágono y todavía permanece en busca y captura. El peso de esa culpa legada ha convertido a Bill en modesto delincuente de fraudes y timos y a Dennis en un universitario que busca la verdad. El recuerdo del padre es la causa que los mantiene unidos, una cruzada estafalaria emprendida con afán y sin muchas ideas.

## AMATEUR

Reino Unido, Francia, Estados Unidos, 1994, 105 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Isabelle Huppert, Martin Donovan, Elina Löwensohn, Damian Young, Chuck Montgomery, David Simonds; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steven Rosenzweig; **Montaje** Steven Hamilton; **Música** Ned Rifle, Jeffrey Taylor; **Productor** Hal Hartley, Ted Hope; **Compañía Productora** Zenith Productions

Un hombre tirado sobre una acera de Nueva York descubre que se ha vuelto amnésico. No recuerda que es un sádico y encallecido pornógrafo con conexiones en los bajos fondos, ni que su mujer lo ha arrojado por una ventana. Parte de cero, sin memoria ni pasado. A su nueva vida, limpia de polvo y paja, llega una virginal ex-monja que escribe relatos porno, pero también noticias sobre su defenestradora que, dándolo por muerto, intenta salir del país.

## FLIRT

Alemania, Japón, Estados Unidos, 1995, 85 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes Nueva York:** Paul Austin, Robert Burke, Martin Donovan, Erica Gimple; **Berlín:** Boris Aljinovic, Dominik Bender, Susie Bick, Jorg Biester, Nils Bruck; **Tokio:** Yuri Aso, Tomoko Fujita, Toshizo Fujiwara, Chikako Hara, Junji Iijima; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steven Rosenzweig; **Montaje** Steve Hamilton; **Música** Ned Rifle, Jeffrey Taylor; **Productor** Ted Hope, Hisami Kuroiwa; **Compañía Productora** Possible Films (Nueva York); Pandora Films (París), Nippon Film Development & Finance (Tokio)

Flirteo, coqueteo, infidelidad, tonto, seducción compulsiva, falta de compromiso... El amor tiene mil caras y están en esta historia desdobladas en tres: en Nueva York, un heterosexual blanco consulta con extraños su difícil situación: su novia le ha emplazado a tomarla definitivamente o a dejarla; en Berlín, un homosexual negro se debate entre su amante viajero y un hombre casado; en Tokio, una bailarina crédula compara los encantos de su profesor con los de su novio americano.

## HENRY FOOL

Estados Unidos, 1997, 137 min.

**Dirección / Guión / Música** Hal Hartley; **Intérpretes** Thomas Jay Ryan, James Urbaniak, Parker Posey, Maria Porter, Kevin Corrigan, James Saito, Miho Nikaido, Jan Leslie Harding, Diana Ruppe, Veanne Cox, Nicholas Hope; **Director de Fotografía** Mike Spiller; **Diseño de Producción** Steve Rosenzweig; **Montaje** Steve Hamilton; **Productor** Hal Hartley; **Compañía Productora** True Fiction Pictures

Simon Grim, hijo de una depresiva crónica y hermano de una ninfómana, es un infeliz introvertido del gremio de los basureros. Henry Fool es cruz de la misma moneda pero salvado por la arrogancia, tanta que presume de novelista. La relación entre estos dos es inevitable. Fool es Pígalión, por supuesto, un Henry Higgins airado, soez, con pasado de abusador sexual, sinvergüenza y encantador que alienta a Grim a reconvertir su insania en arte.

## THE BOOK OF LIFE

Francia, Estados Unidos, 1998, 63 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Martin Donovan, P.J. Harvey, Thomas Jay Ryan, Dave Simonds, Miho Nikaido, D.J. Mendel; **Director de Fotografía** Jim Denault; **Diseño de Producción** Andy Biscontini; **Montaje** Steve Hamilton; **Música** David Byrne, P.J. Harvey; **Productor** Thierry Cagianut, Matt Myers; **Compañía Productora** Haut et Court

El 31 de Diciembre de 1999 el aire huele a fin de milenio. En el aeropuerto JFK de Nueva York aterriza Cristo con su discípula favorita, Maria Magdalena, para enfrentarse a Satanás también personado en la tierra. En medio de un mundo computerizado, despiadado y megamoderno, el bien y el mal luchan por las almas de los mortales a lo largo de todo un día, antes de que den las doce y llegue el Armagedón.

