

# VISLUMBRE DE CINEASTAS

Trece ensayos biofilmográficos

MIGUEL BÁEZ DURÁN





**VISLUMBRE DE CINEASTAS**  
**TRECE ENSAYOS BIOFILMOGRÁFICOS**

**MIGUEL BÁEZ DURÁN**



UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA  
LAGUNA

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA LAGUNA**  
**BIBLIOTECA SAN IGNACIO DE LOYOLA**

---

Vislumbre de cineastas / Miguel Báez Durán, 1975 - Torreón  
Universidad Iberoamericana Laguna, 2001.

1. Crítica de cine mundial 2. Trece directores - Biografía y  
filmografía I. Báez Durán, Miguel

1995

9

E9

B3

---

Héctor Acuña Nogueira, s.j.

*Rector de la UIA Laguna*

Felipe Espinoza Torres, s.j.

*Director General de Servicios Educativo-Universitarios*

Claudia Máñez Alemán

*Coordinadora del Centro de Actividades Estudiantiles*

Jaime Muñoz Vargas

*Coordinador del taller literario*

Editor: Jaime Muñoz Vargas

Fotografía de portada: Nacho Guerrero

© Miguel Báez Durán

D.R. Formación Universitaria y Humanista de La Laguna A.C.

UIA Laguna

Calzada Iberoamericana 2255

27010 Torreón, Coahuila, México

Impreso y hecho en México

ISBN 968-5162-11-5

# índice



invitación a <i>vislumbre de cineastas</i>	≈	7
hitchcock: el espejismo del suspenso	≈	13
entre portentos y finanzas: Buñuel	≈	23
bergman y el séquito de rostros	≈	31
una estética glacial: Kubrick	≈	39
gutiérrez alea y la crítica social	≈	47
las destrezas de malle	≈	55
arcand: combate contra la ortodoxia	≈	63
greenaway en la genialidad	≈	69
ripstein y la constante paradoja	≈	77
el solitario camino de wenders	≈	85
lynch: elogios a la locura	≈	93
de farsas y esperpentos: almodóvar	≈	103
campion: férreas voluntades	≈	111
filmografía	≈	119



## invitación a *vislumbre de cineastas*



Por ocio, por Hollywood, por las ubicuas tiendas de videos, por la vaciedad de ciertos días, por el satélite y el cable, por todo eso junto, el cine es hoy un placer absolutamente socializado. Tanto lo es que se podría afirmar, con un desplante estadístico, que de cada diez personas encuestadas a once les gusta el cine y lo consumen por lo menos una vez a la semana. La hipérbole parece un disparate, pero no es: en la sala de cine o en la sala de la casa, la numerosa humanidad se reúne a ver obras que durante hora y media logre distanciarla de la realidad y la sumeja en la ficción audiovisual. De todos esos fanáticos del cine, sin embargo, sólo una inmensa minoría ve y va más allá del mero epicureísmo. Para algunos —algunos como Miguel Báez Durán— el cine es divertimento, bocado placentero, hamaca de la alma, en efecto, pero también liza donde se ponen en juego las habilidades creativas de guionistas, músicos, actores, maquillistas, camarógrafos y, sobre todo, de los capitanes que timonean un rodaje: los directores, los imprescindibles directores.

Oriundo de Monterrey pero ya lagunero por imperativos de aclimatación, Miguel Báez Durán (1975) emprende en *Vislumbre de cineastas* un periplo sobre las huellas que han dejado trece realizadores de ecuménica fama. Con este recorrido, el autor demuestra que para él ha sido el cine, además del espacio donde puede saborear palomitas y CocaCola, un laboratorio de su agudeza crítica. Para Miguel y su maliciosa mirada, los filmes no han servido nada más como pábulo del ocio —lo cual, por otra parte, no

hubiese resultado ilegítimo—, sino como frecuente complemento a sus quehaceres de narrador y crítico literario. Precocidad mediante, en la columna “El bueno, el malo y el feo”<sup>\*</sup> comenzó a trabar sus primeros ejercicios como detective cinematográfico y pronto, demasiado pronto, su habilidad cuajó en acercamientos que no dejan duda de su pericia como examinador de piezas fílmicas. Para demostrarlo aquí tenemos estos trece ensayos biofilmográficos, radiografías de otros tantos directores que le han dado a Miguel Báez muchas horas de regocijo y reflexión, ahora comparidos.

Los ensayos no pecan de excesos eruditos ni de, mucho menos, lirismo facilista. Los caracteriza el equilibrio entre la minuciosa busca de referencias —labor de investigadores bien nacidos— y la pasión al ponderar el talento de doce hombres y una mujer que han asumido la realización fílmica como medio de expresión totalizante. De cada uno, Miguel señala, si los hay, ascensos y caídas, triunfos y desastres, como ocurre con el David Lynch que después del multimillonario tropiezo de *Dunas* se elevó a la económica grandeza de *Terciopelo azul*. Sinceridad, buen juicio, vigorosa información y prosa ágil son los ingredientes contenidos en las piezas que configuran *Vislumbre de cineastas*.

Báez Durán logró troquelar un volumen que se sustenta en grandes méritos. Para empezar, es el primer libro que sobre el tema se escribe por estos calurosos rumbos y como comienzo no podría ser mejor: con tenacidad de numismata, con esmero casi filatélico, este autor ha cazado en La Laguna —un desierto de buen cine— las pocas golondrinas que por acá vienen a hacer verano. Además, sin cinotecas, sin cineclubes, sin reseña periodística, casi a pan y agua, ha logrado detectar las fugaces presencias de



Hitchcock, Bergman , Buñuel y otros nueve directores que tal vez en otras ciudades circulan como moneda corriente, pero que en la comarca del Nazas apenas si han asomado la cabeza y han huido al ver que Hoollywood es la dueña del negocio.

Sin pretenderlo, pues, Miguel Báez da una lección de inconformismo a quienes con ingenuidad o resignación abrazan, o abrazamos, los productos dominantes del mercado cinematográfico. *Vislumbre de cineastas* no es nada más, en suma, una puerta para acceder a trece directores de cinco estrellas, sino la evidencia de que el cine —como la literatura y la música y el teatro y el arte en general— encuentra cajas de resonancia cuando su calidad es capaz de abrirse paso entre la selvática basura.

JAIME MUÑOZ VARGAS

Comarca Lagunera

8, julio y 2001



**VISLUMBRE DE CINEASTAS**  
**TRECE ENSAYOS BIOFILMOGRÁFICOS**

*a Silvia y Miguel,  
mis padres*



## hitchcock: el espejismo del suspenso



Llamado muchos años después “el maestro del terror” y reconocido por su protuberante sombra, Alfred Hitchcock nació en 1899, en Leytonstone, Inglaterra. Luego de trabajar en los estudios británicos ilustrando los subtítulos de las películas mudas, realizó su primera obra en 1925: *The Pleasure Garden*. A ella siguieron cincuenta años de trabajo e innumerables cintas, entre las que destacan *Chantaje*, *Intriga internacional* —el primer filme sonoro en Inglaterra—, *Con M de muerte* y *Rebecca*, así como una constante, aunque no aparente ni explícita, exploración de los temas más macabros de la humanidad: desde el fetichismo del ahora desaparecido James Stewart por una mujer en *Vértigo* (o *De entre los muertos*) y su voyeurismo de *Ventana indiscreta*, hasta la cleptómana *Marnie* y los pactos homicidas de *Extraños en un tren*. A varios años de su muerte (su último legado fue *Trama macabra*), Hitchcock y sus percepciones sobre el sexo, la violencia y el crimen siguen vigentes y continúan acelerando el pulso de los cinéfilos no sólo gracias a su filmografía, sino también a la de los múltiples herederos del británico.

El quinto trabajo de Hitchcock, con la etiqueta “Hecho en EUA”, fue *Sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). En ella, Charlie Newton (Teresa Wright) es la hija mayor de una familia de Santa Rosa. Su rutina es bastante inmaculada: desayunar, comer y cenar en familia; organizar conversaciones al aire libre con los vecinos; corretear detrás de Ann (Edna May Wonacott) y Roger (Charles Bates), sus hermanos; cuchichear con las amigas; ponerle

las pantuflas a papi Joseph (Henry Travers); ayudar a mami Emma (Patricia Collinge) con los quehaceres o sólo ruborizarse cuando su padre conversa con Herbie (Hume Cronyn) sobre el crimen perfecto. Estos rituales se verán alterados cuando su tío Charles Oakley (Joseph Cotten), hermano menor de su madre y a quien le debe el nombre, arribe de manera abrupta al pueblo. La inocente niña no tarda en enterarse de que su tío es, en realidad, un caza fortunas, un asesino de viudas alegres. En delante tendrá que, además de sus obligaciones diarias, cooperar con la policía, serle leal a su tío (de quien quizás esté enamorada), salir airosa de cocheras humeantes y ocultarle todo a su sensible familia.

*Sombra de una duda* amarra desde un principio y mantiene el interés, aunque, de repente, se vuelva ingenua. Los instantes bien logrados, como la llegada de la joven Charlie a la biblioteca o los pequeños “accidentes” que sufre, no son pocos. La historia del siniestro tío es idónea para los pacientes y los que añoren aquellos tiempos en los que la vida pueblerina representaba lo sublime y la urbe, lo corrompido. Por ejemplo: mientras los hermanos menores de Charlie, con sus caras ratoniles, escudriñan libros científicos y Emma Newton aprende a utilizar el teléfono, el tío Charles habla sobre la inutilidad de las viudas denotando así sus instintos asesinos. La sagrada y angelical familia le abre las puertas de su casa al demonio y sólo la hija se da cuenta. El bien y el mal están delineados como en un cuento de hadas. El tío Oakley y Charlie se enfrentan en una lucha en la que, desde el comienzo, se sabe que ella saldrá airosa porque “el bien siempre acaba con el mal”. Tal deducción le resta sorpresa al argumento. Sin embargo, la división entre el amor y el odio no es tan

nítida. La relación entre tío y sobrina sufre serias mutaciones, se transporta de un lado a otro y se debate en las entrañas de ambos. El tío Charlie ama a su sobrina y, sin embargo, debe matarla para proteger su secreto. Charlie ama a su tío, pero se convertirá en su cómplice si no lo denuncia. Son dos caras de una misma moneda. Son dos seres tan unidos que llegan a adivinarse los pensamientos y las emociones con base a conductas y miradas. Con probabilidad, el error del cineasta fue restarle importancia a la tirante relación entre la dulce Charlie Newton y su tío pródigo. *Sombra de una duda* podrá desmerecer por su maniqueísmo, pero es esencial para entender la visión de Hitchcock ya que fue su obra más personal y una de sus favoritas.

A pesar de que Hollywood se dedique en la mayoría de los casos a producir sin descanso bazofia fílmica, en ocasiones hay que reconocerle su labor restauradora con respecto a los clásicos. Entre ellos, los de Hitchcock. La tarea de Robert Harris y James Katz —los restauradores de *Lawrence de Arabia*, *Espartaco* y *Mi bella dama*—, con *Vértigo* tarda tres años y cuesta un millón de dólares. En este lapso, Harris y Katz tienen que aplicar tratamientos al desgastado negativo y a la banda sonora. También el director inglés sortea varios obstáculos para llegar a la filmación original de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958). Cuando fue estrenada *Extraños en un tren* —conocida además como *Pacto siniestro*—, Hitchcock decide situar una intriga en el lugar que él consideraba el París americano, la urbe más cosmopolita de Estados Unidos: San Francisco. Es hasta 1957 que el proyecto se materializa. El guión encuentra sus raíces en la novela *De entre los muertos* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, mismos autores de

*Las diabólicas*. Sin duda, el éxito de la homónima cinta francesa protagonizada por Simone Signoret constituye un aliciente para que Hitchcock adquiriera los derechos del libro. La adaptación causa otra serie de problemas. Varios escritores como Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor se turnan el trabajo. Hitchcock quiere a la actriz Vera Miles en el rol protagónico y promete convertirla en una estrella al lado de Stewart, con quien ya había colaborado en *Ventana indiscreta*, *La soga* y *En manos del destino*. El embarazo de Vera Miles resulta una gran decepción para Hitchcock —aunque más adelante la incluye en el reparto de *Psicosis*— y sólo entonces recurre a Kim Novak. Las locaciones se ubican, por supuesto, en San Francisco y sus alrededores. La misión San Juan Bautista, a la cual se le agrega un campanario por medio de efectos especiales, sirve de escenario para las secuencias climáticas.

El argumento de *Vértigo* gira frenético alrededor de John “Scottie” Ferguson (James Stewart), un ex detective de San Francisco que deja su trabajo por padecer pánico a las alturas, fobia adquirida tras la muerte de un colega. En el desempleo, sólo sazonado por las pláticas con su amiga Midge (Barbara Bel Geddes), le ofrecen a Scottie un extraño encargo: debe vigilar a Madeleine Elster (Kim Novak), la esposa de un antiguo compañero de la universidad. Conforme observa sus manías en el anonimato, Scottie descubre, contra el lógico escepticismo, que Madeleine se siente posesionada por el espíritu de Carlota Valdés, una ascendiente española, e intenta suicidarse en imitación al trágico destino de la muerta. Scottie, al lanzarse desde la bahía y salvarla, sale de las sombras desde las cuales espiaba a Madeleine y pronto se enamora sin importarle la fidelidad a su contratante, Gavin Elster (Tom



Helmore). Las pulsiones suicidas de ella disipan la felicidad. Cuando Madeleine salta desde un campanario sin que Scottie, por su fobia, pueda detenerla, el delirio y las perturbaciones mentales lo atosigan. Luego de recuperarse, se encuentra con una joven muy parecida a la Elster: Judy Barton. En delante, no cesará hasta convertir a la renuente muchacha en otra Madeleine. La intriga oculta es lo de menos cuando Hitchcock expone la psicología de sus títeres.

En *Vértigo*, Kim Novak, más que representar un objeto de deseo, encarna una imagen de deseo. Y James Stewart, más que amar a una mujer, ama un icono. Cuando mujeres rubias, de pelo recogido y trajes grises se le cruzan por la calle, su mirada titubea y espera encontrar a Madeleine. Su padecimiento es una necrofilia atenuada. La expresión *De entre los muertos* se bifurca en sus significados y sigue dos líneas distintas: la aparente posesión de Carlota Valdés —una muerta— sobre Madeleine y el fetichismo de Scottie relacionado también con la muerte. Por lo tanto, Madeleine baja al averno de la mano de Carlota y Scottie desciende a ese infierno para recuperarla transformando a Judy en su musa perdida. El personaje de Stewart, podría decirse, es una mezcla entre Orfeo, por su necrofilia, y Pigmalión, por su fetichismo. Las similitudes entre Scottie y Alfred Hitchcock no pueden ser negadas. El director inglés era famoso por cambiar a las actrices y volverlas arquetipos, figuras femeninas y perfectas para él: cabello rubio, rostro glacial, sexualidad oculta en represión y perturbaciones bajo la belleza. Con observar a sus protagonistas (Grace Kelly, Janet Leigh, Tippi Hedren) se comprueba lo dicho. A toda heroína admirable corresponde un papel secundario y femenino cuya medio-

cridad roza lo apocado: Midge, la mejor amiga de Scottie. La participación en *Vértigo* de Stewart es un ejemplo palpable de su capacidad. Aunque Hitchcock tuvo continuas discusiones con la Novak, el desenvolvimiento de la actriz en sus dos papeles (Madeleine y Judy) es para recordarse. La reacción de ver a una mujer en un rol doble no se presta a ridiculeces y ha sido imitada con éxito por otros directores, entre ellos David Lynch en *Lost Highway*. La composición de Bernard Herrmann es envolvente, provoca un suave delirio y un mareo acorde con el padecimiento de Scottie. La entrada de Saul Bass sigue el ejemplo musical y despliega espirales para ilustrar la caída libre de los protagónicos.

El largometraje de Hitchcock que tal vez más impactó al puritano público gringo, por la inolvidable escena de la regadera —parodiada hasta en la serie de televisión *Los Simpson*—, fue *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Esta cinta tiene como personaje, en apariencia central, a Marion Crane, en la piel de la actriz Janet Leigh (cuya hija, Jamie Lee Curtis, le siguiera los pasos, años después y a menor escala, en el *Halloween* de John Carpenter). Marion es una secretaria que se aprovecha de la confianza de su jefe y se roba la tentadora cantidad de cuarenta mil dólares para realizar sus sueños de amor con Sam (John Gavin), su novio divorciado. En huida por la carretera, la rubia Marion va a caer a una oscura construcción llamada Motel Bates, bajo la custodia de Norman (Anthony Perkins) y su madre tan enferma como enfermiza.

La atmósfera de horror creada por Hitchcock no es obvia. Las hachas no vuelan, los gritos no se dejan escuchar a cada minuto, no rebosan las tripas ensangrentadas. La tensión se incrementa gradualmente, se presenta *in cres-*

*cendo*. El argumento se ramifica en dos anécdotas ligadas, cada una con diferente apogeo. Se relatan las vivencias de Marion después de robar el dinero de su jefe, su paranoico viaje por la carretera y su indecisión al llegar al motel. Se deslizan, como una avalancha, las secuencias delirantes del baño y de la ciénaga. La cinta da un giro narrativo. Ahora el espectador está en una tienda de abarrotes, atestigua los comienzos de la investigación policiaca que, de nuevo, lo llevará hasta el Motel Bates y sus pantanosas tumbas acompañado primero del detective Arbogast (Martin Balsam) y luego de la hermana de Marion, Lila (Vera Miles). El momento clave para entender esta *Psicosis* se encuentra en la conversación entre Marion y Norman rodeada de animales disecados. Existe un intercambio de temores, una identificación como prisioneros de circunstancias propias. Esta plática detonará el tardío arrepentimiento de Marion y la devastadora atracción de Bates. Ni Leigh, siempre recordada por sus alaridos y su cuerpo apuñalado sobre la tina, ni Perkins, confinado en las nauseabundas secuelas y en personajes con rasgos edípicos como en *Asesinato en el expreso de oriente*, pudieron alejarse de la influencia del mago Hitchcock. Además de las participaciones protagónicas, fascinan la fuerza que Vera Miles le impregna a su personaje y la suspicaz ironía del desafortunado Arbogast. La música, más tarde un himno para los que se regodean con la nota roja, fue compuesta de nuevo por Herrmann y la adaptación de la novela de Robert Bloch —a su vez inspirada en el horripilante caso de Edward Gein— corrió a cargo de Joseph Stefano. Es lamentable que, en la actualidad, el público tenga mayor acceso a los bodrios que intentaron superar esta obra (*Psicosis II*, *Psicosis III*, *Psicosis IV* y más recientemente la

*Psicosis* plagada, actualizada y a todo color de Gus Van Sant), todas ellas insignificantes ante la supremacía del director británico.

También otros realizadores —distinguidos por su afán comercial— han utilizado diferentes especies animales para aterrorizar al espectador: tiburones, dinosaurios, abejas asesinas, pirañas y hasta leones. Sin embargo, Hitchcock, en los años sesenta, convierte a uno de los seres de la fauna más nobles e inofensivos en despiadado depredador con *Los pájaros* (*The Birds*, 1963). En las primeras escenas de este *thriller*, la indolente Melanie Daniels (Tippi Hedren) se encuentra con el abogado Mitch Brenner (Rod Taylor) en una tienda de mascotas en San Francisco. La conversación termina con mentiras y narices alzadas por el orgullo de uno y la arrogancia de la otra. Melanie, con un par de aves enjauladas, persigue a Mitch hasta Bodega Bay, su pueblo natal, con el pretexto de regalarle los pájaros a la hermana menor (Veronica Cartwright) y sin saber que la ex novia Annie (Suzanne Pleshette) y una posesiva madre, Lydia (Jessica Tandy), la esperan para sacarle los ojos. Antes de que esto suceda, el argumento toma nuevos rumbos y, en cuanto Melanie entrega el regalo, no son las mujeres celosas las que tratan de dejarla ciega sino las gaviotas del puerto. Entonces se desata, sin razón, el ataque mortal de los pájaros hacia la apacible comunidad de Bodega Bay.

Las capacidades histriónicas tanto de Hedren, madre de Melanie Griffith, como de Taylor parecen fuera de lugar. Sin embargo, no llegan a afectar el resultado ya que los papeles secundarios, personificados por Suzanne Pleshette y Jessica Tandy, logran salvar a sus compinches de la perdición. El protagonismo, además, se queda con

los pájaros y con Lawrence Hampton, responsable de los efectos. La guerra contra la humanidad se presenta bien delineada para mantener la claustrofobia. Una vez más, el terror no se escupe, se gesta. Y el ejército recluta nuevos soldados. La solitaria gaviota que comienza las hostilidades se multiplica. Se unen cuervos, palomas y pichones al movimiento. Adultos y niños son heridos sin distinción en cualquier sitio: en el puerto, en el interior de las casas, en la escuela, en la gasolinera. No hay lugar que las aves no bombardeen con picos, plumas y excrementos. No existen explicaciones. Hitchcock nunca las da. Sólo se sabe que la plumífera marea de aniquilación llegó con Melanie, otra intrusa, otra rubia, otro objeto de deseo, como lo fueron Leigh en *Psicosis* y Novak por partida doble en *Vértigo*. Nadie parece darse cuenta de este lazo entre Melanie y los ataques. Sólo una mujer histérica le grita que es la encarnación del mal. El sexo y la lujuria, aquí y en otras obras de Hitchcock, están en contubernio con la violencia y el crimen. Melanie y Mitch, en un principio hermosos y petulantes, se vuelven carroña temerosa y humillada. Huyen con sigilo de Bodega Bay intimidados por las hordas de aves que los acechan, secuencia imitada también por Matt Groening (gran admirador del cineasta británico) y sus Simpson. En este fascinante filme, por citar el lugar común, *Los pájaros* sí le tiraron a las escopetas. Alfred Hitchcock —imitado por un sinnúmero de directores, plagiado por otros bajo la máscara del homenaje, famoso por las fugaces apariciones en sus películas, inmortalizado ya por el celuloide— no dejará de ser el mejor ilusionista del suspenso.



