

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Libros peligrosos

Autor/es:
Pacual, Arturo

Citar como:
Pacual, A. (1999). Libros peligrosos. La madriguera. (21):71-72.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41805>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Libros peligrosos

La novena puerta

Roman Polanski

España-Francia-EEUU, 1999

En los primeros compases del film, Polanski planta al espectador en la magnífica biblioteca de un viejo ricachón que acaba de ahorcarse, y adentra la cámara por el único hueco vacío y oscuro dejado por la ausencia de un ejemplar. Comienza así la bella secuencia de créditos de la película, pues mientras el objetivo avanza en un rápido travelling digital, van apareciendo "puertas" que se abren al mismo tiempo que, desde la oscuridad, surgen los titulares.

El inquietante vértigo de estas primeras imágenes se transforma en metáfora del viaje iniciático que emprenderá, sin proponérselo, Corso, el protagonista de la historia, interpretado por un Johnny Deep meticuloso aunque un tanto falto de malicia. La trama escogida por Polanski, urdida alrededor del coleccionismo de libros demoníacos, se inspira sin ninguna literalidad en la novela de Pérez-Reverte, *El club Dumas*, pero el mayor logro del director no ha consistido, sin embargo, en apropiarse de la solvencia de un buen guión (ya que éste chirría ostensiblemente en la parte final), sino en obtener un clima de gran expectación, donde la fotografía de Darius Khondji y la partitura musical de Wojcieh Kilar juegan una baza fundamental. El resultado final de la película es consecuencia de la feliz concurrencia de ambos elementos, pues en ella se conjuga con elegancia y precisión un atrevido juego de luces, generador de su-

gerentes zonas de penumbra, con la repetición de líneas melódicas que anuncian o subrayan los momentos de tensión.

La obsesión de un coleccionista de libros, capaz de hacer cualquier cosa por obtener un ejemplar muy preciado, recuerda a aquel monje (exclaustrado a causa de la desamortización de Mendizábal) que habiendo sido bibliotecario de Poblet, se refugia en una librería de viejo, como relataba en 1928 Miquel i Planas en *La llegenda del llibreter assassí de Barcelona* (Montesinos, 1991). En su tienda se podían encontrar valiosísimos volúmenes



que sólo algunos clientes, tras mucho insistir, conseguían, aunque después el celo del librero les hiciera pagar con la vida.

En *La novena puerta*, el motor de la acción lo constituye una obra presuntamente escrita por el mismísimo Lucifer, cuyo copista –junto con toda la edición– ardió en la hoguera del siniestro Santo Oficio: sólo se salvaron tres ocultos ejemplares. El asunto –en principio banal– de rastrear y comparar los tres raros volúmenes, que nos arrastra desde Manhattan a las callejuelas de Toledo, pasando por las montañas de Sintra (Portugal) y el centro y alrededores de París, adquirirá una dimensión inesperada. La comprobación conducirá a Corso, a quien le

ha sido encomendada la tarea, a intentar desentrañar el enigma que contienen los libros y cuya clave se encuentra en los cabalísticos grabados que los ilustran. En su camino tropezará con una misteriosa y fascinante mujer (Emmanuelle Seigner) que actúa como ángel protector en los momentos de apuro y que finalmente resultará ser una súcube, encarnación de la fuerza oculta en cuyas encantadoras redes sucumbirá el protagonista. La película decae después de una magnífica secuencia en la que la propietaria de uno de los codiciados ejemplares aparece estrangulada en su silla de ruedas, imagen

que inevitablemente remite al célebre episodio de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

Luego el guión se desliza por la pendiente de la rampolnería: tópicos sectas satánicas, muerte a lo bonzo del lunático coleccionista, etc. Tras la coyunda con la gran jinetera de Babilonia, el héroe alcanza la última puerta en el desvencijado Donjon du Diable. Una resolución chapucera que des-

merece los aciertos de su planteamiento y desarrollo.

En fin, la habilidad de Polanski se demostraba en el hecho de no presentar jamás a Satanás, levemente insinuado en la iridiscencia de los bellos ojos verdes de la chica, pero este inteligente ardid se desvanece en el castillo de fuegos artificiales con que zanja la película, que poco o nada tiene nada que ver con la ya lejana *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) ni mucho menos con la sarcástica *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967), pero que sin duda testimonia la deriva de su director hacia el efectismo en sus más recientes producciones.