## NO SUCH THING

Islandia, Estados Unidos, 2002, 105 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Sarah Polley, Robert John Burke, Helen Mirren, Baltasar Kormakur, Paul Lazar, Annika Peterson, Julie Christie; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Ární Páll Jóhannson; **Montaje** Steve Hamilton; **Música** Hal Hartley; **Productor** Fridrik Thór Fridriksson, Hal Hartley, Cecilia Kate Roque; **Compañía Productora** American Zoetrope

Aislado en su rencor, decepcionado, cruel y odioso, un moderno Polifemo castiga la botella mientras mata a cualquiera que aparezca por su estéril islote, reino en el fin del mundo desde el que rumia venganzas. Aparece entonces Beatrice, periodista de corazón immaculado, en busca de su novio al que una jefa abanderada del más sucio periodismo sensacionalista ha empujado a los dominios del monstruo. El encuentro de la bella y la bestia hace justicia al cuento: en manos de ella está la redención de él. Vuelto a la civilización (o sea, Nueva York), la chusma le entrega sus quince minutos de fama para perderle el respeto a continuación.

## Cortometrajes

### THEORY OF ACHIEVEMENT

Estados Unidos, 1991, 18 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** Bob Gosse, Jessica Sager, Jeffrey Howard, Bill Sage, Elina Löwensohn, Naledi Tshazibane, Nick Gomez, M.C. Bailey, Ingrid Rudefors; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steven Rosenzweig; **Productor** Ted Hope, Larry Meistrich; **Compañía Productora** Possible Films

Entre sketches cómicos, canciones y recitados, un grupo de amigos ofrece esta diferenciación práctica: no es lo mismo trabajar que tener vocación, triunfar que fracasar ni aspirar que sobrevivir.

### AMBITION

Estados Unidos, 1991, 11 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** George Feaster, Patricia Sullivan, Rick Groel, Chris Buck, Jim McCauley, David Troup, Margaret Mendelson, Julie Sukman, Lasker, Bill Sage, Larry Meistrich; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steven Rosenzweig; **Música** Ned Rifle; **Productor** Ted Hope, James Schamus; **Compañía Productora** Good Machine International

Un trabajador agresivo busca su lugar en la cumbre a base de codazos.

### IRIS

Estados Unidos, 1993, 3 min.

**Dirección** Hal Hartley; **Intérpretes** Parker Posey, Sabrina Lloyd; **Música** The Breeders; **Compañía Productora** Possible Films

Inspirado por una canción de The Breeders ("Iris"), Hartley propone esta modesta reflexión sobre las propiedades mundanas.



## OPERA N. 1

Estados Unidos, 1994, 7 min.

**Dirección / Música / Productor** Hal Hartley, **Intérpretes** Parker Posey, Adrienne Shelly, James Urbaniak, Patricia Dunnock; **Director de Fotografía** Michael Spiller; **Diseño de Producción** Steve Rosenzweig; **Montaje** Steve Silkensen; **Compañía Productora** Possible Films

Dos hadas modernas sobre patines, bienintencionadas pero bastante ineptas, hechizan y enredan. Su objetivo, dos mortales. Su misión, conseguir que se enamoren.

## NYC 3/94

Estados Unidos, 1994, 10 min.

**Dirección / Guión / Productor** Hal Hartley; **Intérpretes** Liana Pai, Paul Schulze, Dwight Ewell, James Urbaniak; **Montaje** Steve Hamilton; **Compañía Productora** Possible Films

Los lunáticos favoritos de Hartley en viaje humorístico desde los barrios hasta el centro.

## THE OTHER ALSO

Francia, Estados Unidos, 1997, 7 min.

**Dirección / Productor** Hal Hartley; **Intérpretes** Miho Nikaido, Elina Löwensohn, voz de James Urbaniak; **Compañía Productora** Possible Films Inc.