## entre portentos y finanzas: Buñuel



Uno de los grandes directores en los más de cien años de historia que lleva el cinematógrafo nació en Calanda, España, casi con el siglo xx. Ateo, anticlerical, surrealista y hasta censurable son sólo algunos de los epítetos atribuidos a don Luis. Su paso por diferentes países —como Estados Unidos, Francia y México— ha sido materia de infinidad de ensayos, estudios, muestras y exhibiciones. También, merecidamente, se le ha llamado “La mirada del siglo”. *Un perro andaluz*, con la coautoría de Salvador Dalí, es su primera película y viene a revolucionar al cine, a introducirlo a la ilógica del surrealismo de Breton. *La edad de oro* y *Las Hurdes/Tierra sin pan* le valen la censura del gobierno, la iglesia católica y las clases privilegiadas. Luego de trabajar en Norteamérica para grandes estudios y para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Buñuel se establece en México, país donde alterna entre la realización de cintas comerciales y las que ahora se han convertido en portentos fílmicos. *Los olvidados* lo devuelve al horizonte de los cinéfilos al obtener el premio como mejor director en Cannes. De un año posterior a *La ilusión viaja en tranvía*, comedia que incluye una carnicera y bizarra secuencia entre su humor citadino, es *Abismos de pasión*, basada en la novela *Cumbres borrascosas*. Las finanzas no siempre beneficiaron al director español durante el montaje de sus obras fílmicas. En algunos casos, como con el mediometraje *Simón del desierto*, debe finalizar filmaciones de repente por la falta de recursos. Sigue siendo perseguido por la polémica, la mojigatería y las instituciones

decadentes. Encontrar, bajo tales condiciones, una casa productora accesible y dispuesta a darle completa libertad para su labor creativa se torna tarea difícil. Había —y para muchos todavía hay— la necesidad de seguir ciertos parámetros o dejar las cámaras. *Gran casino*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Abismos de pasión* llegan para financiar joyas, abren paso a excelentes largometrajes. Aunque los fracasos del director español sean juzgados con severidad, sus éxitos siguen ganando la partida. *Nazarín*, basada en la novela homónima de Pérez Galdós y en cuyo desenlace se pueden escuchar los tambores de la natal Calanda, es bien acogida en Cannes con el Gran Premio Internacional. Pero sólo *Viridiana* (1961) lleva a las manos del español la Palma de Oro, a pesar de la censura en su tierra y de la falta de patrocinio tanto de España como de México.

*Viridiana*, en cuerpo de Silvia Pinal, es una novicia a punto de profesar que sale del convento a petición de su tío, don Jaime (Fernando Rey), el ausente proveedor. Para proyectar una historia de sustituciones casi necrofilicas, Buñuel muestra primero el pasmo de don Jaime frente a *Viridiana*, por su parecido con aquella novia difunta que muere el día de la boda, la tía de la joven. Para retenerla, orquesta una charada con su fiel sirvienta Ramona (Margarita Lozano) y juntos llevan a cabo cierta estratagema que alude al anticuado concepto de la honra. Aún así, *Viridiana* sale de la mansión. Regresa a las horas para enfrentar el último artificio de su pariente. Ella y Jorge (Paco Rabal), un hijo concebido antes del matrimonio y con otra mujer, heredan la finca del viejo. Ahora Ramona terminará por sustituir al hijo en el lugar del padre, realizará el amor por largo tiempo callado. *Viridiana*, por su cuenta, invita a un séquito de pordioseros ingratos mientras Jorge



hace constantes reparaciones a la finca. La transgresión de los mendigos en fantástica orgía conduce a la casta muchacha hasta la habitación compartida de Jorge, al lugar que el tío le tenía en principio reservado.

La cuerda de saltar de Rita, la hija de Ramona, le sirve a Buñuel de recurrencia durante toda la cinta: en principio, al momento del arribo de Viridiana a la finca; después, al ahorcarse don Jaime y, por último, cuando uno de los pordioseros intenta violar a la beata. Igual sucede con la corona de espinas, primero signo de penitencia y devoción; más tarde, al ser quemada por Rita, un síntoma del cambio en la protagonista. O con las cenizas depositadas por una sonámbula Viridiana sobre la cama de don Jaime como augurio de su muerte. La cinta no está exenta de simbolismos y sugerencias. De suma maestría es la del gato que atrapa al ratón mientras Jorge seduce a Ramona. De la misma forma, se cuenta la supuesta aparición del toro negro en el cuarto de Rita durante la noche en que el fetichismo de don Jaime alcanza su frustrada culminación. Para cerrar la cinta, un juego de cartas entre tres. Todo lo anterior intercalado con parodias muy directas, imágenes que le herirán los ojos a más de uno como el navajazo de *Un perro andaluz*: el Ángelus alternado con las remodelaciones encargadas por Jaime; los mendigos en su conducta transgresiva de las reglas de la ex novicia, en su entrada a la casa grande, usurpando el lugar de Jesús y sus discípulos en la obra de Leonardo; el aparente leproso, con el vestido de novia y en baile al son del *Aleluya* de Händel y, como remate, Viridiana obsesionada con la caridad, con las buenas intenciones que, por una burla del azar, conducen al mal más que al bien. La joven no es tan opuesta a Jorge quien, al observar un perro atado a una

carreta, lo deja libre por compasión sin saber que, segundos más tarde, la malicia de Buñuel llevará al espectador a una escena idéntica como para multiplicar el número de perros o niños o marginados atados a una carreta sin oportunidad de descanso, como para decir que la caridad es inútil, un acto egoísta disfrazado de compasivo que sólo mitiga los sentimientos de culpa de quien lo lleva a cabo. Con *Viridiana* no queda ninguna duda de la sagacidad del director español.

Un año después de *Viridiana*, Buñuel filmaría *El ángel exterminador* (1962), deliciosa crítica a la abulia, los prejuicios y las máscaras características de la burguesía. La historia (que toma sus bases de la obra teatral *Los naufragos de la calle de la providencia*) se aboca a una reunión de alta sociedad vuelta desastre. Una fuerza extraña e inexplicable hace huir a la servidumbre y mantiene atrapados en la sala de estar a los asistentes. Esta producción de Gustavo Alatriste encapsula a un extenso reparto: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Lucy Gallardo, Enrique Rambal, Bertha Moss, Augusto Benedico, Ofelia Guilmain, entre otros.

Edmundo Nóbile (Rambal), el anfitrión, es repetitivo hasta el cansancio. Tan repetitivo como la realeza urbana. Al llegar de la ópera, junto con sus amigos, llama a Lucas, uno de los criados. La escena de la entrada a la residencia es recreada por segunda ocasión, tal vez con eso de que “hay muchos Lucas en el mundo”, como diría Julio (Claudio Brook), el mayordomo. Los personajes se mueven a lo largo de la eterna e involuntaria reunión; otorgan elogios y disculpas; son esclavos de sus propios convencionalismos; hablan de música, hijos, abates y sosas anécdotas. La amabilidad, la etiqueta y el decoro son los antifaces

que paulatinamente irán cayendo hasta exponer la podredumbre, los deseos de supervivencia, la escatología oculta. El desastre sobrenatural los empuja al hacinamiento, al hambre, a la sed y a la violencia. El armario, escudado con la cara de un ángel, es la puerta a la muerte, a los desechos humanos y a la inmundicia no tolerada. Romper con la indecisión y violar el umbral que los encierra es imposible. No hay líderes, sólo ciegos seguidores. Ni los de adentro pueden salir, ni los de afuera se atreven a profanar esos muros sociales. Narices alzadas y desprecio a lo popular los hacen más odiosos. Después de la primera noche juntos, una mujer habla del descarrilamiento de un tren y de sus reacciones ante la tragedia. Fue insensible a la muerte de hombres y mujeres comunes; pero impresionable al deceso de un príncipe porque “nadie podía quedar indiferente ante ese nobilísimo perfil”. Esa mujer, en los peores momentos del delirio, murmurará: “Príncipe, sálvame”. La educación en escuelas religiosas de Buñuel habla a través de Julio cuando Beatriz (Ofelia Montesco) lo ve comer servilletas. Hasta el comentario sobre sus maestros —“eran buena gente”— parece irónico. Sin tomar tanto en cuenta las diferentes interpretaciones del espectador y las loables sátiras que el cineasta hace a la burguesía y, más al final, a la iglesia, *El ángel...* es también un logro fílmico. Los veintitantos actores desarrollan sus papeles en cuestión de segundos, reflejan los defectos y cualidades característicos de estos burgueses. Es posible intuir la relación incestuosa entre Hanna (Guilmain) y su hermano (Xavier Loya), la infidelidad de Lucía (Gallardo), el enamoramiento de Leonora (Bertha Moss) por el doctor Conde (Benedico), la perversión virginal de Leticia (Pinal) y los sismos interiores de los demás. Como con las mejores

películas de Luis Buñuel, *El ángel...* se presta a ser revisitada. Sobra decir que la fotografía, a cargo del fallecido Gabriel Figueroa, es de gran calidad y la música (coros de iglesia en los que, con seguridad, los “náufragos” son expertos) es un reforzamiento al misterioso título de esta inefable cinta.

El último trabajo de Luis Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), exploró, como *Tristana* y *Bella de día*, las obsesiones sexuales. En *Ese oscuro objeto...*, Mathieu (Fernando Rey), un hombre mayor, se siente atraído por Conchita (Carole Bouquet y Ángela Molina), su criada española. Poco a poco, el espectador será testigo de los encuentros y despedidas entre estos dos seres, de la malsana castidad de la joven y el eterno acoso de Mathieu.

La citada cinta es una de las obras francesas de Luis Buñuel con mayor formalidad. No utiliza el surrealismo pleno ni abundan las imágenes oníricas. El contraste con trabajos anteriores es sorprendente. Basta mencionar *La vía láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad* donde no había protagonistas o argumento, aunque sí anécdotas no concatenadas entre sí que se atrevían a satirizar la doctrina católica, las reuniones sociales y el libre albedrío. La exhibición del esperpento —enmarcada en la tradición de la picaresca, Goya y Valle-Inclán— tampoco echa raíces. Sólo se encuentra un enano entre los pasajeros del tren a los cuales Mathieu cuenta su historia con Conchita, esa presencia recurrente en la obra del realizador (*Nazarín*, *Simón del desierto*) como cónsul de la fealdad. Lo más alucinante de *Ese oscuro objeto...* es, si acaso, la utilización de dos actrices, una española y otra francesa, en el rol de Conchita. Como

en una carrera de relevos, las dos mujeres encarnan a la martirizadora joven que saca a relucir lo peor de Mathieu. La trama, aunque no es lineal por sus retrospectivas, no sale de lo ordinario ni se regodea en lo delirante. Sin embargo, la narración sí parte de un hecho poco común: el hombre rico y ya entrado en años que empapa a una joven con una cubeta en la estación del tren. Los factores que llevan a este hombre a cometer tal acción son la materia argumental. Presenciar cómo Conchita tienta a Mathieu y luego se niega a tener relaciones con él —“si te doy lo que quieres ya no me querrás”— es placer exclusivo del testigo silencioso, es un privilegio del público voyeur. Trabas para no pasar juntos la noche, separaciones, pretextos y hasta pantaletas de castidad con un sinnúmero de cordones le impedirán al protagonista perfeccionar su amor en Conchita. Ella, con sus dos caras, con sus dos cuerpos, ingresa a una larga tradición de vampiresas cinematográficas como Louise Brooks en *La caja de Pandora*, Bette Davis en *El cautivo del deseo* o, por antonomasia, Marlene Dietrich en *El ángel azul*. Más adelante, esa etiqueta de *femme fatale* se irá esfumando y los motivos de Conchita para despreciar sexualmente a Mathieu serán claros. La pareja se perderá en un sadomasoquismo recíproco. Las actrices empleadas por Buñuel son tema de análisis. Carole Bouquet, la francesa, es de figura espigada, rostro inexpresivo y voz frígida e impenetrable. Ángela Molina, la española, es morena, agresiva, sensual e hiriente. Ambas, la virgen y la prostituta, son el bilateral concepto, conocido y venerado, de la mujer en la cultura y en la misoginia del macho tanto mexicano como español. Cada actriz aporta el cincuenta por ciento a la totalidad del objeto deseado. Son leves recordatorios de la Séverine de *Bella de día*.

*Ese oscuro objeto...* fue la herencia final de un artista, un director auténtico que vino a trastocar la forma como se mira el cine y a determinar los temas de muchos de sus seguidores, un hombre que al reconocer su tradición fundó una nueva, un ser que no fue vencido ni por los portentos ni por las finanzas.

## bergman y el séquito de rostros



Ingmar Bergman, hijo de un pastor protestante y uno de los directores más laureados de la cinematografía tanto sueca como mundial, nace en Uppsala en 1918 e inicia su larga carrera, con el salto del teatro al cine, escribiendo el guión para *Suplicio*, cinta dirigida por su compatriota Alf Sjöberg. Más adelante destacaría con *Secretos de mujeres* y sus tres episodios, de los cuales el final —la guerra matrimonial en un elevador fuera de servicio entre Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand— es el más recordado. También de sus múltiples trabajos emerge *Noche de circo*, con una irreconocible Harriet Andersson —si se le compara, por supuesto, con su papel en la célebre *Gritos y susurros*— y *Sonrisas de una noche de verano*, ganadora del Gran Premio en Cannes y distribuida mundialmente con poco éxito. De la pieza teatral titulada *Pintura sobre madera* y de su filmografía temprana nace un clásico, el cual le valiera fama internacional: *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956).

La trama del filme se sumerge en el oscurantismo y podría ser producto de la herencia religiosa del cineasta. A lo largo de *El séptimo sello*, Antonius Block (Max von Sydow), para salvar su vida, se bate a duelo con la muerte (Bengt Ekerot) sobre un tablero de ajedrez. Lo hace durante el viaje posterior a las cruzadas, durante el regreso a su castillo al lado de su escudero Jons (Gunnar Björnstrand). A ellos se les unirán otros nómadas como el saltimbanqui Jof (Nils Poppe), su mujer Mia (Bibi Andersson) y el adúltero Skat (Erik Strandmark).

Antonius Block, testigo de la guerra y la peste, duda de la existencia de Dios, oculta una batalla interna entre su fe y su lógica. Como contrapeso, tiene a su escudero Jons, aún creyente. Cuando la impía y pálida muerte se le presenta para llevarse su alma, el caballero percibe la oportunidad de ahondar en conocimientos teológicos y eliminar así su escepticismo. Con el juego de ajedrez retardará el temido secuestro, el corte del hilo vital. Ambas partes maquinan estrategias para vencer. En una escena, por ejemplo, la muerte se esconde tras la ventana del confesionario para hurgar en los pensamientos de Block. Los temores nublan la conciencia de los personajes. La brujería, la ignorancia y el adulterio se pasean en delirantes claroscuros. Las aberraciones de la época circulan bajo los ojos de Antonius Block. Y Dios guarda silencio. El lívido rostro de la muerte, en cambio, se burla. La desolación atormenta al protagonista y desborda la pantalla. El suyo es un grito hacia el cielo para reclamar la indiferencia del creador, del padre o de Dios, si así se le quiere llamar. Sombrío, apesadumbrado y sabiendo inútiles sus jugadas sobre el tablero, el caballero salva al bufón Jof y a su familia, antes nada preocupados por lo que sucede a su alrededor. La luz, la sombra, el blanco y el negro son esenciales para que Bergman cautive al espectador. Magníficas secuencias hacen inolvidable *El séptimo sello*: la procesión de penitentes y flagelados que atraviesan la bruma, Jof y Mia compartiendo leche y uvas con el caballero, la espera final en el castillo y, claro, la danza de la muerte en ese ocaso del día y del ser —escena producto de la improvisación, según cuentan algunos. Una insólita estética fascina los sentidos y los conduce a través de este desgarrador viaje. No debe negársele su lugar entre la excelencia fílmica.



El haber cinematográfico de Bergman continúa con *Fresas salvajes* y con el título que podría resumir su temática: *El rostro*, cinta sobre ilusiones y engaños. Luego viene la sátira donjuanesca *El ojo del diablo*, la aclamada trilogía del silencio teológico o trilogía de cámara, producida entre 1962 y 1963, (*En un espejo oscuro*, *Luz de invierno* y *El silencio*), *Persona* (considerada en la actualidad como una de sus mejores películas), *La hora del lobo* y *La vergüenza*. Como cualquier cineasta perteneciente al grupo de los autores, Bergman se hace acompañar de su propio séquito interpretativo: Liv Ullman (con quien el director vivió y procreó a su hija Linn), Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand y Erland Josephson. En *La pasión de Ana* (*En passion*, 1969) —también titulada simplemente *Pasión*—, como en la mayor parte de sus filmes, el director sueco explora la intimidad y los resortes anímicos más recónditos del género humano.

Ana Fromm (Liv Ullman), vive una intrigante relación amorosa con el huraño protagonista Andreas Winkelman (Max von Sydow). No son pocos los oficios de Eva (Bibi Andersson), una amiga, y su esposo Elis Vergerus (Erland Josephson) para unir a la pareja. Mientras la trama se desarrolla, los cuatro actores se despojarán —en una sorpresiva reflexión metacinematográfica— de sus papeles y hablarán al público sobre la personalidad de cada uno. Bajo este argumento se arrastran la incomunicación en una isla no identificada, los sacrificios de animales perpetrados por un desconocido, las acusaciones sin sustento contra inocentes y las mentiras como defensa a la verdad. El realizador recurre a nombres ya utilizados (Vergerus, Winkelman, Andreas) y a la fugaz imagen de un reportaje

sobre la guerra de Vietnam visto en *Persona*. Una llamada telefónica es la excusa para que Ana conozca a Andreas. Él, ermitaño que disfruta su soledad sin límites, se resiste a salir de la isla y de la cabaña para devolver la misiva del esposo muerto, primer vínculo de y con la mujer. Ella, adicta a la verdad, opone como escudo el recuerdo de un matrimonio en apariencia feliz y un terrible accidente, la vida y la muerte del otro Andreas (“trato de obtener la libertad personal con la verdad”). Eva y Elis, bastante amistosos, utilizarán recursos poco convencionales en su alcahuetería. La primera mitad de la cinta no es más que un preámbulo a la relación que en realidad atañe a Bergman. Elis, el indiferente —no como el cineasta— cazador de semblantes, susurra información a Andreas sobre esa Ana que un día apareció frente a su puerta para pedir el teléfono y para olvidar su bolsa. Eva finge amor y deseo hacia el protagonista en complicidad con Elis. Los esposos seducen al recluso para luego entregarlo a la viuda. En la segunda mitad, en cambio, son mostrados pequeños episodios de la existencia común entre Ana y Andreas. Destinados al fracaso por el laconismo de Andreas y las fuertes convicciones de Ana, los rencores irán en aumento con ciertos acontecimientos decisivos: la mentira sobre la aventura con Eva, los silencios en la mesa, los sacrificios de las ovejas, un vecino suicida, los sueños martirizantes y el año juntos. Como sucederá en *Sonata de otoño*, los sucesos del pasado se repiten. Hay una circularidad histórica irremediable: dos Andreas, dos caras congeladas, dos infidelidades (aunque una se quede sin confesar) con la misma Eva, dos préstamos de dinero permitidos por Elis, dos separaciones, dos percances en un auto. Sólo en el último eslabón esa cadena interminable se romperá y devol-

verá sus respectivas soledades a los atormentados seres. El principio engancha con la diversidad de imágenes manejadas —el atardecer, el cachorro ahorcado, los paisajes nevados— y la constante reunión de los cuatro adultos —pláticas, confesiones, rutinas, complicidad. Sin embargo, la segunda parte de la película entra tarde y en momentos se siente desconectada de la primera. Hasta el desenlace, ambas partes se alimentan y cobran significado como unidad. Las entrevistas a los cuatro actores son, en ocasiones, innecesarias ya que sustraen buena parte del enigma a las creaciones antropomorfas de Bergman. Sirven, acaso, para disipar las fronteras entre personajes e intérpretes, entre máscaras y rostros. La fotografía de Sven Nykvist y la habilidad del director atenúan con firmeza tales faltas.

El camino fílmico transitado con Ingmar Bergman lleva hasta *Gritos y susurros*, la cual elevó a una mayor altura su fama. El andar se detiene con la televisión y sus alcances. *Escenas de un matrimonio* fue, en principio, una serie de seis capítulos luego editada para cine. *La flauta mágica*, en homenaje a Mozart, pudo apreciarse también en las pantallas chicas y, más tarde, en las salas. Con *Cara a cara* existieron dos versiones para ambos medios. Sin embargo, su reunión con la legendaria actriz Ingrid Bergman se dio, antes de *El huevo de la serpiente*, con *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978), donde el director enfatiza los problemas entre una madre y su hija.

La visita de Charlotte (Ingrid Bergman), recién enviudada, trastorna la armonía familiar de Eva (Liv Ullman) con Viktor (Halvar Bjork). Los antiguos resentimientos contra la madre, una afamada concertista a la que no ve en siete años, se mezclan con la obligación de ver por su impedida hermana Helena (Lena Nyman). *Sonata de oto-*

no constituye también la última participación en cine de la famosísima actriz de *Casablanca*.

La euforia de la reunión entre madre e hija se disipa muy rápido con la renuencia de Charlotte a encontrarse con la enferma Helena, el vegetal humano. Aún durante la corta estadía en el cuarto de Helena, la madre sólo se puede comunicar a través de Eva. Los balbuceos no significan gran cosa (“pensar que no la puedo cargar a mi cama como cuando tenía tres años”). Eva cree que ha crecido, que es capaz de analizar su interior y mitiga los sentimientos amargos hacia su progenitora. Pronto se da cuenta de su error (“¿nunca deja uno de ser madre e hija?”). El piano, territorio donde la madre es sacerdotisa sagrada, implica otro roce entre las dos mujeres. En afán por complacerla, Eva interpreta a Chopin sin arrancarle elogios a la famosa pianista. “Hay una gran diferencia entre el sentir y el sentimentalismo”, afirma Charlotte mientras sustituye a Eva frente al instrumento. “Chopin no era una mujer empalagosa”, arremete aún más contra la habilidad pianística de Eva. El dolor por el rechazo se dibuja en su rostro y sobre la superficie es posible leer la exquisitez de Bergman al auscultar las decepciones de su personaje y comunicar los intrincados cruceros de la psique. La muerte y la enfermedad rodean a Eva y a Charlotte, se apoderan de sus almas por adelantado. Leonardo —esposo de Charlotte—, Helena y Erick —hijo de Eva— son nombres que apenas se pronuncian. Por ello, al confesar Viktor a la madre intimidades del matrimonio y turbios secretos, Eva se sorprende y afirma: “si tan sólo dejaras a la gente en paz”. El remordimiento por el trato a Helena, desconocido por Eva, le impide a Charlotte dormir tranquila. En sueños, las manos de la enferma le tocan el semblante y

tratan de robarle una caricia. El odio, por fin, tumba sus máscaras (“creí que ya estaba madura y que podía mirarte a ti, a mí, la enfermedad de Helena y nuestra niñez”). Esa misma niñez en la que Eva se consideraba una muñeca de su madre, en la que era castigada con severidad, en la que se miraba con repugnancia en un espejo. Época, además, en la que Charlotte se entregaba al piano sin reservas (“siempre eras amable, pero tu mente estaba en otro lado”). Viene la inevitable confrontación, la catarsis final (“mi tumba es tu placer secreto”). La separación las llevará a un círculo de perdones y reclamos. Tonos amarillos atrapan la melancolía y absorben las palabras emitidas por los habitantes de esta pequeña casa. Las actuaciones de Ingrid Bergman y Liv Ullman son, sin duda, destacables. La impotencia y el vacío de Charlotte son finas esculturas en las expertas manos de la Bergman. Sorprende Ullman en su transformación y si se compara a la infantil Eva con la gélida María de *Gritos y susurros* o la obsesiva Ana de *Pasión*. No tan impactante ni alegórica como sus otras películas, pero obligada para conocer los fantasmas y delirios del que está detrás de la cámara, del acreedor de la primera Palma de Palmas en el festival de Cannes, del hombre ya retirado de la silla —pero no del teatro ni de la televisión ni de la escritura— desde *Fanny y Alexander*. El rostro como un antifaz, el cine como verdadero arte, el alma como un reflejo, los silencios como testimonios, el interior del ser humano como puente entre cineasta y público. Éste es el legado de Ingmar Bergman y de su séquito de colaboradores.



