



## Michael Mann: el posmoderno más moderno

por José Tripodero

*Con Luck - una serie que concentra a varios apostadores de un mismo caballo- Michael Mann, vuelve al primer amor: la TV. El submundo de los mafiosos de poca monta es la perfecta excusa para que el creador de División Miami regrese al lenguaje que lo vio nacer. Sin embargo este regreso oficia de excusa para repasar su vasta filmografía tanto en cine como en TV.*



### La TV y los primeros trabajos cinematográficos

Michael Mann es una especie de paria involuntario en la contemporaneidad cinematográfica, su cine no encuentra

cómplices ni clasificaciones posibles. El presente lo encuentra de vuelta en la TV, el soporte que lo vio nacer como productor y director, la lista comprende éxitos y fracasos. Dentro de los primeros hallamos por ejemplo a la icónica *División Miami* (1984-1990), mientras que *Historia del crimen* (1985-1988) fue su primer traspie televisivo a pesar de haber contado con dos temporadas. Su debut detrás de cámaras fue con *Mujer policía*, un drama policial *transgresor* protagonizado por Angie Dickinson allá por principios de la década del '70. Aunque sus primeros trabajos fueron como guionista de algunos episodios de las series *Bronk* (1976) y *Starsky y Hutch* (1975-1977).

Esa obsesión casi manierista por lo urbano y lo nocturno se podía apreciar ya en su opera prima *Ladrón* (1981) para luego extenderse a lo largo de su filmografía, incluso en aquellos films o proyectos televisivos en los que figura tan sólo como productor. El preciosismo por el detalle, por color y por la textura quedarían relegados en sus trabajos posteriores, especialmente en *La fortaleza* (1983), una extraña historia sobrenatural ambientada en la Alemania nazi, protagonizada por Ian McKellen y Scott Glenn. Este fracaso en taquilla y en público se repetiría con *Cazador de hombres* (1986), primera transposición del libro antecesor de la saga de *El silencio de los inocentes* (1991).

### Éxito (in)suficiente

*División Miami* fue el éxito más resonante de Michael Mann en TV, por primera vez la popularidad y las críticas lo acompañaron. Las siete temporadas de los detectives Crockett (Don Johnson) y Tubbs (Philip Michael Thomas) mostraron una conjunción de variables que convirtieron a la serie en un ícono de los '80. Los autos, los colores, la música, los tristemente celebres sacos de mal gusto de Johnson y todas las intertextualidades que detonaron en llamar a la década como la era posmodernista en el lenguaje audiovisual. A pesar de ser el creador y el productor ejecutivo, la esencia de Mann se puede apreciar desde el diseño de títulos y paratexto hasta en la atmósfera lumínica de la serie. La visión en retrospectiva provoca encontrar muchos puntos en común del cine que vendría de este demiurgo de lo urbano, es inevitable comparar las escenas



nocturnas de Miami con las de Los Ángeles, su ciudad por adopción.

El éxito de la serie no lo conformó, la asignatura cine todavía estaba pendiente y para no perder la práctica aceptó la dirección de *Corrupción en Los Ángeles* (1989), un telefilm que se gestó como una serie prima hermana de *División Miami*. Sin embargo sólo funcionó como un esbozo de *Fuego contra fuego* (1995) y como primera parte de la trilogía del crimen *angelino*. El film no obtuvo ninguna distinción y sumó un nuevo fracaso como director, especialmente para volver al cine como idea inicial.

El panorama gris se ennegreció cuando el juicio contra su colega y amigo, William Friedkin (*El exorcista* (1973)) por acusarlo de robo intelectual del concepto de la serie *División Miami*, al realizar el film *Vivir y morir en Los Ángeles* (1985), terminó con un desenlace negativo para Mann. La justicia no encontró pruebas suficientes para considerar plagio de una idea ni de una premisa, no obstante Friedkin y Mann siguieron siendo amigos, como lo son desde hace 30 años, incluso el director de *El exorcista* dice sobre su amigo: "Michael Mann quiere ser mi amigo porque le gustaría hacer películas como las mías". La perspectiva cambió a partir de 1992 cuando le llegó la posibilidad de transponer la novela de James Cooper, *El último de los mohicanos* (1992).