Exploración en video digital sobre un encargo de la Fundación Cartier de París para una exposición sobre la palabra "Amor". Hartley desenfoca con la cámara para mostrar la ambigüedad del vocablo: el amor lo mismo puede ser paciencia que agresión, vergüenza que olvido, procurar frustración o elegir poner la otra mejilla.

## THE NEW MATH

Reino Unido, 1999, 15 min.

**Dirección / Guión** Hal Hartley; **Intérpretes** David Neumann, D.J. Mendel, Miho Nikaido; **Director de Fotografía** Richard Sylvarnes; **Diseño de Producción** Andy Biscontini; **Música** Louis Andriessen; **Productor** Rodney Wilson, Susan Leber, Jerry Brownstein; **Compañía Productora** Possible Films Inc.

La discusión matemática puede ser divertida si colaboran géneros cinematográficos tan dispares como el musical, el expresionismo y el kung fu. Este cortometraje forma parte del proyecto de la BBC, Sound on Film, que emparejaba cine y música de la mano de John Tavener y Werner Herzog; Adrian Utle y Nicolas Roeg, Karlheinz Stockhausen y los Hermanos Quay o el propio Hal Hartley con el maestro holandés Louis Andriessen.

## KIMONO

Alemania, 2000, 27 min.

**Dirección / Guión / Música** Hal Hartley; **Intérpretes** Miho Nikaido, Ling, Valerie Cellis, Yun Shen; **Director de Fotografía** Sarah Cawley; **Diseño de Producción** Andy Biscontini, Richard Sylvarnes; **Montaje** Steve Silkensen; **Productor** Regina Zeigler; **Compañía Productora** Possible Films Inc.

Bruscamente apeada del coche por su novio, una joven oriental vaga por el bosque arrastrando su vestido de novia. Entre las ramas va dejando jirones, recuerdos, tantos, que la ropa desaparece revelando la lencería blanca. Caminando, caminando, llega a una cabaña (podría ser la de los tres ositos) donde la espera: un kimono, dos espíritus que riegan sus muslos de leche y la magia que tiñe de rojo su ropa interior

# Bibliografía

## Libros

- ANDREW, GEOFF. *Stranger Than Paradise: Maverick Film-Makers In Recent American Cinema*. Prion Books Limited. Londres, 1998.
- BOORMAN, JOHN Y DONOHUE, WALTER (ed.). *Projections 1. Surviving Desire (Knowing is not Enough)*. Faber & Faber. Londres, 1992.
- HARTLEY, HAL. *Amateur*. Faber & Faber. Londres, 1994.
- HARTLEY, HAL. *Flirt*. Faber & Faber. Londres, 1996.
- HARTLEY, HAL. *Henry Fool*. Faber & Faber. Londres, 1998.
- HARTLEY, HAL. *Simple Men and Trust*. Faber & Faber. Londres, 1992.
- HILLIER, JIM (ed.) *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. British Film Institute. Londres, 2001.
- LEVY, EMMANUEL. *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*. New York University Press. Nueva York, 1999.
- PIERSON, JOHN. *Spike, Mike, Slackers & Dykes: A Guided Tour Across A Decade Of Independent American Cinema*. Faber & Faber. Londres, 1996.
- WOOD, JASON. *Hal Hartley*. Pocket Essential. Harpenden, 2003.

## Páginas web

**www.possiblefilms.com** Página oficial de Hal Hartley. Biografía, filmografía comentada, fotos y fichas técnicas de todas sus películas.

**www.drumz.best.vwh.net/Hartley/** Página no oficial dedicada a Hal Hartley. Creada por Ethan Straffin en 1995, es un completísimo y exhaustivo repaso a todo lo publicado alrededor de la obra del cineasta norteamericano. Fotos, clips con sonido, biografías, perfiles, artículos, entrevistas y críticas de todas sus películas. De visita obligatoria. No incluye información sobre *No Such Thing*.