## una estética glacial: Kubrick



En 1928 nació, dentro de la gran manzana neoyorquina, el director, productor y guionista Stanley Kubrick quien comienza su admirable carrera detrás de las cámaras — pero en la fotografía— durante los años cuarenta. Luego de dirigir varios documentales, *Fear and Desire* y *Killer's Kiss* —sus primeras cintas de ficción— son bautizadas frente a la característica lanza de luz del proyector. No fue sino hasta 1956, con *The Killing*, que Kubrick comienza a provocar comentarios. En su patrimonio cinematográfico se encuentran, además, *Paths of Glory*, *Espartaco*, *Lolita*, *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*, *2001: Odisea del espacio*, *Naranja mecánica*, *Barry Lyndon*, *El resplandor*, *Cara de guerra* y, poco antes de morir, *Ojos bien cerrados*. El reducido número de obras —reducido en comparación con otros cineastas— tal vez obedezca tanto a la peculiar y brillante perspectiva de Kubrick sobre el género humano como al deseo de no volverse al culto comercial de Hollywood.

*2001* (1968) se constituye desde sus primeras proyecciones en precursora de otras obras fílmicas de mayor popularidad y méritos menores, como *La guerra de las galaxias* y sus cinco agregados. En *2001*, Kubrick da un salto milenario de los orígenes de la humanidad —en orden: hambre, tecnología, violencia, poder y muerte— a la exploración del espacio donde predomina la inteligencia artificial. La pluma de Arthur C. Clarke y el cine del norteamericano resultan, por lo tanto, proféticos. Después de mostrar el amanecer (como él mismo lo llama a

través de subtítulos) de la barbarie humana, el director traslada a los espectadores hasta una estación espacial y un viaje investigativo. El único punto de enlace es un desconcertante monolito que atrae de la misma forma que aterroriza. En el segundo de cuatro fragmentos, el doctor Heywood Floyd (William Silvester) viaja a la luna para analizar una estructura de piedra que fue enterrada cuatro millones de años atrás. En el tercer fragmento de la película, los doctores David Bowman (Keir Dullea) y Frank Poole (Gary Lockwood) se dirigen a Júpiter sin saber la relación que existe entre su misión y la de Floyd. No están solos: los acompaña HAL 9000, una computadora cuyo margen de error es inexistente. Eso, hasta que decide tomar el mando. El último fragmento —el cuarto, titulado “Júpiter y más allá del infinito”— deja al espectador colmado de preguntas y, por supuesto, su riqueza reside en las múltiples interpretaciones a las cuales puede ser sometido.

*2001* desconcierta a muchos por todas las cuestiones que plantea. ¿De dónde procede el monolito y por qué acompaña a los seres humanos desde el origen hasta este infinito planteado por Kubrick? De seguro, el que la respuesta permanezca apenas sugerida y nunca explícita enfureció y seguirá enfureciendo a un buen número de personas —para ellas se hizo la continuación, *2010*. Porque la obra de Kubrick no parece apelar a un público pasivo, sino a uno participativo, dado que el final de *2001* es una reflexión sobre el tiempo, la vida, la muerte y el encuentro con lo desconocido: la piedra negra y rectangular tan impenetrable como enigmática. Sin embargo, dicha reflexión no se contempla narcisista. Al contrario, rompe con los límites de la pantalla, hace retumbar los sentidos y mira



directamente al espectador tan impasible, tan enigmático como el monolito.

Pocos años después, el travieso Alex se apodera de Kubrick. El protagonista de *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), como en la novela homónima de Anthony Burgess, es Alexander de Large (Malcolm McDowell), quizás el antihéroe más cínico y carismático que el cine haya albergado. Inmerso en una Inglaterra atemporal, Alex sale por las noches con su pandilla para golpear ancianos, violar mujeres, asistir al bar Korova y terminar la velada escuchando la novena sinfonía de Beethoven. Tras fático homicidio y traición de sus subordinados, el activo joven irá a la cárcel sólo para salir reformado gracias a una nueva técnica llamada Ludovico, la cual le impide ser violento aún en defensa propia. Sin imaginarlo y ahora débil, el pequeño Alex se enfrentará, en dolorosa reivindicación, a sus poco olvidadizas víctimas.

En la época en que *Naranja...* está recreada —época en instantes futurista y, en otros, setentera— hay un lenguaje propio. Expresiones como *droogs*, *videar*, *gulliver*, *devotchka* y *horrorshow* son constantes en las bocas de estos criminales de ciencia-ficción. La gramática tampoco se respeta y hasta los *thou* y *thy* del inglés antiguo se mezclan en el vocabulario de Alex. La película no pierde fuerza y la brutalidad con que abre nunca se debilita. Desde el comienzo, Alex da la cara y habla en *off* con el espectador. De ahí, seguro, salieron las comparaciones entre *La vida en el abismo* del escocés Danny Boyle y *Naranja...* El antihéroe se ríe del público desde la primera escena en el bar Korova, donde estatuas de mujeres desnudas sirven leche con droga de sus pechos y las mesas son maniqués femeninos ofreciendo el sexo o el estómago para colocar

sobre ellos las bebidas. El estrambótico Alex y sus amigos portan bastón, tirantes y ropa interior por fuera; visten sombrero de copa, camisa y pantalones blancos. Se disfrazan así para atascarse de adrenalina cada noche. Sus placeres son la destrucción, la muerte y el abuso. Alex es un psicópata, un adepto a la ultra-violencia, un violador, un asesino. Pero su risa irónica, su cruda sinceridad y su satírica inteligencia lo hacen más apreciable que cualquiera de los ridículos contrincantes. Sus víctimas no son más que bufones, objetos de carcajada, ornamentos para dignificar la villanía de Alex. El señor Deltoid (Aubrey Morris), el vigilante de la correccional, es un guiñapo de llamativo bisoñé. El escritor Frank Alexander (Patrick Magee), el de la esposa violada, la encarnación del tic nervioso. La madre (Sheila Raynor) una viejecita de vestidos psicodélicos y pelucas fosforescentes. El padre (Philip Stone) un pelele sin voluntad. Sin embargo, el más risible es, sin duda, el guardia de la cárcel (Michael Bates), la figura autoritaria, el gritón de movimientos robotizados, hombre que se dirige al protagonista sólo por el número 655321. La ultra-violencia, eso que Alex ama, con el tratamiento Ludovico se volverá nauseabunda. Será un hombre incapaz de concebir sus opciones. Debajo de tanto comportamiento antisocial, pecaminoso y espanta-noños se esconde un mensaje algo moralista, mensaje que surge de los labios del capellán: “el hombre sin libertad, no es hombre”. Dichos tintes de moraleja serán neutralizados con el triunfo de Alex. Si para Almodóvar o Wenders, como se verá en sus apartados, el color rojo parece ser primordial —en el alemán especialmente durante *El amigo americano* y *París, Texas*—, para Kubrick será el blanco. Lo perverso y lo bizarro son brillantes, luminosos. La concavidad del lente

de su cámara ahorca y roba el aire de forma ineludible. El humor es negro y ácido. No sólo las situaciones y el habla contribuyen al maquiavélico sarcasmo de Kubrick, sino también la banda sonora. Las composiciones de Beethoven —quinta y novena sinfonías—, Henry Purcell y Elgan —“Pompa y circunstancia”— entran en momentos claves. Tal es el impacto de la música que, sin ella, la secuencia donde Alex castiga a sus rebeldes *droogs* en sangriento baile junto a un río no sería trascendental, no tendría esa retorcida belleza. Etiquetar *Naranja mecánica* de excelente constituiría una parca descripción porque es, en realidad, una perturbadora sinfonía cinematográfica, una pieza de escalofriante hermosura.

En 1980 Stanley Kubrick logra lo que pocos directores cuando adaptan un libro al cine: supera lo descrito en las páginas. *El resplandor*, como producto final, rebasó por mucho a la novela de Stephen King —el mismo redactor de *Carrie*— donde un niño se batía a duelo con un diabólico y multifacético hotel semejante a una hidra mitológica. Con la inquietante actuación de Jack Nicholson, el personaje de King —de seguro basado en sí mismo porque todos sus personajes centrales, por lo regular, son escritores— cobró importancia. *El resplandor* (*The Shining*, 1980) presenta entonces a Jack Torrance (Nicholson) como un autor sin fama o dinero que, ávido de tranquilidad, acepta cuidar el lujoso hotel Overlook durante el invierno al lado de su esposa, Wendy (Shelley Duvall), y su hijo, Danny (Danny Lloyd). Para desgracia de los Torrance, el hotel no está tan desolado como parece y sólo Jack, en su locura, o Danny, con sus poderes psíquicos (o “resplandores”), se percatarán de la presencia de los hórridos espectros que vagan por el Overlook.

De nuevo, como en *Naranja...* se palpa una atmósfera nívea y, a la vez, enajenante y enclaustrada. Persiste la visión cóncava del realizador que oprime los ojos, que torna la experiencia del cinéfilo en sofocante aventura. *El resplandor* es una intromisión al peor infierno: el familiar. La fiebre (*cabin fever*) de este antiguo residente de Colorado escala en el deslumbrante encierro entre las cimas norteamericanas. Los etéreos huéspedes del Overlook provocan las tensiones de papá Torrance contra mamá y bebé Torrance. La intervención sobrenatural, en su ansia de que la familia firme el fúnebre registro, y el delirio de Jack, en su rol de ex proveedor lunático, se funden en una catarata de suspenso —o de sangre, como se ve en la escena de los elevadores. Aunque al onceavo largometraje de Kubrick le falte una porción mínima de efectividad —sin duda atribuible a la novela de King—, no escasea en momentos gratos por su estética: la plática en el baño con Grady (Philip Stone), la persecución en el laberinto. O gracias al desempeño actoral: la reprimenda a Wendy por interrumpir la escritura, el encuentro de Danny con las gemelas. El director eliminó algunos factores del libro que podrían prestarse a la burla como ciertos animales moldeados en arbustos y manipulados por el hotel. En sustitución de tales ridiculeces vino un laberinto más tarde emblanquecido por la nieve.

Para Kubrick, los saltos de una producción a otra son grandes. Después de *El resplandor* viene una ausencia de siete años. *Cara de guerra*, su duodécimo largometraje, se transformó en un regreso con ciertas decepciones al acariciar el trillado e imperialista tema de Vietnam. *Cara de guerra* (*Full Metal Jacket*, 1987) sigue las desventuras de un grupo de soldados a través del cruel entrenamiento y,

más tarde, en Vietnam. La trama se concentra en Bromista (Matthew Modine), el raso “nacido para matar”, quien, en la primera parte, soporta los interminables insultos del sargento Hartman (Lee Ermey) y la estupidez de su compinche Gomer Pyle (Vincent D’Onofrio); luego, en la segunda, será un asesino de vietnamitas para deleite del pueblo defensor de la democracia y la libertad: el estadounidense.

*Cara de guerra* carece de la unidad de las otras cintas de Kubrick. Da la impresión de ser dos obras por completo distintas. La primera parte muestra lo esencial del director: lugares cerrados pero amplios, el color blanco, la enajenación y la agresividad. En la segunda parte el ritmo decae, la falta de continuidad aburre un poco y los constantes clichés de los filmes sobre Vietnam —la gran cicatriz para Estados Unidos— empeoran el asunto. *Cara de guerra* se asemeja, más bien, a una hermana menor de *Apocalipsis*. La metralleta de siempre, el soldado herido, la fingida solidaridad bélica y el racismo arruinan la elocuente premisa. La participación de Lee Ermey, con su disciplina militar y sus escatológicas humillaciones, se queda en la memoria después de que el sargento Hartman es eliminado. El repentino desquiciamiento de Gomer Pyle —con malograda expresión al estilo de McDowell en *Naranja* o de Nicholson en *El resplandor*— se torna previsible. Matthew Modine, como Bromista, no aguanta en sus enclenques hombros el peso de la desmembrada anécdota. Aunque prometa ser la mejor cinta sobre temas militares, la verdad es que *Cara de guerra* está entre lo menos loable del realizador norteamericano. Desde entonces, el silencio de Kubrick se prolonga más de una década. En 1999, este director habla de nuevo y por última vez en *Ojos bien ce-*

*rrados* con Tom Cruise y Nicole Kidman. De todas maneras y, en suma, Stanley Kubrick es un director sobrio en filmografía, frío por su estética, cínico en temática y difícil por sus impactos visuales. Un director irremplazable al cual se le extraña desde su fallecimiento.

## gutierrez alea y la crítica social



El director de cine más reconocido fuera y dentro de su natal Cuba es, sin temor a errar, Tomás Gutiérrez Alea, quien nació en 1928 en La Habana. Tras estudiar leyes y tener como compañero a Fidel Castro, parte hacia Italia donde se involucra con el mundo del celuloide y con el neorrealismo. *Titón*, como era llamado en su país, dirigió, además de los filmes comentados más adelante, *Esta tierra es nuestra*, *Historias de la revolución*, *Las doce sillas*, *Cumbite*, *Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena*, *Los sobrevivientes*, *Cartas del parque* y, en colaboración con Juan Carlos Tabío (director en solitario de *Se permuta*, *Plaff*, *El elefante y la bicicleta*, *Lista de espera*, entre otras) por los efectos devastadores de un cáncer pulmonar, las aclamadas *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*.

Dos años antes de su clásico *Memorias del subdesarrollo*, Gutiérrez Alea lanza una denuncia contra un gremio determinado —el del oficinista— y en una forma poco usual: la comedia. Acaso *La muerte de un burócrata* (1966) preparó el campo para otros esfuerzos más importantes que se dieron con posterioridad en la cautivante carrera del realizador cubano. *La muerte...* enmarca la historia de cierto obrero, escultor de bustos, quien al morir y ser y enterrado con su credencial de trabajador provoca que su viuda (Silvia Planas) y su sobrino (Salvador Wood) se careen con engorrosos trámites para exhumar el cuerpo, recuperar la credencial y cobrar la pensión.

*La muerte...* es además una divertida sátira sobre los sinuosos procedimientos de las distintas organizaciones

del gobierno, sobre un sector público por lo regular infame. Los créditos del principio se presentan como expediente de juzgado y denotan la creatividad de Gutiérrez Alea, su prudente utilización de recursos. El sobrino — nunca se les presta atención a los nombres de los protagonistas— deambula, como de seguro lo hacen muchos latinoamericanos, frente a escritorios mugrientos, recolecta garabatos de insulsas autoridades y le son requeridos un sinnúmero de papeles. El penitente peregrina cual devota rata de iglesia hasta el dios-oficina, se arrastra ante altares de mediocridad, se une a coros cuyas voces son las teclas de las máquinas de escribir, escucha las campanadas de un indestructible horario. Ritos, imposiciones, formalidades y códigos absurdos lo trituran. Su lealtad a la tía lo lleva a robar el cadáver, armar escándalos, profanar el santuario burocrático y, sobre todo, debatir con los obtusos habitantes de las oficinas. El burócrata del cementerio (Manuel Estanillo) —un tipo chupado por la rutina, de grandes lentes oscuros y hermano gemelo de extraterrestres al estilo George Lucas— ordena y pontifica, dentro de su insignificante reino de cuatro por cuatro, desde un arcaico trono. Los subalternos le pondrán trabas y condiciones al triste sobrino. Aunque sea apreciable en extremo la crítica del realizador, hay momentos en que la comedia es exagerada. Uno de ellos es el zafarrancho apocalíptico afuera del cementerio provocado por una pelea entre las autoridades camposantiles y los empleados de la funeraria. Otro es, precisamente, la muerte del burócrata donde, más bien, parece que se está desplumando a una gallina. La burla constante exige a Gutiérrez Alea de los traspiés dados al amalgamar la carcajada con la denuncia en contra de los vicios ins-



titucionales. A pesar de cierto roce con la puerilidad, *La muerte...* no se hunde.

Su obra maestra —elegida como mejor película latinoamericana por críticos de varios países— la constituye *Memorias del subdesarrollo* (1968). En este largometraje, basado en la novela de Edmundo Desnoes, se narra un trozo de la existencia de Sergio (Sergio Corrieri), intelectual de clase alta, y sus reacciones ante el nuevo régimen, el abandono de su esposa y la ignorancia general representada, en especial, por Elena (Daisy Granados). Sergio es un testigo de los cambios, un crítico pasivo de la idiotez que observa, sin intervenir, desde el resguardo de sus rentas y de su apartamento burgués, la torre de marfil inquebrantable. Sus amigos, su familia y su esposa Laura huyen de Castro. Al ver a la mujer subir al avión reflexiona: “la verdad es que el imbécil he sido yo, mira que trabajar para mantenerla como si hubiese nacido en Nueva York o en París y no en esta isla subdesarrollada”. Sergio se aferra a sus remembranzas, a la dolorosa recreación de las memorias, a la visita de las frustraciones del pasado. Trata de escribir pero la desidia lo doblega. Su vida es una mera cadena de tentativas y sueños no realizados: la primera experiencia sexual, la relación con una descendiente de alemanes (según él, lo mejor que le sucede), la mueblería que le regaló el padre. Está consciente de su soledad, encierro, ostracismo y, para él, la revolución cubana es un misterio ya resuelto, un acontecimiento que se observa sin meter las manos, su venganza oculta contra la burguesía, clase a la que él pertenece. Resignado a la mezquindad y estupidez del mundo, oculto en esa utopía individual, Sergio termina siendo un ser complejo y contradictorio. Él sólo maquina, sólo especula sin dejar huella a su alrede-

dor. Ni siquiera las fantasías bautismales que Noemí, la sirvienta, le provoca, con nacimiento de Venus y Vivaldi como fondo, logran conmoverlo. Es un personaje ambivalente que logra, en algunos, el odio, y, en otros, la simpatía por su escepticismo, por su auténtica pasividad. El drama del que se sabe diferente y carga con su esencia, ese estrujante mutismo, se materializa en Sergio. Al decir “la gente me parece cada día más estúpida” se comprende y se rechaza al neutro antihéroe, pues cómo luchar contra la imbecilidad cuando es el privilegio de la mayoría, cómo combatir a los detractores del hombre-individuo (“cada uno se remite a su propia personalidad cuando quiere alejarse de la miseria ajena que lo contamina, o se sumerge en el grupo cuando tiene que ocultar su propia responsabilidad y contamina entonces, sin empacho, a los otros”). Sergio es el soldado que se sabe derrotado antes de la lucha, el guerrero abatido ante el triunfo inminente de los demás, ante la magnitud de la mentalidad subdesarrollada y el colectivismo.

Como una profecía a la entrada de Elena, aparecen mujeres maduras y el rostro de Marilyn Monroe. “Hay un punto exquisito entre los treinta y los treinta y cinco años en que la mujer cubana pasa bruscamente de la madurez a la podredumbre”, se queja Sergio y, poco después, viene su aventura con la demasiado joven Elena. En ella, además de cópula, encuentra la pequeñez mental de la que tanto huye. Elena sueña con ser actriz, acepta vestidos usados, lee novelitas rosas, cambia la estación radial por una de boleros. En *off*, Sergio habla sobre cierta cualidad de Elena: “esa es una de las señales del subdesarrollo, la incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse”. El recorrido por la mansión

de Hemingway —“no le veo nada del otro mundo, libros y animales muertos”— fulmina el amorío con Elena. La vampiresa posa como niña virginal para obtener el forzado matrimonio que su entendimiento pueblerino tanto le reclama. El *cinéma vérité* de Gutiérrez, muy cercano al documental, acerca al espectador a la realidad descarnada. Carente de las distracciones espectaculares y de la, en ocasiones, estética banal, *Memorias...* se torna reflejo del continente latinoamericano, retrato fiel de su época y de la actual, porque en América Latina continúan la pobreza, la enfermedad, la deplorable economía, la falta de cultura, la tortura y la muerte. La denuncia de *Titón* no se ha borrado con el tiempo y la perdurable vigencia de *Memorias...* —clásico del cine latinoamericano, coliseo filmico— hace mofa hasta de su presentación en blanco y negro que nunca ha indicado, aunque algunos lo piensen, caducidad.

En el camino filmográfico de Tomás Gutiérrez Alea, con quien el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) dio sus primeros pasos, entre *Memorias...* y su último largometraje, *Guantanamera*, se halla *Hasta cierto punto* (1984) que, como *Fresa y chocolate*, es una tremenda lección de tolerancia. Dentro de los límites imaginarios de *Hasta cierto punto*, Óscar (Óscar Álvarez) es dramaturgo y guionista en un proyecto filmico sobre el machismo. En cambio, Lina (Mirta Ibarra), madre soltera, es una mujer que trabaja en los puertos de la capital. Las entrevistas realizadas como investigación en las costas habaneras sirven de pretexto para que Óscar conozca a Lina. Pronto, los conflictos maritales con Marián (Coralía Veloz) le ayudarán a Óscar a enamorarse de la inusual musa y convertirla en su amante.

