

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

Título:  
Águila o sol

Autor/es:  
Pintor, Iván

Citar como:  
Pintor, I. (2001). Águila o sol. La madriguera. (34):73-73.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41930>

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:



## Águila o sol

### La perdición de los hombres

Arturo Ripstein

México/España, 2000

Los tres primeros planos de *La perdición de los hombres* exponen con crudeza el engorro y la fatiga de un asesinato. Los criminales trasladan el cuerpo a la que fuera su cabaña y velan mientras culpan a las mujeres de las desgracias de los hombres. Uno de ellos relata la historia de su tío tuerto. A su muerte, una de sus mujeres se quedó con el cadáver; la otra con el ojo, al que dio cristiana sepultura. El primer acto de los cinco que componen *La perdición de los hombres* se cierra con la partida de los asesinos. En el segundo se confirma que la historia del pariente tuerto resume el argumento de la película, ya que dos mujeres se disputan el cuerpo del finado. Barajan la posibilidad de partirlo, pero finalmente lo echan a suertes. "¿Águila o sol?", pregunta una de ellas antes de lanzar una moneda al aire y confirmar su fortuna.

Como en todo melodrama, desde Douglas Sirk hasta Pedro Almodóvar o Lars von Trier, la fortuna es el agente que abre el relato e impide obrar al protagonista. La causalidad se desplaza hacia el *fatum* trágico, lo que Lea Jacobs<sup>1</sup> ha denominado un "accidente de nacimiento" al hablar de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). En el curso de los actos tercero y cuarto, *La perdición de los hombres* oculta el motivo del asesinato mientras ordena la narración en escenas simétricas de diálogo entre dos personajes. Las dos mujeres primero, el cadáver y la protagonista (Patricia Reyes Spindola)

después y, finalmente, ésta y uno de los asesinos, al que reconoce por los caros botines de su difunto compañero. Para vengarse, golpea las piernas del criminal y le fuerza a lamerle los pies en una escena deliberadamente buñueliana.

El acto final relata las últimas horas en la vida del difunto. Revela que escatimaba el dinero a sus hijos para invertirlo en los botines y en un equipo completo de béisbol, su mayor afición y la causa de su muerte. Batear en el aire y no acertar la pelota en los minutos finales del partido, como sus dos compañeros y verdugos le habían advertido, le supondría "la pelona", la muerte. La película acaba del mismo modo que comienza. Cierra la serie de concatenaciones propia de todo melodrama, lo que Douglas Sirk denominaba "rondó trágico" —"Todo en la vida se revierte", anuncia el finado a uno de sus hijos cuando le niega un bocado—. Pero, a la vez, colma el vacío de información acerca del muerto. Sobre él se había construido un relato mucho más cercano a la tragedia clásica y, en particular, a *Antígona*: el de la mujer y el cuerpo insepulto.

El obstáculo que dificulta inhumar el cuerpo no es, en este caso, un tiránico Creón, sino la pobreza que Buñuel supo retratar en *Los olvidados* (1950). Arturo Ripstein se acoge a su magisterio para proponer un "cine de la crueldad", según la expresión de André Bazin, capaz de expresar la presencia de la muerte y la carne en la sociedad mexicana. La lección de Buñuel y, en especial de *La joven* (*The Young One*, 1960) está asimismo presente en el modo de filmar el interior de la cabaña. En el exterior, yermo y desolado, parecen concurrir el "viento pardo" de *Luvina* y los fantasmas de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. El influjo de su narrativa y la de Carlos Fuentes, con



quien Ripstein también ha colaborado, se aprecia en la configuración de las elipsis que median entre las sucesivas escenas.

La narración adquiere mayor distancia cuando incorpora la radio como un personaje más. Antes de jugar el partido que le conduce a la muerte, el difunto dialoga con ella. Cuando todos se han marchado, toma el bate y guía la voz de una retransmisión sin más oyente que el espectador. En el espléndido guión de Paz Alicia Garcíadiego, la ironía sustituye, poco a poco, al costumbrismo de los diálogos. El destino aciago, finalmente, ampara una segunda tragedia, la del difunto, y reduce todos los "callejones sin salida"<sup>2</sup> propios del melodrama a uno solo, el de la muerte. Ésta se convierte en el objeto que el blanco y negro contrastado del vídeo digital pugna por retratar. "El hombre es un ser para la muerte", afirma Heidegger. Ripstein, paradójicamente, da vida a esa sentencia.

Iván Pintor

1. Jacobs, Lea, 'El cine de Mujer y la Poética del Melodrama'. En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*. Febrero de 1995, nº 19. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. p.84.

2. Elsaesser, Thomas, 'Tales of Sound and Fury', en Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods*. Berkeley University of California Press, 1985