## Entrevistas y artículos

- ANDREW, GEOFF. "Dark habits". *Time Out* n°1256. 14 de diciembre de 1994.
- ANDREW, GEOFF. "Genre politics". *Time Out* n°1159. 4 de noviembre de 1992.
- ANDREW, GEOFF. "Small wonder". *Time Out* n°1100. 18 de septiembre de 1991.
- ARENAS, JOSÉ. "No me gusta nada la violencia, prefiero el cine humano". *ABC*. 1 de febrero de 1996.
- BAUER, DOUGLAS. "An Independent Vision: Film Director Hal Hartley". *The Atlantic*. Abril de 1994.
- BRUNETTE, PETER. "Conversazione con Hal Hartley". *Filmcritica* Vol XLIV n°435. Mayo de 1993.
- CASTRO, ANTONIO. "Los elementos morales tienen una importancia fundamental en todas mis películas". *Dirigido por* n°227. Septiembre de 1994.
- COMER, BROOKE. "Amateur's Tenebrous Images". *American Cinematographer* Vol. LXXVI n°8. Agosto de 1995.
- DERRYBERRY, JILL. "The Believable Truth". *The Observer*. 11 de diciembre de 1994.
- ELHEM, PHILIPPE. "Sauver la vie de l'abstraction". *24 Images* n°67. Verano de 1993.
- FRIED, JOHN. "Rise of an indie". *Cineaste* Vol XIX, n°4. 1993.
- GUILLOT, EDUARDO. "Me interesa reflexionar sobre la actual sociedad del entretenimiento". *Cartelera Turia*. 15 de agosto de 1994.
- GRÜNBERG, SERGE Y JOUSSE, THIERRY. "Hartley, working class hero". *Cahiers du Cinéma* n°460. Octubre de 1992.

- HANSON, MATT. "The Sophisticated Yet Ultimately Awkward World of An American Auteur". *Dazed & Confused*. Enero de 1995.
- HARTLEY, HAL. "In Images We Trust: Hal Hartley Interviews Jean-Luc Godard". *Filmmaker Vol. 3* n°1. Otoño 1994.
- HARTLEY, HAL. "Hal Hartley on Suspense". *The Guardian*. 3 de noviembre de 1994.
- HERMOSO, BORJA. "No soy independiente sino marginal". *El Mundo*. 3 de octubre de 1998.
- HUTCHESON, TEARLACH. "Dangerous and Depraved: Hal Hartley and Henry Fool". *Cinema Papers* n°127. Octubre de 1998.
- JONES, KENT. "Hal Hartley. The Book I read was in your eyes". *Film Comment* Vol XXXII n°4. Julio-agosto de 1996.
- JONGE, PETER DE. "The Jean-Luc Godard of Long Island". *The New York Times*. 4 de agosto de 1996.
- KAUFMAN, ANTHONY. "Monsters, Media and Meaning: Hal Hartley on "No Such Thing"". 26 de febrero de 2002. *indiewire.com*. [http://www.indiewire.com/people/int\\_Hartley\\_Hal\\_020326.html](http://www.indiewire.com/people/int_Hartley_Hal_020326.html)
- KIHN, MARTIN. "The Vision Thing". *GQ*. Octubre de 1992.
- LIBERTI, FABRIZIO. "La scelta humanistica di un ostinato indipendente". *Cineforum* Vol XL n°391. Enero-febrero del 2000.
- LIBERTI, FABRIZIO, FORNARA BRUNO Y CHIACCHIARI, FEDERICO. "L'incredibile verità di un uomo semplice". *Cineforum* Vol XXXIII n°320. Diciembre de 1992.
- MOULLET, LUC. "L'elimination des paravents". *Cahiers du Cinéma* n°487. Enero de 1995.
- MURAT, PIERRE, REMY, VINCENT Y ROUCHY, MARIE-ÉLISABETH. "Je suis une vorace, une curieuse aussi". *Télérama* n°2336. 19 de octubre de 1994.
- NIETO, MARTA. "Universo de inadaptados". *El País de las Tentaciones*. 3 de julio de 1998.
- OSTRIA, VINCENT. "Entretien avec Hal Hartley". *Cahiers du Cinéma* n°453. Marzo de 1992.
- PALOU, JOSEP. "No me causa ningún problema hacer filmes pequeños". *El País*. 30 de julio de 1994.
- PHIPPS, KEITH. "Interview with Hal Hartley". *The Onion A.V. Club*. 25 de junio de 1998. Vol. 33. n°24. <http://www.theavclub.com/avclub3324/avfeature3324.html>
- RIAMBAU, ESTEVE. "El cinema independent americà és una etiqueta comercial". *Avui*. 2 de febrero de 1996.