Como anteriores y posteriores obras de Gutiérrez Alea, *Hasta cierto punto* es controversial y ataca los prejuicios más enraizados en la sociedad latinoamericana. Machismo, xenofobia, racismo y homofobia, en *Hasta cierto punto* y otras cintas del cubano, sufren de esta disección en donde el bisturí es la cámara. Cualquier forma de intolerancia sufre un merecido fusilamiento al lado de Gutiérrez Alea. La hipocresía y la doble moral, sin caer en la moraleja, se ven presentes en Óscar. Él es, aunque trate de evitarlo, producto de una educación defectuosa. Sin embargo, Óscar es también un artista y un hombre enamorado a pesar de sus condiciones. En la canción vasca (“si yo quisiera, podría cortarle las alas y entonces sería mía; pero no podría volar y lo que yo amo es el pájaro”) se resume el dilema del personaje central. Conforme la relación con Lina crece, el guión de su película se construye e imita sus vivencias. Lina, a cargo de la actriz Mirta Ibarra —esposa del director en la realidad—, es ese pájaro que no permite que le corten las alas. El idilio, por supuesto, se vendrá abajo por los pequeños y los no tan pequeños detalles: las exigencias, las mentiras, los sacrificios, la sombra de la infidelidad, la renuencia a que ella pague o los celos tras una violación. Los planes de criticar el machismo porteño junto con Arturo (Omar Valdés) tampoco se verán cristalizados. El final deforma el semblante de *Hasta cierto punto*. Gutiérrez Alea deja en el aire la conclusión. El andar de los créditos se siente repentino y acelerado. La hora con diez minutos deja al espectador con el ansia de más escenas. Tal vez por eso se podría clasificar como un largometraje, a lo menos, inconcluso.

Los trabajos finales de *Titón*, donde compartía la silla del director con Tabío, no desmerecieron frente a lo logra-

do en su filmografía temprana. *Fresa y chocolate* —primer filme cubano con nominación al Óscar de mejor cinta en idioma extranjero— y *Guantanamera* —contendiente por el León de Oro del festival de Venecia— fueron los suspiros que cerraron la carrera de un gran cineasta ya afectado por el cáncer. En 1996, Cuba y el mundo perdieron a uno de los mejores directores latinoamericanos y a un gran crítico de la sociedad.



## las destrezas de malle



Louis Malle nació en 1932, en una población cercana a Lille llamada Thumeries. Su nombre es reconocido al lado de otros directores franceses —como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais o Robert Bresson— y su trabajo ha sido tan prolífico y como variado. Malle deja las ciencias políticas y la Sorbona para ingresar al IDHEC (Instituto de Estudios Superiores Cinematográficos) y empezar su carrera como asistente de Bresson en *Un condenado a muerte se escapa* o al lado de Jacques-Yves Cousteau —con quien compartió la Palma de Oro en Cannes por el documental *Le monde du silence*. Otros de sus títulos franceses son *Ascensor para el cadalso* —primer largometraje de ficción—, *Los amantes*, *El fuego fatuo* y *El soplo al corazón*. Louis Malle adquiere notoriedad ante las grandes masas tras la distribución de *Los amantes* (*Les amants*, 1958). Junto a él, en ese salto a la fama mundial, estaba Jeanne Moreau. Aunque el sector especializado ya conocía al joven por su Palma de Oro compartida en *Le monde du silence* y su ópera prima *Ascensor para el cadalso* —donde también colaboraba con la ahora legendaria actriz—, Malle alcanzó un lugar en la cinematografía internacional gracias a la exagerada censura contra su segundo largometraje de ficción.

Jeanne Tournier —interpretada por su homónima Moreau— comparte siempre su tiempo. Por un lado, se encuentran su indiferente esposo Henri (Alain Cuny), su pequeña hija Catherine y una lujosa residencia en Dijon. Por otro, están los escapes de fin de semana al frívolo París de

su amiga Maggy (Judith Magre) y al cortejo de un meloso español llamado Raúl Flores (José Villalonga). El idilio secreto pronto levanta sospechas en el marido, dueño de un periódico local, y organiza una morbosa reunión con el amante y la amiga. Una falla en el automóvil, camino a Dijon, obliga a Jeanne a pedir la ayuda de Bernard (Jean-Marc Bory), un extraño que cambiará su vida.

*Los amantes* es una historia de amor prohibido pero sin la flagelación y el escarnio típicos en los protagonistas. El título remite, en apariencia, a la distante relación entre Jeanne Tournier y Raúl Flores, esa relación en donde ni siquiera se tutean. Sin embargo, conforme avanza la cinta, el espectador podrá darse cuenta de que a Malle no le interesa el vínculo basado en nimiedades. El realizador busca criticar el matrimonio como una rutina, el trabajo del esposo como eje de la dinámica familiar, las costumbres aburguesadas en las que Jeanne incide con sus visitas a París —lugar donde a todo mundo se le conoce por el peinado—, con los partidos de polo, los brazos de su amante español o las triviales pláticas de su amiga. Jeanne Tournier pronto se encuentra atrapada entre el universo vacío y la tediosa mansión, entre su esposo desconfiado y su ridículo compañero. Las circunstancias, sin embargo, le harán una súbita jugarreta a la heroína cuando el vehículo desfallezca en la carretera a Dijon y sea recogida por el antropólogo en el fin de semana orquestado por Henri. Al flamante chofer y a la víctima de la ignorancia automotriz los separan las imponentes sombras de la señora y el intelectual ensimismado. Cuando venga la noche se reunirán sin reconocerse. Lo que es más: se amarán. Aquí comienza el fragmento más emotivo del filme donde la pareja camina, comparte miradas, ríe en la mutua contemplación



porque “no se le resiste a la felicidad”. La Moreau hace partícipe al público, en una admirable participación, del erótico descubrimiento de Jeanne Tournier. Sin embargo, el pasado de *Los amantes* se transforma al no tomar distancia de las buenas conciencias de aquellos tiempos ya que fue censurada, en especial en Estados Unidos, por sus discretos desnudos, los cuales en la actualidad no causarían estupor ni a las abuelas más asustadizas.

Si *Adiós a los niños* se encuentra ligada a la niñez de Louis Malle, como se comprobará en líneas posteriores, *El soplo al corazón* (*Le souffle au cœur*, 1971) —a la mitad de su filmografía— podría corresponder a su juventud. Malle utiliza lo que en el futuro, con *Adiós a los niños*, se convertiría en material recurrente: una vida acomodada, un colegio bajo el mando de la iglesia católica, una ciudad de la provincia francesa, un argumento controvertido, un desarrollo basado en anécdotas y circunstancias nada usuales.

Laurent (Benoît Ferreux), eje de *El soplo al corazón*, es el miembro más joven de cierta familia excepcional habitante de Dijon durante los años cincuenta: los Chevalier. Papá Charles (Daniel Gélin) no deja de gruñirle a su secretaria de consultorio ginecológico. Clara (Léa Massari), la mamá italiana, irradia una sensualidad irrefrenable. Thomas (Fabien Ferreux) y Marc (Marc Winocourt), los hermanos mayores, se dedican a beber, fornicar y, en ocasiones, filosofar. A la tribu habría que agregarle la presencia de la gritona nana Augusta (Ave Ninchi).

El humor presente en la película aligera secuencias que, en el drama, serían demasiado escabrosas: el constante acoso de los hermanos, la primera cópula interrumpida, la indiferencia del padre y, por supuesto, el incesto con la madre. En suma, dentro de los confines cómicos de

su situación, Laurent debe sobrevivir en un entorno de agresividad. Hasta las dos sirvientas de su casa son represivas. Al final, él sonríe, se escapa con sus libros, el jazz y su extraordinaria madre. La madurez y las primeras experiencias sexuales del adolescente Laurent son vistas con gran asombro y nunca con ingenuidad o mojigatería. La primera parte está cargada de tintes anecdóticos donde se refleja la insólita vida familiar de los Chevalier. Se asemeja esta mitad a un maratonista veloz y seguro. Pero ya en la segunda, cuando Laurent y Clara acuden a una clínica por el soplo al corazón del muchacho, la marcha vertiginosa del filme decae y se transforma en un corredor exhausto, lento. El personaje central requiere atención. Laurent Chevalier se debate entre dos planos: el convencional y el latente. Así como el espectador observa a un púber uniformado pidiendo limosna para los heridos de la guerra en Indochina, así verá al mismo individuo robar en una tienda de discos el último álbum de Charlie Parker. Laurent: alumno de notas sobresalientes que además fuma, defiende las posturas políticas inexistentes, admira las conductas despreocupadas (y algunas veces antisociales) de los hermanos mayores y, todavía más, calla ante el indiscreto amorío de Clara, su madre, con la seguridad de que pronto él, el pequeño “Renzino”, lo desbaratará. Porque, a sabiendas o no, los intentos por deshacerse de su virginidad lo conducen cual imberbe Edipo al lecho de Clara. Ocurre tras franca alcahuetería y comunicación abierta. Sin apapachos o contrincantes masculinos. Ella advierte: sin repeticiones y sin remordimientos. No los habrá. Sólo alegría. Así termina Louis Malle *El soplo al corazón*: la llegada del padre con los hermanos y un desayuno colmado de risas.

En India, Malle filma los documentales *Calcuta* y *L'Inde fantôme*. Entre sus producciones en habla inglesa se hallan *Pretty Baby*, *Atlantic City*, *La tierra de Dios* —otro documental—, *Obsesión* y *Vania en la calle 42*, su último filme. Empero, una de las cintas más laureadas de Louis Malle tuvo sus inicios en la infancia del realizador, en el incidente ocurrido durante su estancia como alumno de un internado jesuita en Fontainebleau durante la ocupación nazi. *Adiós a los niños* (*Au revoir les enfants*, 1987) revive esa terrible época con tal maestría que fue merecedora, en su tiempo, del León de Oro del festival de Venecia.

En *Adiós a los niños*, Julien Quentin (Gaspard Manesse) parte decepcionado a un colegio católico durante los primeros meses de 1944 junto con François (Stanilas Carné de Malberg), su hermano mayor. La distinguida señora Quentin (Francine Racette) aleja a sus retoños de los invasores alemanes con su posición social que, de seguro, no sería muy diferente a la otorgada a la familia de Malle por una fortuna azucarera. Tres alumnos nuevos aparecen y uno de ellos, Jean Bonnet (Raphaël Fejtö), ocupa la cama vecina. Las bromas entre los niños se suceden una tras otra y a Julien le extraña la conducta de Bonnet, adivina a medias lo que ocurre.

Con una dedicatoria a sus tres hijos, Malle abre el plano. Los pupilos caminan bajo la nieve y entran al colegio. En delante, el espectador será testigo de sus actividades diarias en un tono anecdótico a la usanza de *El soplo al corazón*. Los tres asustadizos que se ocultan tras la espalda del padre Jean interrumpen la algarabía de la primera jornada. El protagonista le advierte a su desconocido compañero y vecino de cama: “soy Julien Quentin y si me buscas, me encuentras”. Pero es él quien busca y encuentra a

Jean Kippelstein, alias Jean Bonnet. Poco a poco descubre que es diferente: el miedo a los alemanes rescatistas del bosque, los extraños rezos proferidos durante la noche, la actitud de clandestinaje al llegar la milicia, el raro apellido en las primeras páginas de un libro, la evasión al ser cuestionado. Aunque el nuevo siempre es blanco de burlas, Julien siente una mezcla de admiración y rechazo por él. El padre Jean le dice: “hay otros que viven peor”. Y le aconseja sobre Bonnet: “sea amable con él”. A la larga, Bonnet también se unirá al ambiente del colegio y encontrará verdades sobre la caridad en un sermón del padre Jean. La complicidad entre los dos niños la detona una pelea y Julien le pide a su madre que el solitario Bonnet los acompañe a comer. Nada rompe el aislamiento de la campiña nevada. Ni siquiera el contrabando de Joseph. Siguen la función de *El emigrante* de Chaplin, las bromas, unas cuantas humillaciones, las clases, la enfermería y las riñas de patio. Hasta que Joseph, el asistente de la cocinera, traiciona porque “así es la guerra, viejo.” Hasta que una mirada delata a Bonnet y a los otros niños judíos. El director llega a un desenlace depresivo. Memorables son el saludo de Julien y los angustiantes ojos de Bonnet seguidos de un devastador epílogo narrado por el propio Louis Malle (“recordaré esa mañana de enero hasta mi muerte”). Estas últimas escenas confirman no sólo el talento del realizador galo, sino el de sus jóvenes actores. Cinta personal, absorbente y conmovedora que, algunos dicen, le arrancaba lágrimas a su director. Luego de recrear dolorosas experiencias infantiles en *Adiós a los niños*, Malle cuenta en *Obsesión* la historia de una mujer (Juliette Binoche) que está comprometida con un joven y, al mismo tiempo, es la amante del padre (Jeremy Irons) —en la tra-

dición de *Los amantes*, aunque con trazos trágicos. *Vania en la calle 42*, su última película, recrea la obra de Chejov *Tío Vania* en un teatro neoyorquino decadente y durante un ensayo de los actores. Este filme de bajo presupuesto y grandes actuaciones cierra la carrera del director francés. Louis Malle murió en 1995 a causa del cáncer y dejó viuda a la actriz Candice Bergen, conocida por las generaciones televisivas como *Murphy Brown*. Malle, como innecesaria conclusión, fue un cineasta que manejó sin grandes deslices un extenso número de géneros y una serie de temas poco comunes dentro y fuera de su natal Francia.



## arcand: combate contra la ortodoxia



El director quebequense Denys Arcand nació en 1941 en el seno de una familia católica. Con unos cuantos créditos fílmicos, se convierte en uno de los más polémicos y admirados cineastas del Canadá. Después de causar controversia con diferentes documentales, como *On est au coton*, en la era de los hippies, este historiador, realizador y guionista se da a conocer a escala mundial en 1986 con *La decadencia del imperio americano* (*Le déclin de l'empire américain*) tras las cintas de ficción *Une maudite galette*, *Gina* y *Le crime d'Ovide Plouffe*.

*La decadencia del imperio americano* proyecta imágenes poco vistas por el mexicano promedio. Su núcleo es una reunión de maestros y alumnos de la universidad separados en un comienzo. Las mujeres hacen ejercicio mientras sus hombres preparan los manjares que luego disfrutarán juntos. Ambos frentes centran sus conversaciones en el sexo, gran derrochador, según varios de los personajes, del imperio americano. Las relaciones en esta fiesta son algo intrincadas. El joven Alain (Daniel Brière), al final del día, será el amante en turno de la madura Dominique (Dominique Michel). La bella Danielle (Geneviève Rioux) se acuesta con Pierre (Pierre Curzi), el soltero empedernido. Louise (Dorothée Berryman) y Remy (Remy Girard) tienen un matrimonio en apariencia estable. Diane (Louise Portal) es una masoquista y Claude (Yves Jacques), un homosexual. Dentro de estas largas y explícitas pláticas, interactúan los personajes y dejan vislumbrar su pasado, sus infidelidades, sus cambios de parejas e incertidumbres de finales de los ochenta.

La entrada de Arcand es engañosa. Los créditos se suceden uno a otro mientras la toma amplia se acerca a Dominique y Diane. Por el corredor, acartonado y colorido, caminan transeúntes, patinadoras y periodistas. A la hora, las conversaciones soeces y gráficas de estos cuarentones terminan, hasta cierto punto, en el cansancio. Ya Hollywood impuso un tipo de belleza, tanto femenina como masculina, y las personas normales son insostenibles en pantalla. Para muchos, será imposible creer que dos tipos obesos como Pierre y Remy puedan parecerles apetecibles por igual a alumnas y colegas. Arcand lleva su premisa a los límites cuando Pierre recuerda su primer encuentro con Danielle en una sala de masajes, lugar donde ella lo masturba mientras hablan de historia e intelectuales. Para Pierre, ella es una revelación y, después de mucho tiempo de no estarlo, se enamora. Se le reconoce el ímpetu temático y la construcción de la trama basada en diálogos y retrospectivas. Algunos seguirán con objeciones contra *La decadencia...*, filme difícil de digerir en los noventa, década en la que el sexo ya no es mera conversación sino pura imagen. Este imperio, dirán, fue edificado para otra generación y para otros tiempos. No deja, sin embargo, de ser uno de los trabajos más destacables en la carrera del director canadiense. *La decadencia...* no pierde su vigencia porque los temas que expone no caducan tampoco. Como dato adicional, el largometraje gana nueve Génies en su país de origen, el premio Fipresci de la crítica internacional en Cannes y la nominación al Óscar como mejor película extranjera.

Sin embargo, es su siguiente trabajo, *Jesús de Montreal* (*Jésus de Montréal*, 1989) el que le da una mayor recepción a Arcand. En él refleja sus ideas sobre el catoli-



cismo, la iglesia y el drama diario de los actores. Le vale un premio especial del jurado de Cannes, otra nominación al Óscar como mejor película extranjera y doce Génies en Canadá. La inspiración le viene al cineasta mientras hacía las audiciones para *La decadencia...* Ahí conoce actores que durante el día participaban en filmes pornográficos y comerciales de cervezas mientras que, por la noche, representaban la pasión de Jesús.

El protagonista de *Jesús de Montreal* es Daniel (Lothaire Bluteau) a quien, siendo un actor ahogado en el anonimato por su reciente regreso a la ciudad, el padre Leclerc (Gilles Pelletier) le pide representar el camino de la cruz y, además, modernizarlo para atraer al público. Daniel recluta un ecléctico grupo de actores: Constance (Johanne-Marie Tremblay), que ya estuvo en anteriores representaciones y ahora es la amante del párroco; Martin (Remy Girard), que salta de micrófono a micrófono doblando películas pornográficas; René (Robert Lepage), que narra programas científicos y Mireille (Catherine Wilkening), cuya labor es posar semidesnuda para comerciales de perfumes. La pequeña maquillada que los cinco realizan a los evangelios, gracias a las investigaciones del mesías actoral, disgusta de inmediato al padre Leclerc y a sus superiores. No soportan que su cordero crucificado sea el hijo natural de Roma, que los bizantinos le hayan agregado la barba para hacer pública su sabiduría, que sea calificado de mago, judío o hasta de falso profeta; aunque el mensaje de amor y esperanza, su esencia, queden intactos. El poder religioso no debe escapárseles a pesar de estar inmersos en un país como Canadá donde se pregona la inclusión y la diversidad. Éste es sólo el comienzo de una serie de desventuras,

paralelas a la vida del nazareno, que Daniel enfrentará junto con sus inusuales discípulos.

La ácida crítica de Arcand contra las autoridades del clero, intolerantes ante las transformaciones y el esfuerzo artístico de Daniel y su grupo, se asemeja a la misma hecha por Jesús contra los fariseos. Tanto que su espejo de Montreal la aprovecha para defenderse de Leclerc, mero peón de sombras más mezquinas. Arcand no pretende ser moralista ni sentimental ni mucho menos ortodoxo. Además de analizar el personaje bíblico, centra también el argumento en la sinuosa escalada que deben seguir los actores para ser reconocidos —ya sea como tales o como estrellas de brillo fugaz—, expone la realidad a la que deben enfrentarse, realidad de humillaciones e incompreensión. El esfuerzo del reparto, en especial el de Lothaire Bluteau, es impresionante y, a la vez, fresco. Daniel Coulombe nunca se convierte en un predicador, sino en un hombre impasible y destinado a imitar el sacrificio final e irremediable. *Jesús de Montreal*, a reserva de lo que tengan que decir los fariseos modernos, no es un sacrilegio ni una blasfemia. Es una historia de salvación atrapada en la metrópoli contemporánea. La mística y la divinidad se funden con lo mundano y con la rutina. Por algo su cartel presenta al protagonista elevándose hacia el cielo, sobre los edificios de Montreal, en una escalera eléctrica. A través de Coulombe, Arcand arranca la médula de los evangelios de las protectoras garras de la iglesia. Una de las tantas escenas memorables es aquella que imita el pasaje de los mercaderes en el templo: aquí, el protagonista defiende a Mireille de unos productores de comerciales que le exigían desnudarse. Él destruye sus cámaras, sus monitores, su soberbia y con una imperturbable calma abofetea

a la directora de la audición, una mujer amargada, déspota y pedante, cobrándole la afrenta contra su amiga. Tal vez la mejor cinta de Arcand sea *Jesús de Montreal*. Pero, sin duda, atribuye su notorio carácter a su profundidad, su estética y su ambientación.

La respuesta para Denys Arcand a la confusión de los años noventa es *Amor y restos humanos* (*Love and Human Remains*, 1994), primer largometraje del cineasta hablado en inglés y cinco años posterior a *Jesús de Montreal*. Los espacios entre un crédito y otro son grandes ya que, después de este esfuerzo, Arcand no será noticia hasta *Stardom*, filme realizado en el año 2000. Si en *La decadencia...* las relaciones eran intrincadas, en *Amor y restos humanos* serán bastante escabrosas.

David (Thomas Gibson) y Candy (Ruth Marshall), los personajes centrales, fueron novios. Ahora comparten un departamento. David es homosexual y Candy, heterosexual. Esta pareja tiene nociones muy diferentes sobre el amor. Él es un cínico. Ella es una soñadora. Bernie (Cameron Bancroft), también heterosexual y amigo de David, cierra este trío de solteros. Las tendencias de *Amor* son mucho más ilimitadas que las de *La decadencia...* Tanto que denotan el gran caos que el fin de siglo le ha sembrado al campo erótico. El argumento avanza y los lazos se ramifican. Kane (Matthew Ferguson), el adolescente que comparte el trabajo de mesero con David, cree estar enamorado de él. A Candy le gusta Robert (Rick Roberts), pero termina en la cama con Jerri (Joanne Vannicola), la lesbiana que conoce en un gimnasio. Además, a puertas de distancia está Benita (Mia Kirshner), una psíquica que concede fantasías sexuales tan extrañas, truculentas y sadomasoquistas que hasta a David hacen ruborizar.