### El último de los postmodernos

Cuando Michael Mann acepta, casi por encargo, la dirección de *El último de los mohicanos*, es consciente de que se trataría una -por no decir la última- oportunidad que Hollywood le brindaría. Con casi 50 años y sucesos tan sólo en la TV, Mann era considerado un realizador mediocre con un gran olfato para producir y no para encausar proyectos desde una esquina artística. Esta idea, Warner Bros. (el estudio poseedor de los derechos de la obra) la hizo saber desde el primer minuto de la preproducción, Mann no estuvo involucrado en la gestación del film ni en las reuniones de cabeza de equipo, a pesar de haber pedido a Dante Spinotti como director fotografía, solicitud concedida por parte de los productores.

El mayor reto fue encontrarse con una historia de época, algo inédito en su filmografía, completamente alejado de la contemporaneidad en la que siempre refugió sus historias. El rodaje largo, arduo y conflictivo por la cantidad de locaciones (unas 15 en diferentes ciudades) desgastó al equipo técnico y a los actores, comenzado el año 1992 Mann finalmente podía dar por finalizado el proceso de filmación. Aún faltaba saber si el público acompañaría, finalmente, un film de su autoría -al menos como director- y si podía, para no ser menos, tener a la crítica de su lado. *El último de los mohicanos* recaudó más de 70 millones dólares, sólo en los Estados Unidos, y se convirtió en el mayor éxito de la temporada para Warner Bros., después de *Batman vuelve* de Tim Burton.

### Al calor de las armas

El mayor interés de Mann siempre fue el drama policial o como dicen los estadounidenses *the crime drama*, siempre con policías más parecidos a los delincuentes que persiguen. Esta obsesión, superficial, tiene un motivo y es la estrecha relación que siempre ha tenido con el realismo de la labor policíaca. Dennis Farina, actor de la serie *Historia del crimen* (1986-1988) (que produjo Mann a mediados de los '80) fue detective de la policía de Chicago por más de veinte años, aunque lo más curioso es que también ha trabajado con ex-delincuentes (ladrones de cajas fuertes y bancos) que colaboraron en la composición del personaje de James Caan en *Ladrón* y en los personajes de *Fuego contra fuego* (1995). Mann encontró en ambas partes similitudes que le han servido para explotar dramáticamente sus historias policíacas posmodernas, hasta incluso generar en el espectador cierta empatía por aquellos personajes por lo que debería sentir antipatía.

Entre 1992 y 1994 se dedicó a (re)escribir la historia del teniente Vincent Hanna y su obsesión para atrapar a una banda de ladrones profesionales, la idea quedó semi trunca al realizarse la ya mencionada película para TV, *Corrupción en Los Angeles*. Con el lauro bajo el brazo de *El último de los*

*mohicanos* el productor, guionista y director visitó unos tres estudios hasta que finalmente Warner Bros. accedió leer un tratamiento y un primer boceto del guión de *Fuego contra fuego*. La primera exigencia a los estudios fue: "Sin Al Pacino y Robert De Niro este film no se hace", lejos de ser franco Mann buscó atemorizar a los ejecutivos, quienes en principio pensaban lanzar el film a un público más joven, las sugerencias para la pareja protagonista fueron desde: Keanu Reeves y John Travolta hasta Tom Cruise y Brad Pitt. Finalmente el susto dio su resultado, los ejecutivos aceptaron a Pacino y De Niro, quienes se llamaron mutuamente una vez recibido el guión. En el libro *Conversaciones con Al Pacino*, el actor dijo que *Fuego contra fuego* representaba para ambos "el guión que estaban buscando protagonizar desde hace un largo tiempo".

El presupuesto pautado para el drama épico policial *Fuego contra fuego* fue de 40 millones de dólares, un número que no dejó para nada conforme a Mann. Especialmente por la gran cantidad de tomas nocturnas planeadas como el gran tiroteo en la calles de Los Angeles a plena luz del día, el ayuntamiento de la ciudad le otorgó a la producción cuatro domingos para filmar la secuencia completa que dura casi 10 minutos. Lo esencial en el film está en la confirmación del estilo de Michael Mann, en la atmósfera y en el uso de los colores (el plano de De Niro de espaldas a cámara mirando por un ventanal es icónico de su cine) como así también la influencia del *art déco*. La gran sorpresa tanto en el público como en la crítica radicó en las escenas de acción y específicamente en el tratamiento dramático y sonoro de las secuencias de tiroteo.