- SÁNCHEZ COSTA, J.J. “Hal Hartley presenta su repetitivo “Flirt””. *El Periódico de Catalunya*. 2 de febrero de 1996.
- SARRIS, ANDREW. “The care and feeding of auteurs: Trusting Hal Hartley”. *Film Comment* Vol XXIX n°1. Enero-febrero 1993.
- SARTORI, BEATRICE. “Hago las películas que me gusta ver”. *El Mundo*. 12 de noviembre de 1992.
- SOBCZYNSKI, PETER. “An Interview with Hal Hartley”. *24fps*. <http://www.24fpsmagazine.com/Archive/Hartley.html>
- TOBIAS, SCOTT. “Interview with Hal Hartley”. *The Onion A.V. Club*. Vol. 38 n°12. [http://www.theonionavclub.com/avclub3812/avfeature\\_3812.html](http://www.theonionavclub.com/avclub3812/avfeature_3812.html)
- WEINRICHTER, ANTONIO. “Hal Hartley, un “amateur” con muchas tablas”. *ABC*. 2 de agosto de 1994.
- WYATT, JUSTIN. “The particularity and peculiarity of Hal Hartley”. *Film Quarterly* Vol LII n°1. Otoño de 1998.

## Críticas

### La Increíble Verdad

- AUDÉ, FRANCOISE. “Notre Père qui êtes aux cieux, restez-y”. *Positif* n°380. Octubre de 1992.
- BATLLE CAMINAL, JORDI. “El hechizo de las palabras vacías”. *Guía del Ocio de Barcelona*. 5 de noviembre de 1993.
- BERMEJO, ALBERTO. “Hartley, un lúcido independiente”. *El Mundo*. 14 de mayo de 1994.
- BROWN, JOE. “The Unbelievable Truth”. *The Washington Post*. 3 de agosto de 1990.
- CART. “The Unbelievable Truth”. *Variety*. 3 de mayo de 1989.
- CÉSAR, SAMUEL R. “Confía en Hal Hartley”. *Dirigido por* n°218. Noviembre de 1993.
- DE VICENTE, EDUARDO. “Frescura americana a la europea”. *El Periódico de Catalunya*. 7 de noviembre de 1993.
- EBERT, ROGER. “The Unbelievable Truth”. *Chicago Sun-Times*. 8 de marzo de 1990.

- ROMANO, HÉLÈNE. “L’incroyable vérité/Simple Men”. *Jeune Cinéma* n°218. Noviembre de 1992.
- SEGURET, OLIVIER. “Hal Hartley, première approche de la vérité”. *Libération*. 24 de septiembre de 1992.
- STRICK, PHILIP. “The Unbelievable Truth”. *Monthly Film Bulletin* Vol LVIII n°685. Febrero de 1991.
- TORREIRO, MIRITO. “Tragedia y felicidad”. *El País*. 24 de noviembre de 1993.
- TORNER, CARLES. “La veritat del celibat”. *Avui*. 7 de noviembre de 1993.
- VERGARA, ANTONIO. “La verdad de la ficción”. *Cartelera Turia*. 11 de julio de 1994.

## Trust

- BATLLE CAMINAL, JORDI. “Gente corriente (o casi)”. *Guía del Ocio de Barcelona*. 8 de enero de 1993.
- BOU, NÚRIA. “Noia coneix noi”. *Avui*. 10 de enero de 1993.
- CASAS, QUIM. “Tragedia desaforada”. *El Periódico de Catalunya*. 10 de enero de 1993.
- CASTRO, ANTONIO. “Confía en mí”. *Dirigido por* n°209. Enero de 1993.
- KAY, SHELLEY. “Trust: the cinema of suburbia-a genre out of nowhere”. *Filmnews* Vol XXI n°10. Noviembre de 1991.
- KOHN, OLIVIER. “Mieux que l’amour”. *Positif* n°374. Abril de 1992.
- MONETA, FERNANDA. “Trust-Fidati”. *Filmcritica* Vol XLIII. Marzo de 1992.
- RAFFERTY, TERRENCE. “Flatlands”. *The New Yorker*. 12 de agosto de 1991.
- RICH. “Trust”. *Variety*. 17 de septiembre de 1990.
- SANTOS FONTENLA, CÉSAR. “Trust”. *ABC*. 12 de enero de 1993.
- STRICK, PHILIP. “Trust”. *Sight and Sound* Vol. I, n°5. Septiembre de 1991.
- TABOULAY, CAMILLE. “L’envol de Cendrillon”. *Cahiers du Cinéma* n°453. Marzo de 1992.
- TORRES, AUGUSTO M. “Tragicomedia hiperrealista”. *El País*. 10 de enero de 1993.