Con tanta maraña de atracciones, Arcand parece decir que el amor es como un carrusel donde unos persiguen a otros sin importar sexo, raza o condición. Es, según el quebequense, ese juego amoroso donde lo importante no es la apariencia o el género, sino la personalidad y el alma de cada uno. Este tiovivo es disímil al manejado en los ochenta durante *La decadencia...* Tiene un cargado pansexualismo que podría ser escandaloso para muchos, no para Arcand. Al director no le importa la orientación de sus títeres, no la condena. Sólo los deja ser. Los exhibe como lo que son: seres humanos sensibles, seguros, entregados, capaces de amar y sin remordimientos, represiones o culpas. *Amor...* escapa a los moldes y a las instituciones. Narra una premisa y un argumento que amarran al espectador carente de prejuicios. De nuevo, los protagonistas son frescos y naturales. Es verdad que no es una película para todos los gustos. En eso está su mérito. Un aspecto objetable surge poco antes del cierre. La trama secundaria del asesino acaba por afejar una realización que pudo ser tan atractiva como *Jesús de Montreal*. El enfrentamiento entre el homicida y David se asemeja más a una telenovela que a la realidad y provoca los efectos burlones de este vapuleado género por su ilógica, por su falta de medida. Los motivos del criminal no quedan sustentados con suficiente coherencia y su identidad es adivinable desde la primera hora. Sin embargo, *Amor y restos humanos* se salva gracias a su tesis sobre las artes de Eros. Por lo ya comentado, estas tres obras del quebequense son indispensables para quienes buscan romper con lo establecido, para quienes combaten la ortodoxia al acérrimo estilo de Denys Arcand.

## greenaway en la genialidad



Desconocido para los que se regocijan con el celuloide hollywoodense, el pintor y cineasta Peter Greenaway es, podría decirse, el singular alquimista de las imágenes en la cinematografía británica. Nació en 1942 dentro de los confines de Newport, Gales. Tras iniciarse en la pintura, el primer contacto de Greenaway con el celuloide fue en el cuarto de edición. Vinieron varios cortos y, por fin, en 1980, *The Falls* conformó su primer crédito. También atrajo, años después, la atención de la crítica y el público con *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, 1982).

*El contrato...* tiene todos los elementos para ser una intriga policiaca a lo británico: un séquito de misteriosos personajes y la desaparición del dueño de una opulenta propiedad en el siglo XVII. La premisa es engañosa porque de ninguna manera se trata de una historia de detectives al estilo de Agatha Christie. La señora Herbert (Janet Suzman), esposa del futuro desaparecido, le pide con insistencia al señor Neville (Anthony Higgins) que realice doce dibujos de los exteriores de la propiedad. Él, por su lado, reclama como pago los “favores” de la señora. Parte del humor peculiar de Greenaway en esta cinta reside en la actitud arrogante de Neville. Como gendarme, ordena que ciertos lugares de la casa estén despejados de personas o animales durante ciertas horas de la mañana o la tarde. Por desgracia, el azar entra en juego y los que parecen meros olvidos de la servidumbre invaden sus obras. Ya terminada la mitad del trabajo, la señora Talmann

(Anne-Louise Lambert) —hija de la señora Herbert— le hace notar a Neville que sus dibujos reflejan la intriga alrededor del asesinato del padre, a quien siguen sin encontrar. Ella le propone cambiar la temática de la historia velada por los dibujos hacia el adulterio cometido, claro, entre ella y Neville. Durante el resto del filme, el dibujante se divide entre los seis dibujos restantes y las visitas privadas a las dos señoras. Una vez terminados los doce dibujos, Neville se retira de la finca. A la par, aparece el cadáver del dueño. El dibujante, empeñado en retratar el lugar donde se hizo el funesto hallazgo, decide regresar para sellar así su destino.

*El contrato...* también aparenta ser una pieza histórica. En un segundo análisis deja de serlo. El vestuario y los diálogos son exagerados, rompen con una recreación realista de la época. Entonces el espectador se da cuenta de la verdad. Está frente a una farsa que parodia la indolencia de ciertas clases y la iniquidad que se oculta detrás de los buenos modales y las caras sonrientes. El lenguaje en los diálogos, de seguro trastocado en la traducción al español, es de una habilidad y destreza impresionantes. Va de la mano de los personajes. Sus asuntos se tratan a medias. Siempre se dan a entender con sutilezas. El arte de la sugerencia no es talento exclusivo de sus títeres, sino también de Greenaway. Porque detrás de la desaparición del señor Herbert y de la llegada del dibujante a la finca se esconde un plan para perpetuar el poder y el estatus social de una familia en peligro de decadencia. Anthony Higgins convence con su interpretación del artista seductor, pedante, cruel y seguro de sí; pero, al final, ingenuo y confiado. El cortejo de aristócratas, encabezado por las mujeres, no se queda atrás. Ni siquiera esa esquiva esta-

tua viviente que tiene entre sus manos la última escena, la fúnebre, la tétrica y, aunque suene imposible, la hilariante. *El contrato...* se presenta como una obligación para todos los que admiran los trabajos de Greenaway.

Su siguiente entrega, *Una zeta y dos ceros* (*A Zed and Two Noughts*, 1985), abre delirante con la muerte de dos mujeres y la mutilación de otra. En las afueras del zoológico donde trabajan —de ahí el título de la cinta—, los hermanos gemelos Oswald (Brian Deacon) y Oliver Deuce (Eric Deacon) han perdido a sus esposas en un accidente que, más bien, aparenta ser sueño. Con ellas se encontraba Alba Bewick (Andrea Ferreol) cuya pierna, gracias al mismo percance, es amputada.

Con *Una zeta...* Greenaway sentó las bases para lo que vendrían a ser sus siguientes películas. En ella, el espectador se ve envuelto en un mundo de obsesiones, degradación y simetría. Las casualidades y la locura son desbocadas para deleitar lo visual. El deseo morboso de los hermanos al observar la corrupción orgánica y los efectos de la muerte; la búsqueda de simetría de Alba en su cuerpo y la entrega a los Deuce como compensación por las muertes de las esposas así como el eterno ciclo de la existencia forman un cuadro perturbador, mero aliciente de las futuras creaciones del cineasta. La caótica pero magnífica música de Michael Nyman, imitando un aceleramiento de la descomposición orgánica, se suma a este ensayo fílmico sobre las preocupaciones más macabras del género humano. Tras *Una zeta...*, aparecen dos engendros fílmicos de Greenaway que pronto cautivaron a la crítica: *La panza de un arquitecto* y *Ahogados en serie*. El camino estaba ya despejado para su sexto largometraje, una sátira impactante y deliciosa a la que más de uno comparó, en

su momento, con la situación política de Gran Bretaña: *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*.

Para Greenaway sí es posible hilar una película sobre sexo, lujuria, sadismo, antropofagia y muerte dentro de la más refinada estética. En *El cocinero... (The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover, 1989)*, el británico logra, sin exagerar, una verdadera obra de arte. Este filme comienza con una secuencia que de seguro molestará a los pudorosos y hasta a los que no lo son tanto. En el estacionamiento del restaurante Le Hollandais, un hombre vestido como pirata y sus secuaces se deleitan en embarrarle excremento en la boca a un prójimo. Para rematar la humillación, le desgarran las ropas —recurso también utilizado por Greenaway en el final de *El contrato...*— y el líder orina encima de él con el argumento de que “toda buena comida requiere un buen trago”. El poco delicado personaje es Albert Spica (Michael Gambon), un ladrón opulento, acompañado de sus secuaces y de Georgina (Hellen Mirren), su mujer, la cual, por supuesto, calla ante el tormento ajeno y el propio. La cámara se desliza ante el escenario teatral. Los actores se mueven como esculturas vivas. La música, otra vez autoría de Nyman, les marca el ritmo al entrar a la cocina del restaurante donde, bajo una lluvia de plumas, Spica llamará a gritos a otro personaje afectado por sus abusos: el cocinero francés Richard Boarst (Richard Bohringer). Ya en el comedor —entre eructos, procacidades y más humillaciones— Georgina detiene la mirada en Michael (Alan Howard), su futuro amante, y sin necesidad de palabras los dos conciertan una cita en el baño de mujeres para mitigar sus instintos. El adusto *chef* se convierte en cómplice de Georgina y Michael y los lleva a los lugares —la alacena, el depósito o la



biblioteca— donde podrán enlazar sus cuerpos en silencio mientras el cornudo esposo se atraganta y grita dentro del comedor.

Aunque la tragicómica anécdota parezca común y, en momentos, burda, el mérito del director es contarla con belleza. El cine de Greenaway es pintura ornamentada en movimiento, pieza barroca, escatología en excesos y rebo-samiento de iconos contradictorios. La lógica en *El cocinero...* sucumbe a veces a favor de la estética. El “Hollandais” es dividido en cuatro escenarios (estacionamiento, cocina, comedor y baño) que cambian de color (azul, verde, rojo y blanco) junto con ciertas prendas de los protagonistas. A pesar del ambiente recargado, los roles no pierden fuerza. Lacónico en su masoquismo y su complicidad es Richard Bohringer como el cocinero. Impresionante en su bajeza y sus soeces exabruptos está Michael Gambon — un comanche anglosajón que sí se atreve a ser lo que es: ignorante, ambicioso e inmundo en su consumismo. Hellen Mirren demuestra que es una de las mejores actrices de Gran Bretaña con los diferentes matices (abnegación, rebeldía y, por último, venganza cruel) otorgados a Georgina. Alan Howard ni siquiera necesita hablar durante los primeros cuarenta minutos para definir el carácter de Michael: cerebral e ilustrado, un lector absorto opuesto totalmente a la personalidad de Albert. También aparece, años antes de su nominación al Óscar y de su debut como director, Tim Roth en un papel secundario. Elogiable es, además, la fotografía de Sacha Vierny, otro fiel colaborador de Greenaway. Por otro lado, ni catalogada como una “cinta de autor” *El cocinero...* se libró de las buenas conciencias gringas. Una exagerada x fue la clasificación dada a este largometraje en Estados Unidos. Dos versiones en

video circularon para su venta en el vecino país del norte: una NC-17 (término políticamente correcto para la vieja x) y una R (para mayores de diecisiete años). Sin embargo, en la segunda versión, la censurada, no sólo se mutilaron los desnudos —principales causantes para que un filme llegue al rango de NC-17 en Norteamérica— sino también muchos desplazamientos de cámara, secuencias de importancia para el argumento y hasta el grandioso final que, por obvias razones, no se relatará aquí. El saldo total en el cuarto de edición fue de veinticinco minutos de las dos horas. El ridículo temor ante los desnudos y no ante la violencia barata prueba una vez más lo liberales que son los distribuidores y las autoridades estadounidenses —no por nada un juez de Oklahoma le regaló hace algunos años el mote de “pornografía infantil” a *El tambor de hojalata* de Volker Schlöndorff (basada en la novela del Nobel Günter Grass) después de casi veinte años de haber ganado la Palma de Oro en el festival de Cannes. *El cocinero...*, a pesar de estas nimiedades, es también una lección ejemplar dentro de la cinematografía contemporánea y un banquete filmico sólo para paladares experimentados.

A *El cocinero...* sigue la adaptación bastante libre al clásico de William Shakespeare *La tempestad: Los libros de Próspero* con el veterano actor inglés Sir John Gielgud en el papel protagónico. *El bebé de Mâcon* (*The Baby of Mâcon*, 1993), octavo largometraje del cineasta, es un filme realizado con auspicios inglés, francés, belga y alemán. La película —protagonizada por Julia Ormond, Ralph Fiennes y Philip Stone— cuenta la historia de una obra teatral en tiempos del Renacimiento. La representación, inmersa dentro del filme, muestra a un niño nacido de una vieja que súbitamente, por los engaños de su hermana (Or-

mond) —autoproclamada virgen y madre del bebé—, se transforma en un santo viviente. La madre adoptiva, una vez que ha encarcelado a sus progenitores en una cama, se aprovecha del fanático pueblo de Mâcon para enriquecerse y, ante el escepticismo del hijo del obispo (Fiennes), decide probarle, de una manera poco convencional y alusiva al nacimiento de Jesucristo, su virginidad. La bendición se convierte en tragedia y el bebé pasa, como compensación por la muerte de su hijo, a manos del obispo (Stone) quien, sin perder tiempo, realiza subastas en el templo por las lágrimas y la orina del infante.

Dotada de imágenes tan deliciosas como irreverentes, *El bebé de Mâcon* no es, al igual que *El cocinero...*, una película para cualquier gusto dada su explotación de la estética de la fealdad. El público asistente a la representación grita sin pudor a la vieja en su dolor de parto: “ya viene”. El padre del niño saborea los pezones de las candidatas a nodriza y consulta lo que sus papilas gustativas perciben con la audiencia (“demasiado salado, demasiado dulce”). La hermana, con el niño en brazos, es coronada como si fuera la Virgen María. Las capillas se utilizan como lugares de subasta. Los animales, antes testigos en el pesebre, son ahora espectadores de un encuentro sexual. Abundan carnes, lechos giratorios (“el mundo encerrado en una cama”), cornadas mortales, mujeres desnudas y cubiertas de sangre. Sin embargo, la ambientación barroca y las actuaciones, dentro y fuera de la obra de teatro, le dan también una belleza escalofriante. Hasta la Ormond, acostumbrada ya a papeles mucho más comerciales, se luce como la arribista hermana del bebé y estremece en la escena donde, como castigo, es violada por un ejército. El público es llevado al genuino estupor cuando se descubren

uno, dos y luego tres grupos de espectadores para indicar que, dentro de la pantalla, existe un número infinito de obras de teatro, un sinnúmero de testigos no tan mudos e invitados a presenciar lo terrible, a ser engañados y a aceptar como ofrenda los cadáveres de dos actores. Greenaway se adelanta tal desenlace al introducir a Cósimo de Médicis (Jonathan Lacey) y sus acompañantes nobles en la anécdota del bebé. Para la fotografía de *El bebé de Mâcon*, el realizador inglés hizo alianza, una vez más, con Vierny y, en la producción, con Kees Kasander. No así con el músico Michael Nyman tras aseverar que sus colaboraciones habían terminado desde *Los libros de Próspero*. Como dato adicional, la cinta formó parte de la XXVIII Muestra Internacional de Cine.

Tan sólo cuatro créditos, además de *Ocho mujeres y media* y el montaje de los cien objetos que representan el mundo, comprueban la notoriedad del cineasta Peter Greenaway quien blande sin tapujos un universo tan genial como descarnado y brillante.

## ripstein y la constante paradoja



En su debut como director, a cargo de *Tiempo de morir* (1965) y cuando sólo contaba veintiún años, Arturo Ripstein entusiasma a la crítica, sector que en esos tiempos le pronosticaba un brillante futuro entre los realizadores del país. Pareciera que el joven cineasta, aunque no había cortado la dependencia con papá-productor (Alfredo Ripstein Jr.), sí había, por lo menos, aprovechado las enseñanzas de Buñuel durante el rodaje de *El ángel exterminador*, donde trabajó como asistente. A la ópera prima siguieron triunfos, fracasos y otros esfuerzos incalificables en los cuales Ripstein se debate entre la industria y la independencia creativa. Dentro su filmografía temprana aparecen el episodio *H.O.* de *Juego peligroso*, *Los recuerdos del porvenir*, *La hora de los niños*, *El naufragio de la calle Providencia* (documental sobre Buñuel), *El castillo de la pureza*, *El santo oficio* —rebautizada por Jorge Ayala Blanco como *El Santo contra el orificio* por su carácter antiépico—, *Lecumberri, el palacio negro*, *El lugar sin límites*, *Cadena perpetua*, *El imperio de la fortuna*, *Mentiras piadosas*, entre otras. Destaca, sin embargo, la madurez de sus cintas más recientes: *La mujer del puerto*, *Principio y fin*, *La reina de la noche*, *Profundo carmesí*, *El evangelio de las maravillas*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Así es la vida* y *La perdición de los hombres*.

Después de rodar *La hora de los niños*, Ripstein se aproximó, en primer lugar, a un cine formalmente más conservador y, en segundo, a los titulares de la nota roja con la película *El castillo de la pureza* (1972). El guión de

José Emilio Pacheco y del propio Ripstein cuenta, basándose en un caso verídico, el encierro de dieciocho años de la familia Lima, comandada por un patriarca dominante. Gabriel (Claudio Brook) fabrica, en su antigua casona, veneno para ratas y mantiene aislados del mundo exterior, por miedo a que se corrompan, a su mujer Beatriz (Rita Macedo) y a sus tres hijos: Utopía (Diana Bracho), Porvenir (Arturo Beristáin) y Voluntad (Gladys Bermejo) —nótese el humor en sus nombres para recalcar la estulticia del padre.

Este argumento, en sí, lleva implícitos golpes, gritos estrepitosos, incesto, expresiones machistas, puritanismos y hembra abnegada. La sumisión de la mujer y los hijos es tan insoportable o más que la doble moral del padre. Gabriel Lima sale a la calle y, sin importarle los sermones recitados en casa, ofrece dinero a jovencitas para que se acuesten con él. A veces, también a grotescas prostitutas. Como un señor feudal, castiga las ofensas y los pecados en pésimas imitaciones de calabozos (se asemejan más a jaulas de cartón). También ve, cual predicador medieval, a las mujeres, incluso la suya, como demonios de lujuria. Los hijos, en cambio, no son dignos de compasión. Sus caras compungidas, sus pucheros o las horas vacías jugando a las estatuas y bajo la lluvia tampoco logran remover fibras sentimentales. La sumisión de estos entes sin voluntad es más odiosa que la crueldad del carcelero. Impulsan al espectador a apoyar a Lima con vítores anteriores al maltrato. Estos autómatas apenas dejan escapar roces prohibidos en el asiento de un viejo automóvil o puños desorientados como defensa. Aún así, tales rebeldías son suprimidas con rapidez por el envenenador de ratas. Para Lima, la prole se asemeja a los bichos. Hay que doblegarlos, aplastarlos y matarlos. La escenografía de estu-

dios Churubusco tiembla cada vez que el exterminador de ratas azota la puerta —con latas incluidas para que ningún reo se escape. Cuando el patriarca explota (“¡los voy a matar!”), Beatriz le promete a su hija que la va a proteger del desquiciado padre. Buena sombra la defiende. Porque doña Beatriz, ignorante de los movimientos estudiantiles y feministas en pleno 1972, es la mujercita mexicana que lo aguanta todo por una culpa apenas perceptible. Porque Utopía sólo pela los ojos. El aislamiento de *El castillo de la pureza* se rompe. No por revuelta de los reprimidos, sino por una ridícula casualidad. La pureza se transforma en impericia y estupidez. Las víctimas del señor Lima —dictador en su propia república, exportador del gran raticida “Veloz Vulcano”— lo ven partir y, para colmo, interceden en el arresto por su libertad (“suéltelo, por favor”). Ahora, en vez de compungidas, sus caritas son de verdad tristes. Regresan, al final, a esa mansión de utilería de la calle Donceles en un supremo acto de obediencia al ausente para seguir en el infierno de la ingenuidad. Como animales abatidos, los cuatro permanecen en el radio de sus ataduras, aguardan el cariñoso látigo del amo.

Otra familia al estilo de Ripstein es la que presenta *Principio y fin*, cinta de 1993. En ella, Ignacia Botero (Julietta Egurrola) enviuda de repente y sus tres hijos —Guama (Alberto Estrella), Mireya (Lucía Muñoz) y Nico (Bruno Bichir)—, deben lanzarse a la calle y conseguir dinero para comer y para solventarle una universidad de paga a Gabriel (Ernesto Laguardia), el preferido del matriarcado. Cual cuerpo sin cabeza o descendiente de Polifemo sin ojo, la familia, en la miserable oscuridad del cuchitril al cual caen por la impiedad del casero, pretende rasgar un pedazo de riqueza y elevar al ángel caído hacia la luz.

*Principio y fin*, ganadora de la Concha de Oro del festival de San Sebastián y basada en la novela homónima de Naguib Mahfouz, es una historia de idolatría hogareña y sofocante jodidismo. Tras la muerte del padre, la única esperanza es Gabriel. Los sacrificios de los hermanos —crédulos en su adoración del insípido príncipe— no son exigencias de la madre, sino autoimposiciones. Los mártires, con actitud resignada, presencian la destrucción de sus propias vidas con tal de pagarle los estudios de derecho a Gabito para que después él, desde el encierro de su oficina de leguleyo alzado y a través de múltiples triquiñuelas, los rescate de la podredumbre. El futuro abogado sí la va a hacer. Mientras tanto, se turnan, como diría Nacha. A Guama, luego de años de parasitismo, le toca salir de la casa y ganarse el sustento como huésped de una prostituta entrada en años. A Mireya, por su nada agradable apariencia física, le toca coser ajeno. Nico olvida la literatura y trabaja en Veracruz. Más tarde, las penitencias serán mayores: narcotráfico fallido, prostitución clandestina o matrimonio involuntario —preñez de por medio— con Natalia (Verónica Merchant), la novia de Gabriel. El aura sobreprotectora de la familia Botero se establece desde el comienzo de la película. Cuando llega Gabriel del colegio, junto con Nico quiere evitar que vea el cadáver del padre para que no se impresione. Sin embargo, el ungido, el mesías familiar, aprovecha el juego para saciar su ambición de pobre. El principito Gabriel se escuda, cual Óscar Matzerath con su abuela en *El tambor de hojalata*, bajo las faldas de su reina madre, a quien controla con caricias incestuosas. En cada secuencia el lema “mexicano, tú puedes” salta al entendimiento. Las ofrendas de los hermanos no colman las expectativas. A Gabito no le dan su



anhelada beca. Más tarde, cuando —gracias a la ópera y a las palancas— sus dedos alcancen la ayuda de un alto funcionario, cuando ya sea por fin presidente de la sociedad de alumnos —la primera travesura de todo estudiante de leyes con ambiciones de polaco—, sus planes se derrumbarán otra vez. Gabriel, frente al ineludible destino y a la desesperanza, exige más mortificaciones. La carga de culpas le dolerá hasta la muerte. La cámara de Ripstein es un testigo que, con parsimonia y lentitud, deambula frente a los personajes, muestra lo más sórdido y depravado de sus corruptibles almas. Sin embargo, el ambiente depresivo corta la respiración, sofoca al espectador sin piedad. No hay momentos de descanso ni instantes para inhalar ni atisbos de humor o ironía. El invencible jodidismo de los Botero —cuando están a punto de ver la luz, otra lóbreguez se les viene encima— se codea, en ocasiones, con la irrealidad. Algunos diálogos de Paz Alicia Garciadiego, quien colabora con Ripstein desde *El imperio de la fortuna* y además es su pareja, caen en el acartonamiento, factor que afecta las actuaciones. La duración del filme (poco más de tres horas) tampoco ayuda al resultado. En suma, *Principio y fin* es una cinta apenas buena. Nada más. La excelencia la alcanza Arturo Ripstein, tres años después, con *Profundo carmesí*, inspirada en los homicidios de Martha Beck y Raymond Fernández.