Coyotes famélicos

Los lobos de Washington Mariano Barroso

España, 1999

Resulta inevitable relacionar *Los lobos de Washington* con *Éxtasis*, la cinta anterior de Mariano Barroso. Allí, dos actores de amplio registro (Federico Luppi y Javier Bardem) daban vida a Daniel y Rober, personajes de educación desigual y generaciones antagónicas que se convertían en aliados merced al estímulo común de una insaciable ambición. Se trataba de una historia de impaciente pigmalionismo en la que subirse al carro del éxito suponía dejar por el camino un desdichado rastro de víctimas. En *Los lobos de Washington* la obsesión por el triunfo se ha transformado en un relato que versa sobre la última oportunidad de los perdedores. Ya no es posible apoyarse en alguien, ni siquiera para hacerle creer en un falso futuro del que será partícipe: los cinco protagonistas de la película están radicalmente solos e intentan engañarse unos a otros, pero sólo para mentirse mejor a sí mismos y escapar del laberinto de su propio fracaso.

El clavo ardiendo al que pretende afeurrarse Miguel consiste en el exiguo botín

de una estafa condenada al descalabro y en un patético amor que tiene todo el aspecto de una huida hacia la nada. Su acto desesperado involucra a un borracho bondadoso, a un empresario francamente mediano, a un idiota inquietante y a un mensajero glotón. Todos dependen de todos y cada uno es para otro la rémora de la que hay que librarse para acceder a una vida menos miserable. Dentro de este círculo vicioso de lealtades agotadas, las interpretaciones de Javier Bardem, Eduard Fernández y Ernesto Alterio (a los que acompaña un adecuadamente crispado José Sancho) ponen de manifiesto que el cine español cuenta, por fin, con un grupo sólido de buenos actores, después de un largo y desolador periodo de muecas, amaneramiento y dicción insostenible.

No hay duda de que Barroso conseguirá muy pronto rodar una película excelente a partir de un buen guión, ya que en *Los lobos de Washington* se revela capaz de sortear los ostensibles lapsus de que adolece su argumento. Dejando aparte algunos fallos de raccord, un espectador no demasiado inquisitivo y hasta poco atento podría hacerse las siguientes preguntas: ¿Cómo se ha producido el misterioso accidente de Sara? ¿Dónde se cuenta que Claudio tiene una empresa de mensajería

y que Antonio trabaja en ella? ¿Cuándo ha podido ver Pablo la bolsa de los veinte millones antes de la última secuencia? En la imposible averiguación de estos detalles pierde uno un tiempo precioso, el mismo que el guionista debería haber dedicado a subsanar errores y a pulir su texto. La numerosa y muy panegírica documentación promocional no resuelve los enigmas sino que aporta otros nuevos, pues cuenta una película que sólo en parte se parece a la de la pantalla.

A su director hay que atribuir, por tanto, los considerables aciertos de *Los lobos de Washington*. Mencionada la elección y conducción de actores, hay que referirse a los sabios toques de comedia que consigue introducir en el film, haciendo que la aparente violencia de *thriller* se disuelva en una ironía resignada cada vez que el enfrentamiento es inevitable y la sangre está a punto de brotar. Barroso nos hace saber que sus criaturas no son capaces de causarse auténtico daño físico, que el dolor que padecen es exclusivamente moral y procede de la certeza de su derrota. Liberada de la tentación de los excesos gratuitos y de la fálica monomanía por las armas de fuego, la película apenas corre el riesgo de parecer un *Reservoir dogs* hispano y sortea la parodia sin dificultad. Los personajes, condenados a perder la pasta, piden su parte sin convicción, casi por favor, tratando de inspirar lástima en el adversario, que podría ser un viejo amigo y en el fondo es un otro yo. En la desolada geografía nocturna de gasolineras, aparcamientos, bares de carretera y lluviosos arrabales, cinco lobos hambrientos, más bien famélicos coyotes, se enseñan amenazadoramente los colmillos, pero la presa recién cazada acabará llevándosela, cómo no, un espabilado Correcaminos.



Arturo Pascual