- VIDAL, NURIA. "Aprender a vivir". *El Observador*. 8 de enero de 1993.
- VIDAL, NURIA. "Trust". *Fotogramas* n°1793. Enero de 1993.

## Ambition, Theory of Achievement y Surviving Desire

- BERNSTEIN, ROBERTA. "Surviving Desire". *Variety*. 20 de enero de 1992.
- DANIEL, ISABELLE. "Surviving Desire". *Telérama* n°2290. 1 de diciembre de 1993.
- DARRIGOL, JEAN. "Surviving Desire: entre deux mondes". *Mensuel du Cinéma* n°12. Diciembre de 1993.
- HOGUE, PETER. "Bands of Outsiders". *Film Comment* Vol XXIX n°1. Enero-febrero de 1993.
- KOHN, OLIVIER. "Ambition. Theory of Achievement. Surviving Desire". *Positif* n°395. Octubre de 1992.
- LEONARD, JOHN. "Surviving Desire". *New York*. 27 de enero de 1992.
- JOUSSE, THIERRY. "Amour et châtimeant". *Cahiers du Cinéma* n°474. Diciembre de 1993.
- THOMPSON, BEN. "Ambition. Theory of Achievement. Surviving Desire". *Sight and Sound* Vol. IV, n°2. Febrero de 1994.

## Simple Men

- ADAGIO, CARMELO. "Uomini semplici". *Cinema Nuovo* Vol XLII n°344-345. Julio-Octubre de 1993.
- CANBY, VINCENT. "Mismatched Brothers on a Godardian Road". *The New York Times*. 14 de octubre de 1992.
- CASAS, QUIM. "Una obra combativa". *El Periódico de Catalunya*. 8 de agosto de 1993.
- CHIACCHIARI, FEDERICO. "Dalle parti di Godard". *Cineforum* Vol XXXIII. n°322. Marzo de 1993.
- CODELLI, LORENZO. "Simple Men". *Positif* n°378. Julio-Agosto de 1992.
- CORLISS, RICHARD. "Adding Kick to the Chic". *Time*. 16 de noviembre de 1992.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, ÁNGEL. "Humor y vitriolo". *El País*. 7 de agosto de 1993.
- EBERT, ROGER. "Simple Men". *Chicago Sun-Times*. 27 de noviembre de 1992.



- GUARNER, JOSÉ LUIS. “Excéntricos desesperados en Long Island”. *La Vanguardia*. 27 de julio de 1993.
- HOWE, DESSON. “Simple Men”. *The Washington Post*. 30 de octubre de 1992.
- JOUSSE, THIERRY. “Twin Peaks, le vrai”. *Cahiers du Cinéma* n°457. Junio de 1992.
- KAUFFMAN, STANLEY. “Celebration”. *The New Republic*. 9 de noviembre de 1992.
- MACNAB, GEOFFREY. “Simple Men”. *Sight and Sound* Vol. II, n°8. Diciembre de 1992.
- MCCARTHY, TODD. “Simple Men”. *Variety*. 18 de mayo de 1992.
- SALVANY, JOAN. “Pla fix d’una gasolinera”. *Nou Diari*. 22 de julio de 1993.
- TORNER, CARLES. “Melodramàtic i irònic: l’estil Hartley”. *Avui*. 8 de agosto de 1993.
- VIDAL, NURIA. “Problemas, deseos”. *El Observador*. 24 de julio de 1993.
- WEINRICHTER, ANTONIO. “Simple Men”. *Dirigido por* n°216. Septiembre de 1993.