Dos años antes de que dicho filme apareciera, Ripstein realizó, como se indica desde los créditos iniciales, la biografía imaginaria de la vida sentimental de una cantante folklórica en *La reina de la noche* (1994). El drama de la cinta, ubicado en los años treinta, se aboca a un personaje deprimente y autodestructivo: Lucha Reyes (Patricia Reyes Spíndola). Ella es una mujer bisexual, fea, marimacha

y parrandera. Alrededor de Lucha, la famosa cantante, se conocerá al resto de los partícipes a este convite de lágrimas: doña Victoria (Ana Ofelia Murguía), su madre; La Jaira (Blanca Guerra), la amiga íntima; Pedro (Alberto Estrella), su amante; Luzma (Alejandra Montoya), su hija adoptiva y el incondicional gremio de noctámbulos (Arturo Alegro, Roberto Sosa, Alex Cox).

Al abrir la película, Lucha es una mujer decidida y fuerte. Se enfrenta sin temores a los poderosos, intenta conquistar a La Jaira y hace caso omiso de lo que Victoria, su madre, le dice en repetidas ocasiones (“Naciste pa’sufrir”). Pero la heroína, al conocer a Pedro, cambia. Los celos la estrujan y la humillación se torna en su mejor compañera. El ocaso de la Reyes contrasta con el ascenso de Gabriel Lima: los demonios de lujuria son los hombres. Un hombre la enamoró, corrompió y pisoteó. Conforme la debilidad de la protagonista se infla de sufrimientos, la cinta pierde su interés principal. Lucha llega al extremo, en una noche embriagadora y tras haber fingido matrimonio con Pedro, de construir una pestilente charada familiar y de comprar a una niña para retener a su amante. Lucha surge como la antítesis de la Coral Fabre de *Profundo carmesí*, quien regala a sus hijos con el mismo objetivo: quedarse con Nicolás Estrella. Nadie enfrenta el amor de la Reyes, nadie lo asume. La Jaira y Pedro la traicionan. Victoria, dueña de un burdel, la acusa y la tortura con sutil hipocresía. Sólo Luzma (esa hija comprada), el trago, las farras y el delirio nocturno le otorgan una tranquilidad efímera. Otra vez, los diálogos de Paz Alicia Garcíadiego entorpecen un poco la trama. Los defectos de *La reina de la noche*, así como los de *Principio y fin*, no están en la forma (vestuario, fotografía, música) ni en los labios de Patri-

cia Reyes Spíndola de donde sale la voz de Betsy Pecanins. Más bien, su deformidad se puede atribuir a los temas y a los seres de los que se ocupa el realizador. El personaje de Ripstein siempre es brutal, instintivo y animalizado. El cineasta, por lo tanto, cuenta una realidad que no es la suya, un universo por él desconocido. Su visión es la del burgués que, al mirar los cinturones de miseria como un fenómeno distante, termina por resaltar el jodidismo y neutralizar cualquier signo de alegría —error atenuado ya en *Profundo carmesí. La reina de la noche* fue, dicho sea de paso, selección oficial del festival cinematográfico de Cannes en 1994.

*Profundo carmesí*, basada en un hecho real y cuyo guión estuviera confeccionado también por Garcíadiego, muestra la historia de Coral Fabre (Regina Orozco), la obesa enfermera capaz de abandonar a sus hijos para estar al lado de su amante, un gigoló, Nicolás Estrella (Daniel Giménez Cacho). Conforme viajen, estos dos oportunistas llenarán la carretera con los cadáveres de mujeres solitarias. La violencia sembrada por Coral Fabre y Nicolás Estrella hace sufrir al espectador con sus víctimas, impresión y no lo desensibiliza. Cada personaje, incluyendo los de Julieta Egurrola, Verónica Merchant y, sobre todo, la beata interpretada por la actriz española Marisa Paredes, son inefables. Es imposible describirlos en unos cuantos renglones. Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho forman una pareja memorable, deliciosamente siniestra y llena de vericuetos patológicos. El patetismo característico de las otras obras del director invade también *Profundo carmesí*, pero este defecto se aligera por sus dos horas, contrariando a la kilométrica *Principio y fin*, y por ciertos brochazos de humor negro. Los aspectos técnicos, la fotografía, la

música y la iluminación logran transportar al público con eficacia a los años cuarenta. Tales aspectos no disipan los atolondrados diálogos (“mi *friend*, *friendcito*”, “me busca la buscona” o “juego porque juego”) de Garciadiego, algunos de los cuales bien podrían ser prescindibles. *Profundo carmesí* fue en 1996 selección oficial en los festivales de Venecia y San Sebastián e integrante de la XXIX Muestra Internacional de Cine.

Las siguientes entregas confirman la tenacidad de Ripstein: *El evangelio de las maravillas*, la adaptación cinematográfica de la célebre novela de Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*, *Así es la vida* en formato digital y *La perdición de los hombres. Tiempo de morir* y sus siguientes obras le han dado al cineasta mexicano críticas, alabanzas, premios, insultos y peregrinajes del cobijo institucional a la autonomía paupérrima. Durante tres décadas, este director ha vivido en la constante paradoja de la cinematografía mexicana.

## el solitario camino de wenders



Entre los directores más alabados de la cinematografía alemana actual surge el nombre de Wilhelm Ernst Wenders, nacido en Düsseldorf más allá de la mitad del año 1945. El fin de la segunda guerra y la americanización de Alemania son sucesos claves en su juventud. Luego de estudiar filosofía, medicina y pintura en diferentes universidades y una vez terminado su *Verano en la ciudad*, Wenders se incorpora al nuevo cine germano —el de Werner Herzog, Volker Schlöndorff y Reiner Werner Fassbinder— con su segundo filme: *El miedo del portero ante el penalty*, basado de la novela de su amigo y colaborador Peter Handke. El tropiezo de *La letra escarlata* es años después superado por la trilogía *Alicia en las ciudades*, *Falso movimiento* y *Los reyes del camino*.

El séptimo crédito de Wenders, el que le valiera atención mundial, fue *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund*, 1977). Dicho largometraje se afina en las páginas de *El juego de Ripley*, novela de Patricia Highsmith, y constituye el homenaje del director al cine policiaco de Hollywood. Dentro de los confines del celuloide, Jonathan Zimmerman (Bruno Ganz) es un supuesto moribundo que enmarca cuadros y restaura arte. El oscuro Raoul Minot (Gerard Blain), debido a la indiscreción del americano Tom Ripley (Dennis Hopper), le ofrece a Jonathan ser asesino a sueldo y así asegurar el futuro de su esposa Marianne (Lisa Kreuzer) y de su pequeño hijo.

Con influencias de la cultura norteamericana y con énfasis en colores muy brillantes (como el verde, el azul

y, en especial, el rojo), Wenders relata, en una adaptación bastante libre del citado libro, cómo los valores de Jonathan se doblegan ante las tentaciones y las trampas de Minot. Presenta, a partir de tomas amplias y poco comunes —como la de una autopista de dos niveles—, a un Tom Ripley menos antipático, cruel y frío que el de las novelas de Highsmith; un Ripley confundido, lleno de remordimientos y dispuesto a ayudar a Jonathan, como lo hace en la escena del segundo homicidio. Esta secuencia es una inteligente alusión a, también adaptada de una obra de la Highsmith y dirigida por Hitchcock en 1951, *Extraños en un tren*. La escasez de diálogos, ya vista en *Alicia en las ciudades*, encuentra su repetición y la longitud de cada escena, que en los trabajos dramáticos de Wenders funciona a la perfección, lo transforman en un largometraje muy pausado para pertenecer al cine negro. El esfuerzo dramático de Ganz y Hopper dignifican la séptima obra del alemán. Uno es reflejo del otro. Jonathan no puede terminar el trabajo encomendado por Minot sin la ayuda de Ripley. Y el amigo americano se siente tan perdido como responsable de la trampa tendida al alemán. El reparto lo cierran, además, los directores Samuel Fuller y Nicholas Ray (Derwatt), realizador de *Rebelde sin causa* y con quien Wenders colaboró más tarde, al documentar los albores de su existencia, en la filmación *Relámpago en el agua* (también llamada *La película de Nick*) en 1982. Este recuento de los últimos días de su admirado colega significó un doloroso respiro para Wenders durante el rodaje de *Hammet*, su primer filme hollywoodense, petición de Francis Ford Coppola.

La decepción sufrida en Estados Unidos la refleja en *El estado de las cosas*, ganadora del León de Oro en el festi-

val de Venecia. Pero, con *París, Texas* (*Paris, Texas*, 1984), Wenders logra la consagración, los clamores de la crítica y el premio internacional de mayor renombre. Su argumento, escrito por el dramaturgo norteamericano Sam Shepard, exhibe a Travis (Harry Dean Stanton), quien emerge del desierto tras cuatro años de ausencia para volver a la casa de su hermano Walt (Dean Stockwell), recuperar el cariño del hijo abandonado, Hunter (Hunter Carson), y reunirlo con Jean (Nastassja Kinski), la madre desaparecida. La trama podría prestarse a la cursilería y al melodrama baladí. Sin embargo, con Wenders los personajes son individuos tranquilos que, bajo sus caras pasivas, ocultan un dolor silencioso y capaz de conmover al espectador con mayor eficacia que cualquier histerismo lacrimógeno. La hermosa escena final, de veinte minutos, posee una carga emotiva indiscutible e inolvidable. En esta cinta, Wenders retoma, además, el género de los viajes (no en balde su casa productora lleva el nombre de *Road Movies*) ya útil durante los setenta en la mencionada trilogía, y presenta relaciones de mutuo conocimiento: entre los hermanos, en el trayecto de Texas a Los Ángeles, y entre padre e hijo, en el camino a Houston. Las cuerdas de una guitarra y la música a cargo de Ry Cooder le inyectan melancolía a una tragedia atenuada por el mutismo de Travis. Las tomas retratan a los personajes centrales como microscópicas almas confundidas por la inmensidad del mundo. De nuevo, la cultura estadounidense —los imponentes rascacielos, los murales con la estatua de la libertad y hasta los muñecos de *La guerra de las galaxias* como juguetes de Hunter— se cristaliza en imágenes y símbolos. El fotógrafo Robby Müller resalta los desérticos paisajes y, una vez más, el color rojo está presente en la gorra de Travis,

en la camisa de Hunter y en el auto de Jean. Con ello quizás indica la unión implícita de tres personas dispersadas por un secreto que no se conoce hasta el desenlace. *París, Texas*, considerada por algunos como una obra maestra del cine contemporáneo, ganó con justificación la Palma de Oro en el festival internacional de Cannes en 1984.

*Tokyo-Ga* es un documental intimista con el que el alemán merodea las calles de la capital nipona y le rinde homenaje al cineasta japonés de *Historia de Tokio*: Yasujiro Ozu. Tras él vienen *Las alas del deseo* o, en su título original, *El cielo sobre Berlín* (*Der himmel über Berlin*, 1987) y el reconocimiento como mejor director en Cannes. Wenders muestra, sobre las calles de un Berlín dividido, a dos ángeles llamados Damiel (Bruno Ganz) y Cassiel (Otto Sander), observadores permanentes de los desquicios humanos. Desde el techo de una iglesia o desde la columna de la victoria, estos entes espirituales toman nota y se maravillan con lo cotidiano. El limbo que los separa de los hombres sólo les permite otorgar un consuelo lejano. El deseo de tocar, sentir y amar asalta a Damiel cuando conoce a la trapecista francesa Marion (Solveig Dommartin, compañera sentimental de Wenders). Durante un ensayo, donde anuncian el cierre del circo, el ángel la admira en el trapecio, la ve volar con unas alas de utilería que parecen estorbarle tanto a ella como a él las suyas de verdad. Otro personaje es Homer (Curt Bois), un poeta anciano al que Cassiel sigue en sus añoranzas hacia la biblioteca pública, el nido de ángeles, o hacia los lugares abandonados de Berlín. Peter Falk, en cambio, es sólo Peter Falk, la piel del detective Columbo. Está en Berlín para actuar en una película sobre los nazis, para retratar a los extras y, sobre todo, revelar que es un ángel caído. En una escena, Falk



percibe la presencia Daniel y lo trata de convencer de dar el salto mortal llamándolo “compañero” (en castellano). Argumenta al aire que una taza de café y un cigarro son preferibles a la eterna contemplación.

El recorrido poético maravilla por su profundo lirismo y por las dualidades manejadas (hombre-ángel, presente-pasado, vida-muerte). De la fotografía es responsable Henri Alekan, y de los diálogos el propio Wenders en colaboración con Handke. Por supuesto, Ganz se convierte en humano y, tras el encuentro con Dommartin, sabe lo que ningún ángel supo. El director cierra *Las alas del deseo* con la imagen de Cassiel recargado sobre una gigantesca diosa Nike, con la promesa de continuar la historia y con una dedicatoria a los realizadores Yasujiro Ozu, François Truffaut y Andrei Tarkovsky. La promesa de Wenders fue cumplida seis años después con *Tan lejos y tan cerca* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), posterior al traspie de *Hasta el fin del mundo*, también protagonizada por Dommartin.

Wenders recrea de manera admirable la unificación de su tierra y sigue la premisa ya establecida en *Las alas del deseo*: la de un mundo alterno, donde seres espirituales — metáfora idónea del amor puro, protector e inacabable— observan a los humanos. *Tan lejos y tan cerca* abre con la escena final de *Las alas del deseo*: Cassiel está posado en la columna de la victoria y escucha con fruición los pensamientos de los berlineses. Ahora, junto con Rafaela (Nastassja Kinski), este mensajero de la luz se pregunta por qué los humanos se han olvidado de hablar con ellos. Para encontrar respuesta y salvar de la muerte a una niña, Cassiel comienza a vagar por las calles de Berlín en su nueva condición humana. Daniel y Marion, los protagonistas de *Las alas del deseo*, lo auxilian en su desconcer-

tante experiencia mientras la personificación del tiempo —nótese el juego con la expresión en inglés “time itself”—, Emit Flesti (Willem Dafoe), lo empuja hacia la oscuridad. Cabe mencionar que también participan Horst Buchholz como Baker, Rüdiger Vogler como el recurrente Winter, otra vez Peter Falk, el músico Lou Reed y hasta el ex líder soviético Mijail Gorbachov.

La cámara flota e imita el vuelo de los ángeles en el estilo de *Las alas...* El universo de estos testigos silentes, presentado en blanco y negro, consiste en amar a la humanidad, sin ser correspondidos, y admirar a los hombres mientras se arrodillan ante lo visible e ignoran lo invisible. Sólo los niños, los ancianos y Daniel (por su antigua condición) alcanzan apenas a intuir sus soplos. Retumba la frase, al abrir y al cerrar el filme, en boca de Sander y Kinski: “Ustedes, a los que amamos, nos imaginan muy lejos y estamos tan cerca”. Cassiel, una vez que cuelga en el olvido sus alas, decide alterar el destino, para bien, de aquellos a quienes observaba sólo para lograr su perdición. Contrario a lo que pudiera pensarse, esta anécdota fantástica, cuya belleza es difícil describir, no pregona ninguna religión ni pretende chantajear al espectador a través de ingenuidades. Además, la banda sonora incluye artistas como Lou Reed, U2 —el video de “Stay” fue dirigido por el propio Wenders— y Johnny Cash. Aunque carece de la seriedad y el lirismo de su antecesora, la continuación a la saga celestial constituye un largometraje absorbente y el Gran Premio del Jurado, en el festival de Cannes 1993, lo confirma. La obra de Wenders, sin embargo, no ha estado exenta de los plagios de Hollywood.

La imitación, aunque obligada como parecía darlo a entender Aristóteles, siempre es peligrosa. Implica un riesgo

atroz. Si el artista novel no supera a sus precursores, la imitación se torna un fracaso. La burla y el escarnio le siguen. Y, por último, las acusaciones de plagio gratuito. Éste es el caso del director norteamericano Brad Silberling quien, a imitación del cineasta alemán, filma la cinta *Un ángel enamorado* a escasos diez años de *Las alas del deseo*. La fórmula de Wenders ya no funciona. No cuando ni siquiera alcanza a rozarse con el cine del germano. No cuando la imitación se da a escasos diez años de la película precursora. No cuando la fábula se rebaja a cánones y convenciones ya vistas hasta el cansancio. Silberling recrea, en más de una ocasión, escenas de *Las alas...*: la biblioteca como lugar de reunión de los ángeles, la comparación de notas del día entre Damiel (Seth en la versión gringa) y Cassiel. Otras escenas son agregadas por Silberling en la más detestable tradición hollywoodense: un discurso sobre la vida y la muerte ridículamente optimista y en extremo superficial; los momentos en la bañera que intentan ser sensuales, pero que sólo permanecen en lo artificial o, para rematar cualquier indicio de inteligencia, el lacrimógeno desenlace alejado de toda lógica. Lo único que aporta *Un ángel enamorado* es un muestrario barato de lo difícil que es conquistar a una mujer cuando se sabe todo sobre ella: gustos, aficiones y traumas. Sin embargo, si la película se convierte en espinoso sendero para llegar a la cinematografía de Wenders, de algo habrá servido.

Este parco análisis de cuatro entradas en la filmografía de Wim Wenders termina con recientes trabajos: la colaboración con Michelangelo Antonioni en *Más allá de las nubes*, *Historia de Lisboa*, *El fin de la violencia* —presentada en la quincuagésima edición de Cannes—, el documental *Buena Vista Social Club* y, en colaboración con Bono de

U2, *The Million Dollar Hotel*. Aunque han sido recibidos por parte de la crítica con recelo (a excepción, claro, de *Buena Vista...*), no es posible negar la repercusión de Wenders en el cine contemporáneo, ni la de sus personajes — Travis, Daniel, Cassiel—, seres que emprenden el camino solitario de la desolación en busca de algo tan etéreo que lo humanos llaman *amor*.

## lynch: elogios a la locura



Una mujer es atacada por una familia de elefantes: su grito se pierde entre los bramidos de las bestias; su boca, abierta por el terror, se convulsiona mientras es lacerado el ser que habita sus entrañas. Un viejo, sobre un lago de sangre, busca su mano esperando que puedan cosérsela en el hospital mientras un perro huye con ella entre las fauces. Una joven llora, en oculto purgatorio de cortinas rojas, luego de ser violada y asesinada; el oficial que resolverá el caso trata de darle consuelo y un ángel los contempla. Estas perturbadoras imágenes de sadismo, locura y crueldad impresionan la mente y causan una dulce repugnancia. Estas terribles escenas son características de la obra del estadounidense David Lynch. 1946 y Missoula, Montana, encuadran el cronotopo del realizador. Estudió arte en escuelas de Washington, Filadelfia y Boston. Inauguró sus esfuerzos cinematográficos con los cortometrajes *Six Figures Getting Sick*, *The Alphabet* y *The Grandmother*. Una vez en el Instituto Americano de Cine, Lynch crea, a lo largo de cinco años, *Eraserhead*, protagonizada por quien sería uno de sus actores de cabecera hasta morir asesinado: Jack Nance. Esta pieza surrealista atrajo la atención de Mel Brooks y, bajo su casa productora, se gestó la película tal vez más convencional entre la sobresaliente filmografía de David Lynch: *El hombre elefante*. La cinta sobre las desventuras, más que nada atribuidas a su deformidad, del victoriano John Merrick fue aspirante a varios premios Óscar. A *El hombre elefante* siguieron el rechazo para dirigir *El regreso del Jedi* y el contrato falli-

do con los estudios de Francis Ford Coppola. Bajo el ala protectora de Dino De Laurentiis, Lynch concibió *Dunas* (*Dune*, 1984), su mayor fracaso tanto en lo artístico como en lo económico.

La hija del emperador Shaddam IV (José Ferrer), la princesa Irula (Virginia Madsen), informa a los espectadores que están en el año 10,991. La humanidad depende de la especia “Melange”, una sustancia necesaria para cruzar el universo sin moverse y extender tanto la vida como los sentidos. Dos pueblos, los Atreides y los Harkonnen, pelean por el dominio del desértico planeta Arrakis, también conocido como Dunas y único lugar donde se encuentra la especia. Los Fremin, habitantes de Arrakis, han profetizado la llegada de un redentor: Paul Atreides (Kyle MacLachlan). El emperador Shaddam, la reverenda madre Helen (Sian Phillips) y el gremio de los navegantes están enterados y, en su busca por la muerte del primogénito del duque Leto (Jürgen Prochnow) y de su concubina Jessica (Francesca Annis), ayudan al barón Vladimir Harkonnen (Kenneth McMillan) y a sus sobrinos, Rabban (Paul Smith) y Feyd (Sting), en su plan para destruir la casa de los Atreides. Una vez en Arrakis, la familia es traicionada por el doctor Yueh (Dean Stockwell). El duque muere. Paul y Jessica sobreviven escondiéndose con los Fremin. Jessica da a luz a Alia, una niña destinada a ser sacerdotisa. Paul adopta —como penitencia en libro de caballería— el nombre de Moadib, enamora a Chani (Sean Young), domestica a los gusanos gigantes del desierto y entrena ejércitos para vengarse de los Harkonnen. Es el liberador esperado por los Fremin.

Escasos son los méritos de *Dunas*. Apenas es posible citar los trances acuosos de Paul o la triunfante Alia fren-

te al fuego y con un puñal entre sus infantiles garras. Los defectos, en cambio, son muchos. El guión peca con su abundancia de personajes intrascendentes, nombres raros y planetas de ciencia-ficción. Actores aparecen y se esfuman sin motivo. Hay algunos, como Sean Young o Sting, que parecen destinados a una mayor relevancia. Sin embargo, pierden su empuje y sus minutos. El reparto entero se siente plano, inexpresivo e incómodo con los trajes, los peinados ridículos, el tinte naranja para el pelo, los bigotes estilo Zapata o las cejas que superarían a las de Frida Kahlo. Kyle MacLachlan no reúne ni una sola condición para ser héroe intergaláctico: es limitado en sus expresiones (aunque llore, grite o ría su rostro continúa en la impavidez), es un tullido al transmitir emotividad y parece más preocupado por su cabello que por realizar el trabajo actoral. El ritmo constituye otra disparidad apabullante. La introducción es lenta y, en cambio, los momentos climáticos son, en comparación, apenas destellos. Los trozos de película dejados en el cuarto de edición (no por Lynch, sino por la casa productora) se detectan desde que Paul escapa al desierto hasta el forzado final: una típica pero innecesaria pelea entre héroe y villano. Además, los efectos especiales no son dignos de alabanza. Cuando el barón flota se ven los hilos que lo sostienen y cuando Alia lo avienta hay una descarada sustitución de manos. Los ojos más observadores, sin duda, hallarán las secuencias en las que se utilizó croma. Todos estos ingredientes, así como las inmensas lagunas dejadas por el argumento, facilitan la distracción y la falta de interés en los conflictos de Paul Atreides. Eso sin contar ciertas minucias de humor involuntario: los marítimos ojos de los Fremin, las amenazas de la niña Alia o las rápidas intervenciones del

propio Lynch, como un terco cosechador de la especia, y del actor mexicano Ernesto Laguardia —al fin y al cabo fue rodada en los estudios Churubusco—, como el florista del barón Harkonnen. Huelga decir que *Dunas* es, hasta la fecha, la peor película en la carrera de David Lynch y gran parte de su mal estado se debe a las circunstancias: los altos presupuestos, la casa productora, la difícil adaptación de la novela de Frank Hebert y una mente creativa mermada por los ritos de Hollywood. *Dunas* fue un monstruoso gusano que ni su creador logró amaestrar.