Trabajadas especialmente durante semanas con expertos en armas, procedimientos policiales y con ex-criminales y convictos, no hay nada librado al azar ni a la improvisación, más que algunos textos como los de la escena del bar entre De Niro y Pacino. Filmada en un bar de los suburbios de Los Ángeles, el duelo dialéctico representó el primer enfrentamiento entre los dos actores contemporáneos más respetados. El director ganó tal confianza que filmó el 60% de la película como operador de cámara, situación inusual para un realizador incluso para un director de fotografía. Finalmente *Fuego contra fuego* le deparó su mayor éxito hasta el momento, que lo consagró definitivamente como realizador audiovisual.

### De la política de los autores

Luego de dos golpes seguidos, Mann sabía que la acción y el mundo del crimen lo estancarian peligrosamente por lo que decide girar el timón bruscamente. Mientras *Fuego contra fuego* lo consagró como director, *El informante* (1999) -su film inmediatamente posterior- lo consagró como autor al introducirse en el mundo de los medios de comunicación sobre un hecho real que involucró a un científico despedido por una tabacalera y a un productor del famoso programa *60 minutos*. El primero sabe un secreto sobre los componentes químicos y la firme posibilidad de generar adicción, el segundo descubre este secreto y lo presiona para que cuente su historia al público, el problema se suscita cuando aparece un artículo en un contrato de confidencialidad que le impide al científico develar el secreto. Estas fuerzas en pugna entre ambos personajes, y con una tabacalera como tercera en discordia, provocaron una mirada ignorada por el cine hasta el momento, aunque los motivos del subgénero conspiración estuvieron a la orden del día. Formalmente, *El informante*, mantuvo la estética visual de Mann vista en su film anterior: el cuidado extremo por el color, la composición del plano y por sobre todo - y más explícitamente que en todos sus trabajos anteriores - una construcción de los perfiles de los personajes sostenida en las actuaciones, en este caso las de Al Pacino (nuevamente) y de Russell Crowe.

### El video, el nuevo soporte de Mann

*Colateral* (2004), *División Miami* (2006) y *Enemigos públicos* (2009) son tres films claramente disímiles pero con la particularidad que están realizados en video digital. Mann expresó: "El filmico no morirá, Scorsese ha hecho un trabajo por la preservación del formato, pero hoy en día hacer cine está al alcance de cualquiera. Ya no es necesario tener un gran equipo para

filmar ni muchos menos para editar, por lo que los profesionales y los capaces debemos estar preparados y actualizados (...) el video permite una gran facilidad para trabajar en la posproducción, *Colateral* la grabé con una cámara perfectamente portable y me permitió además resaltar las luces de las calles de Los Ángeles, de haber podido hubiera hecho todos mis anteriores películas en video."

Sin descuidar su papel de productor, ayudó a su amigo el actor Peter Berg a realizar la transposición de *Hancock* (2008) y también una obra que dirigiría pero que finalmente quedó en manos de su amigo Martin Scorsese, nada menos que un proyecto que merodeó por los estudios de Hollywood durante décadas: la biografía de Howard Hughes, *El aviador* (2004). Mann sugirió a su amigo realizar el film en video, Scorsese se negó rotundamente y la realización peligró durante unas semanas, finalmente ambos llegaron a un acuerdo y el director de *Taxi driver* (1976) obtuvo un total control sobre la obra.

La experiencia del video cambió completamente la forma de hacer cine en Mann, su preocupación por crear atmósferas desplazó a las historias. Sin embargo, nunca delegó su carácter de creador y siempre se mantuvo al frente de las decisiones artísticas y comerciales de sus trabajos. Su vuelta a la TV, con la serie *Luck* de inminente estreno, marca su regreso al mundo del hampa y rodeado de algunos de sus amigos (Dennis Farina por ejemplo) y de actores con los que siempre deseo trabajar: Dustin Hoffman y Nick Nolte, a quienes consideró como opciones para los papeles de Pacino y De Niro, respectivamente, en *Fuego contra fuego*.

Conocido dentro de la industria como un hombre parco con los medios y ermitaño, Michael Mann es un ejemplo de concatenación de los pares: trabajo –esfuerzo con talento– obsesión, su obra profusa pero con motivos y características particulares definen no sólo un estilo sino también lo ponderan como el último posmoderno dentro de un espectro cinematográfico contemporáneo nebuloso e inclasificable.

(0) Comentarios

## Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:

11-10-2016 14:55:23

buscanos en facebook!



IUNA

Instituto Universitario Nacional del Arte

Azcúenaga 1129. C1115AAG

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(54.11) 5777.1300

Área Transdepartamental

de Crítica de Artes

Bartolomé Mitre 1869

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.