## Amateur

- BONET MOJICA, LLUÍS. “Sister Isabelle, una ex monja de cuidado”. *La Vanguardia*. 7 de agosto de 1994.
- BOUQUET, STEPHÁNE. “Le sexe et la grâce”. *Cahiers du Cinéma* n°484. Octubre de 1994.
- CASAS, QUIM. “Religión, amnesia y prostitución”. *El Periódico de Catalunya*. 10 de agosto de 1994.
- CASTRO, ANTONIO. “Un retrato de la sociedad americana”. *Dirigido por* n°227. Septiembre de 1994.
- EBERT, ROGER. “Amateur”. *Chicago Sun-Times*. 28 de abril de 1995.
- HORGUELIN, THIERRY. “La nonne et la putain”. *24 Images* n°73-74. Septiembre-Octubre de 1994.
- JAMES, CARIN. “The Nun, the Amnesiac, the Prostitute and the Thugs”. *The New York Times*. 29 de septiembre de 1994.
- KAUFFMAN, STANLEY. “Amateur”. *The New Republic*. 24 de abril de 1995.
- KAY, SHELLEY. “Amateur”. *Filmnews* Vol XXV n°5. Julio de 1995.
- KEMP, PHILIP. “Amateur”. *Sight and Sound* Vol. VII, n°3. Enero de 1995.

- KOHN, OLIVIER. "Amateur". *Positif* n°405. Noviembre de 1994.
- MCCARTHY, TODD. "Amateur". *Variety*. 23 de mayo de 1994.
- RAINER, PETER. "Thriller "Amateur" Shoots Mostly Blanks". *Los Angeles Times*. 19 de mayo de 1995.
- RAFFERTY, TERRENCE. "Amateur". *The New Yorker*. 17 de abril de 1995.
- RIAMBAU, ESTEVE. "Amateur". *Fotogramas* n°1811. Septiembre de 1994.
- ROTH-BETTONI, DIDIER, PARRA, DANIELE Y LY-CUONG, S. "Hal Hartley: le besoin d'innocence/Le souvenir de l'oubli". *Mensuel du Cinéma* n°18. Junio de 1994.
- SANTOS FONTENLA, CÉSAR. "Amateur". *ABC*. 13 de agosto de 1994.
- SIGFRID. "Cine en libertad". *Cartelera Turia*. 8 de agosto de 1994.
- TORRES, AUGUSTO M. "Verdadero cine de autor". *El País*. 10 de agosto de 1994.

## Flirt

- AMIEL, VINCENT. "Flirt". *Positif* n°421. Marzo de 1996.
- ANDERSON, JOHN. "Worldly Lovers, and Guns". *Newsday*. 7 de agosto de 1996.
- BATLLE CAMINAL, JORDI. "Sketches clónicos". *La Vanguardia*. 5 de marzo de 1996.
- CASAS, QUIM. "Insistir en el mismo tema". *El Periódico de Catalunya*. 4 de marzo de 1996.
- CASAS, QUIM. "Las variaciones Hartley". *Dirigido por* n°245. Abril de 1996.
- CENSI, RINALDO. "Flirt". *Cineforum* Vol XXXVI n°354. Mayo de 1996.
- EBERT, ROGER. "Flirt". *Chicago Sun-Times*. [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/1996/11/110801.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1996/11/110801.html)
- ELLEY, DEREK. "Flirt". *Variety*. 25 de septiembre de 1995.
- HOLDEN, STEPHEN. "Looking for Love in Three Different Places". *The New York Times*. 6 de octubre de 1995.
- KAUFFMAN, STANLEY. "Midsummer Roundup". *The New Republic*. 2 de septiembre de 1996.

- LOGETTE, LUCIEN. "Flirt". *Jeune Cinéma* n°236. Marzo-abril de 1996.
- MACNAB, GEOFFREY. "Flirt". *Sight and Sound* Vol. VII n°3. Marzo de 1997.
- MARINERO, MANOLO. "Un experimento desigual". *El Mundo*. 8 de marzo de 1996.
- ROMNEY, JONATHAN. "Hartley's Globe-Trotters". *The Guardian*. 21 de enero de 1997.
- TAUBIN, AMY. "Flirt". *The Village Voice*. 13 de agosto de 1996.
- THOMAS, KEVIN. "A Rich Look at Romance in Triplicate". *Los Angeles Times*. 23 de agosto de 1996.
- VIDAL, NURIA. "Flirt". *Fotogramas* n°1830. Abril de 1996.