Tras la vergüenza multimillonaria, Lynch regresó al oficio para rodar, sin presiones o intereses de terceros, *Tercio-pelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), un proyecto mucho más personal. En cuanto los créditos se desvanecen, el espectador está en un pueblo llamado Lumberton donde los vecinos son amables y los niños juegan con alegría. Debajo de esa perfección, como insecto bajo el pasto y la tierra, la perversidad se reproduce. Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) regresa a Lumberton después de que su padre es hospitalizado. Al descubrir una oreja mutilada en un terreno baldío, su vida se trastornará. Las autoridades no satisfacen su curiosidad y decide emprender sus propias investigaciones. La hija del teniente Williams (George Dickerson), Sandy (Laura Dern), lo conduce hasta el departamento de Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), una cantante conocida como “La dama azul” que, según los rumores policíacos, tiene conexión con el descubrimiento. Cuando Jeffrey entra a escondidas al departamento, se le presenta la malignidad latente de Lumberton encarnada en Frank Booth (Dennis Hopper). Una vez en el núcleo de este extraño mundo de sadomasoquismo, drogas y secuestros, sólo la inocente Sandy y su amor podrán redimir a Jeffrey.



Aunque la oposición entre el bien y el mal parezca tan fatalista como en *Sombra de una duda* de Hitchcock (dentro de *Terciopelo azul* se nota especialmente la influencia del mago del suspenso), en realidad no lo es. En el Lumberton con dejos de los cincuenta la maldad se vuelve contagiosa y los protagonistas son corruptibles. Jeffrey retorna, por su obsesiva voluntad, al hogar de Dorothy. El director aprovecha, como rectificación al error de *Dunas*, a MacLachlan en un rol que es apropiado a su impavidez: el del joven reprimido y curioso. Hopper alcanza la excelencia dando vida al vil y aterrador Frank Booth. Los personajes —Paul (Jack Nance) y Raymond (Brad Dou-rif) como fieles secuaces de Frank o Ben (Dean Stockwell) como el amanerado suministrador de narcóticos— y los sucesos “lynchescos” —la añeja prostituta que baila sobre un carro, el empleado ciego de la ferretería, la tía Bárbara (Frances Bay) con sus advertencias sobre la calle Lincoln o el cadáver del hombre amarillo que se sostiene en pie— le inyectan particularidad a esta cinta de misterio. *Terciopelo azul* contiene, además, un equilibrado conjunto de momentos inolvidables. La secuencia donde Jeffrey y Sandy se enamoran al son de la sedante canción “Mysteries of Love”, interpretada por Julee Cruise, reafirma lo dicho. Otros ejemplos son las dos escenas donde, como fondo musical, se oye “In Dreams”. En una, Ben imita a Roy Orbison. En otra, Frank y su banda golpean a Jeffrey. Durante la conclusión, la música también cobra importancia. Se alterna la última entrada de Jeffrey al departamento con el tiroteo frente a un edificio y arriba “Love Letters” como recordatorio de la amenaza mortal de Booth. Pocos críticos desdeñaron a *Terciopelo azul*. Los demás, en cambio, la catalogaron no sólo como una de las mejores cintas

de 1986, sino también como una de las mejores cintas de los años ochenta.

*El hombre elefante* no ganó ninguna de las múltiples nominaciones al Óscar. Tuvo que pasar una década para que Lynch mereciera la Palma de Oro en Cannes con *Salvaje de corazón* (*Wild at Heart*, 1990). La entrega de este trofeo, con toda su magnitud, rodeó al director estadounidense de rechiflas y ovaciones; pero nunca de silencios. En *Salvaje de corazón*, Marietta Fortune (Diane Ladd) se encuentra muy preocupada ya que su hija Lula (Laura Dern) ha escapado con Sailor Ripley (Nicolas Cage), un ex convicto que, además de fogoso amante, es mal imitador de Elvis Presley. Marietta, por supuesto, posa como madre protectora frente a su novio Johnnie Farragut (Harry Dean Stanton) y lo manda a que alcance a los niños. Hay una serie de hechos ignorados por el pobre Johnnie: 1) Marietta, 22 meses y 18 días atrás, contrata un asesino para matar a Sailor y él, por defenderse, va a dar a la cárcel; y 2) Marietta también llama a su otro novio, Marcello Santos (J. E. Freeman), y él promete no sólo eliminar a Sailor, sino también a Johnnie. *Mamita querida* le queda corta a Marietta, la bruja malvada, la perseguidora de esta inusual Dorothy y su león salvaje. Lula y Sailor, aunque hayan encontrado el camino amarillo, tampoco son unos santos. Al contrario, son la pareja más burda, cochina y peculiar que haya retratado el celuloide. Sailor, al ser su lenguaje el de los puñetazos, canta “Love me” en una discoteca, da patadas para simular un baile sádico y viste una estrambótica chaqueta de víbora, “símbolo de su individualidad y de su creencia en la libertad”. Lula, con su rubia y artificial cabellera, no deja de rumiar chicle, viste ropa ajustada de colores chillones y su cerebro,

sin duda, trabaja por intervención divina: le da lo mismo hablar de *El mago de Oz*, de cómo la violó su tío Pooch (Marvin Kaplan), de la capa de ozono, de cigarros o de su primo Dell (Crispin Glover), quien se hacía notar por introducirse cucarachas en las cavidades menos gratas del cuerpo. Pero, por encima de todo, Sailor y Lula se aman.

*Salvaje de corazón* está dirigida a un público pensante. Los que consideran el cine como mero entretenimiento o distracción se verán decepcionados con ella y con las demás obras de David Lynch. Con deliberación, el cineasta deja sucesos en el aire esperando que su público los atrape, los interprete y los haga suyos. La *all american* basura blanca sale de sus remolques y de sus guaridas para convertirse a la locura carismática. Tal vez, por esta razón, los filmes de Lynch no agradan tanto a los críticos estadounidenses. Nadie lleva a sus personajes a los extremos de la sátira como él. Nadie obliga al espectador a observar con malicia la hilera de fenómenos y adefesios “lyncheanos” no muy diferentes al John Merrick de *El hombre elefante: Reindeer* (William Sheppard), el secuaz de Marcello Santos, el facineroso con dinero suficiente para comprar un séquito de sirvientas *topless*; Juana (Grace Zabriskie), una asesina a sueldo cuarentona, de cabello oxigenado, bota ortopédica y cejas encontradas; Perdita (Isabella Rossellini), su hermana menor; Bobby Perú (Willem Dafoe), el gángster de protuberantes encías y cabeza volátil; la joven del accidente automovilístico (Sherilyn Fenn), más preocupada por su bolso que por la gravedad de sus heridas; un hombre (Jack Nance) que parlotea sobre su perro; y la bruja buena de Oz (Sheryl Lee), quien aconseja a Sailor con su “no le des la espalda al amor”. La Palma de Oro para *Salvaje de corazón* no fue nada gratuita.

Ese mismo año, Lynch estrena en las pantallas televisivas su creación más popular: la serie *Twin Peaks* (traducida en México con el funesto nombre de *Picos Gemelos*, mutilada por el doblaje y cuyo primer capítulo estaba disponible en video como *El enigma de Twin Peaks*). Semejante a *Terciopelo azul*, *Twin Peaks* —pueblo donde se desarrolla la acción— tenía como núcleo el asesinato de Laura Palmer (Sheryl Lee de nuevo), una adolescente lúbrica, también hija de familia, cocainómana, reina escolar, prostituta y traficante de drogas, entre otras actividades increíbles por su variedad. El reparto combinaba los actores consentidos del realizador (Kyle MacLachlan, Sherilyn Fenn, Jack Nance, Grace Zabriskie) con viejas glorias (Piper Laurie, Russ Tamblyn) y entonces caras nuevas (Lara Flynn Boyle, James Marshall, Joan Chen). La fotografía, los diálogos y la música eran insuperables. No se escatimaron tampoco las secuencias simbólicas, el humor negro y las visiones. La primera temporada fue un éxito. En la segunda, la cadena norteamericana ABC presionó a los creadores para que la identidad del asesino saliera a la luz. Con la desaparición del enigma, se esfumó la audiencia y *Twin Peaks* fue cancelada. Sin embargo, Lynch —terco en su fijación con Laura Palmer— rodó *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, filme donde relata, sin censura, los últimos siete días de la joven. Con un presupuesto menor, una que otra escena superrealista, abucheos en Cannes y el encanto de la Palmer desaparecido —Lee actuaba mejor muerta que viva— *Fire Walk with Me* se convirtió en otro tropiezo, como *Dunas*, del director. Reacciones encontradas tiene también *Lost Highway*. No sucede lo mismo con *Una historia sencilla*, donde se aparta de sus temáticas de costumbre. Cannes sin embargo tampoco acoge favo-

rablemente su *Mulholland Drive*. Aún así, aunque esté entre el deslumbramiento y la estulticia, entre realidades y absurdos o entre el éxito y la caída, David Lynch ya se consagró como todo un elogiador de la locura, como el más grande innovador de contenidos entre los cineastas estadounidenses.



## de farsas y esperpentos: almodóvar



Pedro Almodóvar se ha convertido, después de Luis Buñuel y al lado de Carlos Saura, en referencia obligada del cine español contemporáneo. El cineasta manchego nació en 1951. En algún momento de su vida, trabaja en la compañía telefónica de Madrid. Pronto cambió ese puesto, de seguro tedioso, por la actuación, el dibujo, la pluma y el rock. Su carrera en las artes de la cámara se inaugura con el cortometraje *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*. El género corto lo sigue cultivando hasta *Salomé*. En 1980, Almodóvar presenta a los españoles su primer largometraje: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

En su ópera prima Almodóvar se alía con una de sus primeras chicas: Carmen Maura, quien es la Pepi del título, una mujer que busca venganza contra un policía desvirgador (Félix Rotaeta) y, entre los múltiples artificios utilizados para alcanzar su meta, logra hacerse amiga de Luci (Eva Siva), la masoquista mujer del macho azotador de virgos. El plan se perfecciona con una lesbiana punk y sádica conocida como Bom (Olvido Gara, mejor conocida en éste y en el otro lado del Atlántico como Alaska). El primer encuentro entre las futuras amantes es de entera escatología. Bom es de tan finos modales como los de Albert Spica frente a su acreedor Roy en *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* de Greenaway.

La fotografía de *Pepi, Luci, Bom...* es horrorosa —aunque esto es hasta cierto punto comprensible por su formato de ocho milímetros. Es tan terrible como la de una película de Alfonso Zayas o del *Flaco* Ibáñez, las cuales no

hace mucho eran las preferidas del paladar filmico mexicano. En *Pepi...*, la cámara tiembla, desenfoca y sólo falta la intrusión de un micrófono peludo sobre los actores para rematar el cuadro. Lo que salva al realizador español es, tanto entonces como ahora, la extensa galería de personalidades extrañas y las carcajadas que tales adefesios detonan. El humor de esta comedia no es un humor cobarde como el de las ficheras o los albañiles mexicanos. No es un humor que se escuda en el albur o que se esconde detrás del doble sentido. Los chistes de Almodóvar son grotescos y asquerosos, no hay duda, pero no se quedan a medias. Sobrepasan los límites. Se atreven a todo. Unos cuantos ejemplos serán ilustrativos: la letra de una canción dedicada a Luci dice en labios de Bom “te quiero porque eres sucia / guarra, puta y lisonjera / la más obscena de Murcia / y a mi disposición entera / sólo pienso en ti, murciana / porque eres una marrana”; la alucinante fiesta donde un afeminado personaje —a cargo del propio Almodóvar— invita a los asistentes a que participen en cierto juego exhibicionista (“Erecciones generales” en lugar de “Ecuaciones generales”) donde el ganador, anatómicamente hablando, podrá hacer “lo que quiera, como quiera y con quien quiera”; el comercial ideado por Pepi, en su etapa post-violación, donde coloca a una pareja en ambiente romántico venido a menos cuando, de pronto, la mujer (Cecilia Roth) mira a la cámara, escupe “es que tengo unas ganas de tirarme un pedo” y el narrador le aconseja no preocuparse pues su ropa interior trae incluido perfume para aplacar esos inoportunos olores; el ataque del policía celoso contra Luci afuera de un bar mientras ella le implora carcajeándose “sí, me lo merezco, pégame”; el travesti Roxie, la presidenta del “BomiToni Fan Club” quien, ante el emplea-



do de telégrafos, grita “un uniforme, lo que mis nervios necesitan, soy una fetichista empedernida”. En fin. Nada se toma en serio. Ni las funciones corporales ni el lesbianismo ni el sadomasoquismo. Cualquier anormalidad es satirizada en el Madrid de los punks. El universo oculto de la ambigüedad sexual —al cual parece pertenecer Almodóvar— se transforma en elogiada farsa. Sobra decir que a más de uno no le agradarán las travesuras de Carmen Maura y sus amigas. *Pepi, Luci, Bom...*, sin embargo, entretiene y arranca risas, algo de lo que ni siquiera puede presumir ya Hollywood.

Pedro Almodóvar continuó siendo un realizador subterráneo con *Laberinto de pasiones*, tan descabellada como *Pepi...* y con las participaciones de Cecilia Roth e Imanol Arias. Más tarde vino *Entre tinieblas*. Dentro de España fue también conocido por *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* —donde colaboró de nuevo con Carmen Maura—, *Matador* —una mezcla entre *thriller* psicológico y tragi-comedia— y *La ley del deseo* —provocadora de escándalos por retratar la vida de una pareja homosexual. El particular cine de Almodóvar alcanzó niveles internacionales con su trabajo más cándido, el cual le valió su primera nominación al Óscar por mejor película extranjera: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

La protagonista de *Mujeres...* es Pepa (otra vez Maura) quien, desesperada por un resultado médico bastante previsible, busca a Iván (Fernando Guillén), su amante. En vez de encontrarlo, se topará con seres aún más llamativos: Lucía (Julieta Serrano), la demente ex esposa de Iván; Carlos (Antonio Banderas poco antes de ser vendido a los productores de Hollywood), el tartamudo hijo del ausente don Juan; Marisa (Rossy de Palma), la prometida

quejumbrosa de Carlos; Paulina (Kiti Manver), la traicionera ex abogada de Lucía; Candela (María Barranco), una modelo en problemas, amiga de Pepa; la entrometida portera (Chus Lampreave) de la protagonista; la gritona recepcionista (Loles León) y hasta el psicodélico taxi con su falsamente rubio conductor (Guillermo Montesinos).

Dos días infernales le esperan a Pepa después de romper con Iván y de enterarse de su embarazo. Del estilo punk visto en *Pepi...*, Almodóvar salta, con *Mujeres...*, a la superficialidad del pop. El cineasta se aboca una vez más a los colores brillantes, a los enredos, a una comedia de errores mucho más ligera que la de su ópera prima, no así menos lograda. Las coincidencias, la ansiedad, los somníferos y hasta el embarazo se le encaraman a Pepa, esta actriz de ridículos comerciales (el de “Ecce-Homo, parece mentira” o el de “¿ni en mi marido siquiera?”) y del doblaje tan usual en España. La decepción amorosa la lleva a las mismas soluciones de otras mujeres y otras películas: empacar una maleta, maldecir los engaños y hasta presenciar con gozo cómo una cama se quema. La canción interpretada por Lola Beltrán —“Soy infeliz”— es el motivo recurrente que alude a la relación entre Pepa e Iván. Ella materializa la angustia de quien busca una reacción del ser amado, de quien espera una respuesta sin encontrarla. Esa fuerza superior, tras la cual está Almodóvar, impide que los dos ex amantes se encuentren. Dicha fuerza, en ocasiones, es asistida por el propio Iván y por su cinismo. Pero, como en la mayoría de las obras del español, Pepa, la mujer, es el centro de la historia. La pupila detrás de la cámara —a veces, sí, misógina y otras condescendiente— cultiva una relación amor-odio con sus heroínas, muy a la manera de Hitchcock. Las uniones de una escena a otra

son también brillantes destellos del humor del cineasta: las conversaciones telefónicas entre Pepa y Lucía o el noticiero con anciana locutora (Francisca Caballero, madre del director) para ir del departamento de la protagonista al de Candela. Los objetos inanimados —como el teléfono, la contestadora, la maleta o el gazpacho— cobran vida y se ponen al servicio de la anécdota. Aún así, el Óscar no fue entonces para el manchego.

El siguiente crédito de Pedro Almodóvar, una vez alcanzado prestigio en el ámbito mundial con la nominación, provoca escándalo en el sector más conservador. *¡Átame!* (1990) conquista una injustificada X (ahora NC-17) en la censura de Estados Unidos y, de una u otra forma, se erige como el puente del actor Antonio Banderas hacia las puertas doradas de Hollywood. En *¡Átame!*, Victoria Abril es Marina, una actriz que brinca de la pornografía a bizarros combates con fantasmas en un cine mucho más convencional y aburrido. Antonio Banderas es Ricky, un joven obsesionado con Marina que acaba de salir del manicomio y está dispuesto a revivir una noche olvidada ya por ella. Lo hará a la fuerza y a través del secuestro. Alrededor de la pareja rotarán, otra vez, varios satélites (in)oportunos: Máximo Espejo (Paco Rabal), libidinoso director de cine; su esposa Alma (Serrano); Lola (Loles), la hermana de Marina; una doctora distraída (Barranco) y una traficante de narcóticos bastante narigona (De Palma).

Almodóvar maneja la misma estética de su largometraje anterior, una estética de contrastes, luminosidad y cromatismo. A pesar de los rumores y quejas que la rodearon, *¡Átame!* está, junto con *Mujeres...*, entre las creaciones más recatadas del español en cuanto a temática se refiere. La historia es ingenua e infantil en ocasiones. El

anticuado Ricky sólo trata de llamar la atención de su lejana amada con piruetas y chocolates. Al no obtener resultado, acude a la violencia y retiene a Marina en su departamento. La bella Perséfone no tardará en enamorarse de su bobalicón Hades. Tras ser golpeado, la compasión de Marina sale a flote y lleva a los amantes al febril lecho bajo un cielo estrellado. Él termina por conquistar el corazón drogadicto de ella. Viven felices mientras se dominan el uno a la otra. Hasta que Deméter-Lola, la madre-hermana, planta los pies de Marina sobre tierra firme. Aún así, el amor vence todos los obstáculos en este producto algo menor del cineasta manchego. El lugar común filmico eclipsa casi por completo las gracejadas, el humor negro, las personalidades esperpénticas y el desenfado tan frecuente en Almodóvar. El final, con coro integrado —“Resistiré”— raya, sin duda, en lo típico y comprueba que, detrás de tanta alharaca pudorosa, había pocos motivos para espantarse. ¡*Átame!* fue sucedida por *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula*. Ya en los años noventa, la influencia del español, dentro y fuera de su país, es tan grande que todo compatriota (Bigas Luna, De la Iglesia), sin importar su estilo, sufre comparaciones con él.

En 2000, Almodóvar obtiene por fin el Óscar negado en los ochenta. *Todo sobre mi madre* (1999), su encuentro con la gran actriz Cecilia Roth, lleva a sus manos la mezuquina estatuilla áurea de Hollywood. En *Todo sobre mi madre*, Manuela (Cecilia Roth), argentina vecindada en Madrid, es además una madre soltera que trabaja en la coordinación de trasplantes de un hospital. El día del cumpleaños diecisiete de su hijo Esteban (Eloy Azorín) va junto con él al teatro a ver a Huma Rojo (Marisa Paredes)

en *Un tranvía llamado deseo*. Por conseguir un autógrafo de la actriz, Esteban es atropellado. Luego de la inercia del duelo, Manuela decide regresar a su pasado en Barcelona, en busca del padre que los abandonó. Pero el encuentro es precedido por otros: la Agrado (Antonia San Juan), una *drag queen* de la calle cuyo único afán es “agradar” al mundo, y Rosa (Penélope Cruz), una monja embarazada y con SIDA.

Almodóvar sigue en la línea dramática que ya maneja desde *La flor de mi secreto* y *Carne trémula*. Eso no lo exenta de ciertos toques de comedia, con rasguños de humor negro, que se pueden dar con cierta facilidad por los temas de la trama. El viaje de Manuela para encontrar al padre de Esteban y darle la noticia de su muerte es sólo el pretexto para que por la pantalla desfilen todo tipo de mujeres (aún las que sólo lo son en sus mentes). Al final, por supuesto, vendrá el clímax, el momento catártico en el que Manuela estará cara a cara con aquel hombre que dejó de serlo: la Lola. Todo se hará, por supuesto, de modo almodovariano. El encuentro más afortunado será el de Roth con el director español. De la chica de los comerciales de *Pepi...* o la ninfómana Sexilia de *Laberinto de pasiones* en los ochenta, Roth logró transformarse, durante los noventa y en su país, en una madre de encomiable carácter (*Un lugar en el mundo*) y hasta en una juez (*Cenizas del paraíso*). Igual de atractiva es la labor de las otras “chicas Almodóvar”: Paredes, Cruz y San Juan —créase o no, es en realidad y a pesar de su poca agraciada fisonomía, una mujer. Con estas sacerdotisas como embajadoras, el manchego se sumerge en la vida y en los sentimientos de personajes tan excéntricos como los de sus créditos anteriores. Aunque parezca increíble, sale airoso. Almodóvar

logra conmover no sólo con el dolor de Manuela o la enfermedad de Rosa, sino también con la paranoia de Huma respecto a su amante drogadicta, con la redención de la Agrado y, por último, con la heterodoxa paternidad de la Lola. La solución quizá parezca previsible, tal vez se asemeje a una telenovela; pero también sigue los lineamientos ya trazados por el director con anterioridad. Al fin y al cabo, le hace justicia a Manuela. *Todo...* queda como lo que es: el homenaje de Almodóvar a, como él lo indica al cerrar la película, “todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres”.

Y Pedro Almodóvar queda, concluido este rápido recuento, como lo que es: el gran director español contemporáneo, el de la estética peculiar, el de la diversidad que no se toma en serio, el de las farsas y los esperpentos que saltan de un siglo a otro.

## **campion: férreas voluntades**



La directora neozelandesa Jane Campion nace en la ciudad de Wellington durante el año de 1954. El inminente viaje a Sydney, Australia, le permite inaugurar su carrera con los cortometrajes *Peel*, *A Girl's Own Story* y *Passionless Moments*. La ópera prima, dentro del campo de los largometrajes, vino en 1989 con el sórdido retrato de la insufrible *Sweetie* (1989). Tal vez una de las obras más perturbadoras e interesantes de Campion la conforma esta crónica sobre una familia atormentada por la conducta antisocial de la hija consentida. El humilde título australiano es también el primer crédito importante de la directora.

Dentro de las fronteras de celuloide construidas por *Sweetie*, Kay (Karen Colston) es una joven supersticiosa a la cual los rastros de café la conducen hacia Louis (Tom Lycos) —el hombre del signo de interrogación en el rostro. Luego de trece meses de vivir juntos dejarán, sin motivo aparente, de tener relaciones sexuales. A mitad de esta crisis venérea, arribará sin aviso Dawn (Geneviève Lemon), hermana de Kay y conocida de cariño con el mote de Sweetie. Como si no bastaran los exabruptos y desmanes de la voluminosa niña-mujer o las constantes intromisiones del vecinito Clayton (Andre Pataczek), Kay soportará también al taimado pseudo-productor Bob (Michael Lake). Tanto alcance posee la conducta de esta nada dulce (contrariando su sobrenombre) Sweetie, que hasta Flo (Dorothy Barry), su madre, prefiere huir durante un mes aunque eso implique abandonar a Gordon (Jon Dar-

ling), hombre empeinado en mantener unidas a las tres mujeres.

La figura de un árbol se impone sobre Kay para ensombrecer sus momentos felices. Le recuerda el castillo de luces al que Sweetie trepaba. El profetizado encuentro con Louis, su porvenir ya trazado con el hombre del signo de interrogación en la cara, la distrae durante unos meses. Pero, de nuevo, su fobia regresa con la compra de un saúco, símbolo del amor que ella, en su afición por lo oculto, esconde (“¿y si se muere?”). Casi como castigo por el sacrilegio contra la flora del planeta, Sweetie irrumpe con Bob durante la abstinencia carnal entre Kay y Louis para, por las noches, incomodar a la pareja con sus bufidos de placer. Imposible solucionar el problema de alcoba con una vaca hiperactiva en el siguiente cuarto. “Creo que estamos pasando por una fase asexual”, afirma Kay. Louis con sus tendencias budistas le responde: “Probablemente así es más espiritual”. El terror que debió permanecer en los años infantiles es recreado frente a los ojos de Kay con las conductas anormales de Sweetie: masticar caballitos de cerámica, mutilar prendas ajenas, acariciar a Louis, gruñir como perro, orinarse en la calle o hasta escalar desnuda a su casa del árbol. Kay, con respecto a su hermana, sólo dice: “Ella nació, yo no tengo nada que ver con eso”. Gordon, el padre, se niega a observar el sudor, el peinado punk, el tinte para el pelo, la grasa abdominal y el egoísmo de Sweetie. Prefiere revivir a la niña pelirroja, a la bailarina de tap, a la que hacía trucos con las sillas, a la empalagosa cantante (“Ámame siempre, como me amaste al principio / con cada latido de tu corazón”), a la poseedora de los talentos. Sweetie es aún la hija de papá, situación intolerable para Kay y Flo. Los originales planos de la di-



rectora son también las ventanas a las frescas actuaciones de este manojito de actores desconocidos. Las tomas colocan al personaje al extremo izquierdo o derecho de la pantalla dándole una sensación casi onírica al desarrollo. Dicho tinte absurdo, mordaz y desmesurado aleja la película de una simple mirada voyeurista (y, en la mayoría de los casos, moralista) a las tensiones familiares. *Sweetie* significó un absorbente debut y le valió a su madre artística varios galardones como el premio Nueva Generación concedido por los críticos cinematográficos de Los Ángeles.

La segunda película de Champion fue *An Angel in my Table* —protagonizada por Kerry Fox (*Tumba al ras de la tierra*) y ganadora del León de Plata de Venecia. En ella recrea la biografía de la escritora Janet Frame. Sin embargo, el filme que le valió a Champion notoriedad, así como la Palma de Oro en el festival de Cannes, fue *El piano* (*The Piano*, 1993). En su tercer largometraje, la directora presenta a Ada McGrath (Holly Hunter) como protagonista. Ella es una mujer muda y de origen escocés que llega a Nueva Zelanda, durante el siglo XIX, con su hija Flora (Ana Paquin) para vivir con su flamante y no conocido esposo: Stewart (Sam Neill). Bajo su frágil y pálida apariencia física, Ada esconde una voluntad incontrolable la cual la ata al piano que trajo consigo de Escocia —su única forma de expresión. Cuando por el lodo, la lluvia y las distancias el instrumento va a parar a manos de George Baines (Harvey Keitel), Ada se prestará a intercambios carnales con tal de recuperar cada una de las teclas que conforman su postiza voz. Esta musical prostitución será pronto reemplazada por sentimientos verdaderos.

El azul circula a lo largo de *El piano* y se desplaza a los otros dos filmes aquí citados de la realizadora. En es-

tos tonos, la Campion enmarca sus historias. Magnífica ambientación y deleitables composiciones de Michael Nyman, el colaborador de Peter Greenaway hasta *Los libros de Próspero*, contribuyen al ritmo narrativo. Desde los seis años, Ada deja de usar su voz sin razón alguna. El padre le advierte que el día en que se proponga dejar de respirar será su último. Por eso, ella teme a su voluntad, esa gigantesca bestia que alberga su diminuto cuerpo y que la separa de su esposo y de las matronas de la región maorí. Estos seres intolerantes y desconfiados se sorprenderán con las costumbres de la recién llegada —como tallar un teclado falso sobre la mesa. Ada y su desproporcionado interior no lograrán separarse ni unirse hasta la lucha climática, el sacrificio marino del piano. El adorado instrumento musical, ahora monstruosa concha de playa, la conducirá hasta la cabaña de Baines. Los personajes de la cineasta cambian de actitudes durante la cinta. El deseo de George Baines por la escocesa, a la cual obtiene a través del piano, se desvanece para ser sucedido por el amor. El trueque erótico entre los dos “te hace a ti ramera y a mí, infeliz”. Luego de la separación con respecto a Baines vendrá el sometimiento de Stewart, la búsqueda de la protagonista por llenar un vacío ya sea con el espejo, con la hija o con el esposo en principio ignorado. Ada McGrath retiene el control de sus relaciones. Flora, al comienzo, es la extensión de la madre: se aferra a sus faldas y actúa como ella. Al visitar Ada con mayor frecuencia la cabaña, Flora manifestará signos de moralismo y de apego al padrastro. Destaca Holly Hunter, la actriz principal, del congruente reparto. De notarse también es la forma como utiliza sus expresiones y sus manos para transmitir los pensamientos de Ada. Dicha participación llevó a sus ma-

nos numerosos premios de mejor actriz. Bien merecido si se agrega que la Hunter persiguió a la realizadora para obtener el papel. Jane Campion concluye su gran obra con una cita del poeta inglés Thomas Hood: “Existe el silencio en que no se escucha ruido alguno / y el silencio en que no puede haber ruido alguno / es la fría tumba / de las profundidades/ el mar”. *El piano* —filme plagado de pasión, viajes interiores y fuerza descomunal— compartió en 1993 la codiciada Palme d’Or de Cannes con *Adiós, mi concubina* de Chen Kaige.

Luego de la fama obtenida con *El piano*, la directora neozelandesa no rodó otro largometraje hasta 1996. Con *Retrato íntimo de una dama* (*The Portrait of a Lady*), su cuarta entrega, ingresó al club del cine menos independiente basándose en la novela homónima de Henry James para construir el argumento. El reparto fue armado con caras tan conocidas como las de Nicole Kidman —cercana a la Campion por ser originaria de Australia—, John Malkovich y Barbara Hershey. El resultado, por otra parte, apenas satisfizo las expectativas. El retrato a pintar era el de Isabel Archer (Kidman), joven norteamericana y huérfana que, al abrir la cinta, se encuentra de visita con sus parientes ricos en Gran Bretaña. Después de rechazar como marido a lord Warburton (Richard E. Grant) y recibir una cuantiosa herencia producto de los buenos oficios de su primo Ralph Touchett (Martin Donovan), Isabel viajará hasta Roma. Ahí conocerá a Serena Merle (Hershey) y se casará con Gilbert Osmond (Malkovich). Sus ideales de independencia y aventura pronto son aplastados por el esposo hasta el límite, provocando así la infelicidad de la hijastra Pansy (Valentina Cervi) y de su joven pretendiente Edward Rosier (Christian Bale). Isabel se transforma

por las maquinaciones de Osmond en toda una dama de sociedad sometida a numerosos convencionalismos.

Al ser ya conocido su nombre por los grandes estudios, la directora tuvo acceso a presupuestos más grandes y, como consecuencia, a concesiones mayores. *Retrato íntimo de una dama*, coproducción entre Estados Unidos e Inglaterra, fue ese escalón en el que la gran mayoría de los realizadores resbala. La escena inicial —donde jóvenes mujeres miran a la cámara sin pudor cual etéreas ninfas— se percibe alejada del tema y de la época. Los viajes de Isabel son presentados por Champion con una estética de cinematógrafo antiguo, lo cual le da un buen toque al argumento que, por lo regular, resulta monótono. El idealismo de Isabel encuentra su muerte en los reclamos y en los deberes impuestos por Osmond. La mujer que en un principio fantaseó con ser amada por tres hombres se deja seducir por los artificios de Gilbert y Serena. La dominación alcanza tal intensidad que hasta Isabel intenta destruir el amorío entre Pansy y Edward. Ella aleja al joven. No es más que mero instrumento de Osmond para que la hijastra se case con el pretendiente deseado, el más rico, el aval. Contradicción inevitable e inexplicable. Champion pretendió inyectarle vivacidad a la heroína de Henry James. El experimento no se consuma. La pretensión es utópica. La empresa apenas se logra. Nicole Kidman ofrece una actuación distante de su más difundida faceta comercial. Las intervenciones de Barbara Hershey —por las cuales se le concedió una mención al Óscar por mejor actriz de reparto, siendo éste otorgado a Juliette Binoche y su enfermera canadiense de *El paciente inglés*— son si acaso diminutos brillos que dejan al espectador en la imploración por más. En cambio, John Malkovich parece revivir a medias su

vizconde Valmont de las *Relaciones peligrosas*. Imposible ignorar la perfección técnica del vestuario, la fotografía y la ambientación que son desplegadas de forma impecable. Aunque la directora no se descalabra con este retrato íntimo, sí se desvía de la excelencia de *El piano*. El *Retrato íntimo de una dama* le salió a Campion anodino, incoloro y algo deforme. De vuelta en Oceanía, la recuperación arriba durante el próximo proyecto: *Holy Smoke*.

A final de cuentas, Jane Campion se erige con su corta pero elocuente filmografía como la promesa para su género, como voluntad férrea dentro de un universo, el de los montajes en celuloide, donde por desgracia no abundan las mujeres.



## Filmografía

- Sombra de una duda (Shadow of a Doubt, 1943)*. Dirigida por Alfred Hitchcock. Producida por Jack H. Skirball. Protagonizada por Teresa Wright, Joseph Cotten y Patricia Collinge.
- Vértigo (Vertigo, 1958)*. Dirigida y producida por Alfred Hitchcock. Protagonizada por James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes y Tom Helmore.
- Psicosis (Psycho, 1960)*. Dirigida y producida por Alfred Hitchcock. Protagonizada por Janet Leigh, Anthony Perkins y Vera Miles.
- Los pájaros (The Birds, 1963)*. Dirigida y producida por Alfred Hitchcock. Protagonizada por Tippi Hedren, Rod Taylor y Jessica Tandy.
- Viridiana (1961)*. Dirigida por Luis Buñuel. Producida por Pedro Portabella y Ricardo Muñoz Suay. Protagonizada por Silvia Pinal, Francisco Rabal y Fernando Rey.
- El ángel exterminador (1962)*. Dirigida por Luis Buñuel. Producida por Gustavo Alatriste. Protagonizada por Enrique Rambal, Lucy Gallardo, Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Bertha Moss, Augusto Benedico y Ofelia Guilmain.
- Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur object du désir, 1977)*. Dirigida por Luis Buñuel. Producida por Serge Silberman. Protagonizada por Fernando Rey, Carole Bouquet y Ángela Molina.
- El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1956)*. Dirigida por Ingmar Bergman. Producida Allan Ekelund. Protagonizada por Max von Sydow, Bengt Ekerot, Gun-

- nar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson y Erik Strandmark.
- La pasión de Ana (En passion, 1969)*. Dirigida por Ingmar Bergman. Producida por Lars-Owe Carlberg. Protagonizada por Max von Sydow, Liv Ullman, Bibi Andersson y Erland Josephson.
  - Sonata de otoño (Höstsonaten, 1978)*. Dirigida por Ingmar Bergman. Producida por Lew Grade y Martin Starger. Protagonizada por Ingrid Bergman, Liv Ullman, Halvar Bjork y Lena Nyman.
  - 2001: Odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)*. Dirigida y producida por Stanley Kubrick. Protagonizada por Keir Dullea, Gary Lockwood y William Sylvester.
  - Naranja mecánica (A Clockwork Orange, 1971)*. Dirigida y producida por Stanley Kubrick. Protagonizada por Malcolm McDowell, Patrick Magee, Philip Stone y Sheila Raynor.
  - El resplandor (The Shining, 1980)*. Dirigida y producida por Stanley Kubrick. Protagonizada por Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd y Scatman Crothers.
  - Cara de guerra (Full Metal Jacket, 1987)*. Dirigida y producida por Stanley Kubrick. Protagonizada por Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey y Arliss Howard.
  - La muerte de un burócrata (1966)*. Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea. Producida por Margarita Alexandre. Protagonizada por Salvador Wood, Silvia Planas y Manuel Estanillo.
  - Memorias del subdesarrollo (1968)*. Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea. Producida por Miguel Mendoza. Protagonizada por Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Omar Valdés y René de la Cruz.



- Hasta cierto punto* (1984). Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea. Producida por Humberto Hernández. Protagonizada por Óscar Álvarez, Mirta Ibarra, Omar Valdés, Coralia Veloz, Ana Viña y Rogelio Blaín.
- Los amantes* (*Les amants*, 1958). Dirigida por Louis Malle. Producida por Irénée Leriche. Protagonizada por Jeanne Moreau, Alain Cuny, Jean-Marc Bory y José Villalonga.
- El soplo al corazón* (*Le souffle au cœur*, 1971). Dirigida por Louis Malle. Producida por Vincent Malle y Claude Nedjar. Protagonizada por Léa Massari, Benoît Ferreux, Daniel Gélin, Fabien Ferreux y Marc Winocourt.
- Adiós a los niños* (*Au revoir les enfants*, 1987). Dirigida y producida por Louis Malle. Protagonizada por Gaspard Manesse, Raphaël Fejtö, Francine Racette y Philippe Morier-Geroud.
- La decadencia del imperio americano* (*Le déclin de l'empire américain*, 1986). Dirigida por Denys Arcand. Producida por René Malo y Roger Frappier. Protagonizada por Dominique Michel, Dorothée Berryman y Pierre Curzi.
- Jesús de Montreal* (*Jésus de Montréal*, 1989). Dirigida por Denys Arcand. Producida por Roger Frappier y Pierre Gendron. Protagonizada por Lothaire Bluteau, Catherine Wilkening y Johanne-Marie Tremblay.
- Amor y restos humanos* (*Love and Human Remains*, 1994). Dirigida por Denys Arcand. Producida por Roger Frappier. Protagonizada por Thomas Gibson, Ruth Marshall y Cameron Bancroft.
- El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, 1982). Dirigida por Peter Greenaway. Producida por David Payne. Protagonizada por Anthony Higgins, Janet Suzman y Anne-Louise Lambert.

- Una zeta y dos ceros* (*A Zed and Two Noughts*, 1985). Dirigida por Peter Greenaway. Producida por Peter Sainsbury y Kees Kasander. Protagonizada por Andrea Ferreol, Brian Deacon, Eric Deacon, Frances Barber y Joss Ackland.
- El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (*The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover*, 1989). Dirigida por Peter Greenaway. Producida por Kees Kasander. Protagonizada por Richard Bohringer, Michael Gambon, Hellen Mirren y Allan Howard.
- El bebé de Mâcon* (*The Baby of Mâcon*, 1993). Dirigida por Peter Greenaway. Producida por Kees Kasander. Protagonizada por Julia Ormond, Ralph Fiennes, Philip Stone y Jonathan Lacey.
- El castillo de la pureza* (1972). Dirigida por Arturo Ripstein. Producida por Angélica Ortiz. Protagonizada por Claudio Brook, Rita Macedo, Diana Bracho y Arturo Beristáin.
- Principio y fin* (1993). Dirigida por Arturo Ripstein. Producida por Alfredo Ripstein. Protagonizada por Julieta Egurrola, Ernesto Laguardia, Bruno Bichir, Alberto Estrella y Lucía Muñoz.
- La reina de la noche* (1994). Dirigida por Arturo Ripstein. Producida por Jean-Michel Lacor y Gregory Maya. Protagonizada por Patricia Reyes Spíndola, Ana Ofelia Murguía, Alberto Estrella y Blanca Guerra.
- Profundo carmesí* (1996). Dirigida por Arturo Ripstein. Producida por Miguel Necochea y Pablo Barbachano. Protagonizada por Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho, Marisa Paredes y Verónica Merchant.
- El amigo americano* (*Der amerikanische Freund*, 1976). Dirigida por Wim Wenders. Producida por Renee Ot-

- to-Gundelach. Protagonizada por Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuzer, Gerard Blain y Nicholas Ray.
- París, Texas* (*Paris, Texas*, 1984). Dirigida por Wim Wenders. Producida por Don West. Protagonizada por Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Nastassja Kinski, Aurore Clement y Hunter Carson.
- Las alas del deseo* (*Der himmel über Berlin*, 1987). Dirigida por Wim Wenders. Producida por Antole Dauman y Wenders. Protagonizada por Bruno Ganz, Otto Sander, Solveig Dommartin, Peter Falk y Curt Bois.
- Tan lejos y tan cerca* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993). Dirigida y producida por Wim Wenders. Protagonizada por Otto Sander, Nastassja Kinski, Bruno Ganz, Peter Falk, Solveig Dommartin y Willem Dafoe.
- Dunas* (*Dune*, 1984). Dirigida por David Lynch. Producida por Raffaella De Laurentiis. Protagonizada por Kyle MacLachlan, Francesca Annis, Jürgen Prochnow y Dean Stockwell.
- Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). Dirigida por David Lynch. Producida por Fred Caruso. Protagonizada por Kyle MacLachlan, Laura Dern, Isabella Rossellini y Dennis Hopper.
- Salvaje de corazón* (*Wild at Heart*, 1990). Dirigida por David Lynch. Producida por Monty Montgomery, Steve Golin y Joni Sighvasson. Protagonizada por Nicolas Cage, Laura Dern, Diane Ladd y Harry Dean Stanton.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Dirigida y producida por Pedro Almodóvar. Protagonizada por Carmen Maura, Olvido Gara, Eva Siva y Félix Roeta.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Dirigida por Pedro Almodóvar. Producida por Agustín Al-

- modóvar. Protagonizada por Carmen Maura, Julieta Serrano, María Barranco, Rossy de Palma, Fernando Guillén y Antonio Banderas.
- ¡Átame!* (1990). Dirigida por Pedro Almodóvar. Producida por Agustín Almodóvar. Protagonizada por Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles León y Francisco Rabal.
- Todo sobre mi madre* (1999). Dirigida por Pedro Almodóvar. Producida por Agustín Almodóvar. Protagonizada por Cecilia Roth, Eloy Azorín, Antonia San Juan, Penélope Cruz y Marisa Paredes.
- Sweetie* (1989). Dirigida por Jane Campion. Producida por John Maynard. Protagonizada por Karen Colston, Tom Lycos, Geneviève Lemon, Jon Darling, Dorothy Barry y Michael Lake.
- El piano* (*The Piano*, 1993). Dirigida por Jane Campion. Producida por Jan Chapman. Protagonizada por Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill y Ana Paquin.
- Retrato íntimo de una dama* (*The Portrait of a Lady*, 1996). Dirigida por Jane Campion. Producida por Monty Montgomery y Steve Golin. Protagonizada por Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey y Martin Donovan.

Esta primera edición de *Vislumbre de cineastas. Trece ensayos biofilmográficos*, obra de Miguel Báez Durán, se terminó de imprimir el 24 de agosto de 2001 en Tatipla S.A. de C.V., Hidalgo 1515 sur, Col. Las Rosas, Gómez Palacio, Dgo. La edición, el diseño de los forros y la impresión estuvieron al cuidado de Jaime Muñoz Vargas.

El tiraje ascendió a 500 ejemplares.

Estos ensayos no pecan de excesos eruditos ni de, mucho menos, lirismo facilista. Los caracteriza el equilibrio entre la minuciosa busca de referencias —labor de investigadores bien nacidos— y la pasión al ponderar el talento de doce hombres y una mujer que han asumido la realización fílmica como medio de expresión totalizante. De cada uno, Miguel Báez señala, si los hay, ascensos y caídas, triunfos y desastres. Sinceridad, buen juicio, vigorosa información y prosa ágil son los ingredientes contenidos en las piezas que configuran *Vislumbre de cineastas*.



Miguel Báez Durán (Monterrey, NL, 1975) estudió Derecho en la UIA Laguna y es Maestro en Letras Españolas por la Universidad de Calgary, Canadá. Ha publicado obra literaria y crítica de cine en las revistas *brecha*, *Acequias* y *Estepa del Nazas*, así como en las antologías *Hoy no se fía* y *Sueños de La Laguna*. Actualmente es profesor de literatura y cine en la Ibero Laguna y participa en el taller literario de esa institución. Éste es su primer libro individual.