## Henry Fool

- ANDREWS, DAVID. "Poking Henry Fool with a strick". *Film Criticism* Vol XXIV n°1. Otoño de 1999.
- CASAS, QUIM. "El poeta y el bufón". *Dirigido por* n°273. Noviembre de 1998.
- EBERT, ROGER. "Henry Fool". *Chicago Sun-Times*. [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/1998/07/071701.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1998/07/071701.html)
- ELLEY, DEREK. "Henry Fool". *Variety*. 15 de septiembre de 1997.
- ERICKSON, STEVE. "I'm a Fool". *Spin*. Julio de 1998.
- GARBARZ, FRANK. "Henry Fool". *Positif* n°449-550. Julio-Agosto 1998.
- GILBEY, RYAN. "Pulling the pin on Hal Hartley". *Sight and Sound* Vol. VIII n°11. Noviembre de 1998.
- HIGUINEN, ERWAN. "Henry Fool". *Cahiers du Cinéma* n°528. Octubre de 1998.
- HOBERMAN, J. "Dirt Cheap". *The Village Voice*. 23 de junio de 1998.
- KAUFFMAN, STANLEY. "A Mystery, A Romance". *The New Republic*. 13 de julio de 1998.
- MACNAB, GEOFFREY. "Henry Fool". *Sight and Sound* Vol. VIII n°11. Noviembre de 1998.
- MASLIN, JANET. "A Perfect Modern Parable". *The New York Times*. 18 de junio de 1998.
- O'KEEFFE, ANTHONY. "Henry Fool". *Film Ireland* n°68. Diciembre-enero de 1998-1999.

- PHILLIPS, SARAH. "A breakthrough film?: Hal Hartley's "Henry Fool"". *CineAction* n°47. Septiembre de 1998.
- SÁNCHEZ, SERGI. "Henry Fool". *Fotogramas* n°1860. Octubre de 1998.
- SARRIS, ANDREW. "A Study in Rejection". *The New York Observer*. 22 de junio de 1998.
- SIGFRID. "El mito de la cultura". *Cartelera Turia*. 21 de septiembre de 1998.
- THOMAS, KEVIN. "Fate, Frienship Intertwine in Darkly Funny 'Fool'". *Los Angeles Times*. 26 de junio de 1998.

## The Book of Life

- BROWN, GEOFF. "A Bit of Grit for the Eye". *The Times*. 25 de agosto de 1998.
- CASTIEL, ÉLIE. "The Book of Life". *Séquences* n°207. Marzo-abril del 2000.
- HOLDEN, STEPHEN. "The Millenium in Fable and Reality". *The New York Times*. 10 de octubre de 1998.
- ROMNEY, JONATHAN. "Apocalypse, Now with Powerbook". *The Guardian*. 27 de agosto de 1998.
- YOUNG, DEBORAH. "The Book of Life". *Variety*. 15 de junio de 1998.

## No Such Thing

- DARRAS, MATTHIEU. "No Such Thing". *Positif* n°485-486. Julio-Agosto del 2001.
- EBERT, ROGER. "No Such Thing". *Chicago Sun-Times*. 29 de marzo del 2002.
- ELLEY, DEREK. "No Such Thing". *Variety*. 21 de mayo del 2001.
- HIGUINEN, ERWAN. "Metamorphoses d'un monstre". *Cahiers du Cinéma* n°558. Junio del 2001.
- HOLCOMB, MARK. "Monsters, Inc.". *The Village Voice*. 27 de marzo-2 de abril del 2002.
- MITCHELL, ELVIS. "Yes, Someone for Everyone, Even Someone With Fangs". *The New York Times*. 29 de marzo del 2002.
- THOMAS, KEVIN. "Hartley's Fable in Defense of Monsters". *Los Angeles Times*. 29 de marzo del 2002.