

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Flashback. Europa (Lars von Trier). Caídos del cielo (F. Lombardi). Angelo Diablo (Otto Preminger). Jamon, jamon (Bigas Luna). Riff Raff (Ken Loach). Instinto

Autor/es:

Nogueira, Xosé; Arias, Dany; Cerdán, Josetxo

Citar como:

Nogueira, X.; Arias, D.; Cerdán, J. (1992). Flashback. Europa (Lars von Trier). Caídos del cielo (F. Lombardi). Angelo Diablo (Otto Preminger). Jamon, jamon

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42951>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



FLASHBACK

LARS VON TRIER

EUROPA (Europa)
Francia-Alemania-Holanda-
Dinamarca, 1991

Presentada en Cannes/91 y galardonada en el Festival de Cinema Fantàstic de Sitges con los premios a la mejor película y a la mejor fotografía (servida en color y B/N alternados por Henning Bendtsen, el fotógrafo de Dreyer, que ya había colaborado con Von Trier en EPIDEMIC), EUROPA es, posiblemente, el film más fascinante de los últimos tiempos.

Poco conocido por estos lares, este joven director danés procedente del mundo de la publicidad y del video-clip cuenta en su haber con

dos largometrajes anteriores, EL ELEMENTO DEL CRIMEN (Forbrydelsens element, 1984) Y EPIDEMIC (1987) que conforman, junto al que aquí nos ocupa, una suerte de trilogía oscura, sórdida y de vocación absolutamente moderna sobre nuestro continente. Es en este último eslabón cuando Lars Von Trier se revela como un cineasta ciertamente dotado, lleno de energía, que pone en escena una obra radical y deslumbrante para el espectador, al que consigue hipnotizar desde el mismo inicio gracias a la envolvente voz del narrador Max Von Sydow (imprescindible visionado en V.O.). La misma voz que nos guiará por los distintos caminos que conforman el fatal itinerario de Leo Kessler (Jean-Marc Barr), cambiándolo de lugar las veces que sean necesarias con sólo iniciar una

cuenta atrás. Un gran acierto narrativo que dota a la película de una cierta atmósfera fantástica a la vez que evocadora.

Con la secuencia inicial de EUROPA entramos en una especie de trance que nos lleva a la Alemania del año 1945, en un viaje sinuoso al corazón de un país sumido en las tinieblas de una recién estrenada postguerra, en la que todavía campan a sus anchas los "werewolf" (hombres-lobo), combatientes nazis que se niegan a asumir la derrota ante los aliados.

Un país sumido en un clima deprimente y descorazonador que invade a los mismos personajes, seres fantasmales y solitarios con un futuro incierto.

Todo ello plasmado en imágenes mediante una minuciosa puesta en escena (fruto de un detallado



Europa

"story-board"), iluminada por el gran H. Bendtsen mediante todo un despliegue de lentes y tonalidades sacando el máximo provecho del formato panorámico, con clara vocación experimental: "Tengo necesidad de experimentar. En **EL ELEMENTO DEL CRIMEN** busqué un ensayo de estética; en **EPIDEMIC**, una manera de vivir, y en **EUROPA** lo que busco es un desafío técnico, un trabajo de aprendizaje." (1)

Así concebido, no nos puede extrañar que el film lleve hasta el límite la investigación sobre las posibilidades de la imagen cinematográfica en cada secuencia, lo que provoca a veces un exceso de retórica, cuando no una prescindible presencia de lo epatante. Bien es cierto que esto último no impide reconocerle a este danés una patente voluntad por encontrar senderos propios y muy válidos a través de los cuales vehicular su historia de amores imposibles, su tenso y hermoso melodrama. En este sentido es de destacar -además del cometido ya señalado de la voz en *off*- la contundente emergencia del color sobre el blanco y negro para subrayar aquellos elementos dramáticos que intervienen decisivamente en la escena, funcionando dentro del encuadre como selección de lo que el director privilegia, supliendo la función del primer plano y del inserto (que precisarían de un plano aparte); así mismo, la utilización de varios planos distintos simultáneamente, la subyugante banda sonora y los matices en luces y sombras contribuyen a fijar la fuerza de esta película y confluyen en el planteamiento general de la misma: contar en imágenes una trama histórica prescindiendo de épicas trasnochadas y con un estilo visual que se aleja conscientemente de cualquier clase de naturalismo.

Pero el discurrir de **EUROPA** no es solamente una demostración de modernidad bien entendida. Es también un conseguido ejercicio de equilibrio entre esa modernidad y el eco de una serie de cineastas: recordemos ese tren de connotaciones langianas, la carrera contra el reloj de inspiración hitchcockiana, la profundidad de campo de Welles llevada hasta sus últimas consecuencias o los recuerdos al cine de



Europa

Douglas Sirk, entre otras muchas cosas. Un particular homenaje a la historia de este arte por parte de un asiduo a selectas cinematecas.

En fin, un completo muestrario de soluciones visuales nuevas y vigorosas que entroncan directamente con el mejor clasicismo cinematográfico. Eso sí, abstenerse académicos y puristas.

JOSE NOGUEIRA

(1) Declaraciones de Lars Von Trier recogidas en el diario "El País" 13.5.91

FRANCISCO J. LOMBARDI

CAIDOS DEL CIELO
(Perú-España, 1990)

Este peruano -antiguo crítico en la revista **Hablemos de cine**- llamó la atención entre nosotros hará un par de años con la notable **LA BOCA DEL LOBO**, película valiente donde las haya, que reflexionaba (en el contexto del enfrentamiento entre Sendero Luminoso y el ejército peruano en la zona de Ayacucho) sobre esa injustificable tendencia que tienen los Gobiernos a apoyar el terrorismo de Estado en la lucha contra el terrorismo. Tema del que por aquí también sabemos bastante.

Pues bien, Lombardi vuelve a

sorprendernos gratamente en esta ocasión con una negrísima película, en la que dibuja un riguroso retrato de la sociedad limeña contemporánea partiendo de diversos puntos de vista. Para ello se servirá de tres historias paralelas que abarcan tres generaciones distintas de personajes: la de dos ancianos otrora ricos y ahora arruinados, cuyo último deseo es invertir el dinero que les queda en la construcción de un lujoso mausoleo en el que poder descansar juntos llegada la hora de la muerte; la del locutor Humberto y la suicida Verónica (historia que funciona como eje central) y la de los dos niños que viven en una chabola con su déspota abuela ciega viéndose obligados a engordar un cerdo con alimentos que ellos no prueban, para vender al animal y lograr así que la vieja pueda operarse de la vista.

De entrada, llaman la atención del espectador dos aspectos fundamentales. El primero, la presencia de la muerte como común denominador a las tres historias; el segundo es que constatamos un progresivo descenso hacia los estratos sociales más desfavorecidos coincidente con la presencia de tres generaciones -una por historia-, de las cuales la más joven (los dos hermanos) es la que se halla en una situación más mísera.

CAIDOS DEL CIELO mantiene el vigor de su propuesta durante sus dos horas largas de metraje

gracias a la coherencia y seriedad de su construcción, apoyadas en un contundente y negro sarcasmo cuyo espíritu no deja de recordar por veces al añorado Buñuel. Aún así, hay que reseñar algunas bajadas de tono en su ritmo general (circunstancia ésta bastante habitual en estructuras narrativas que juegan a varias bandas) y una repetitiva utilización del montaje paralelo que el propio Lombardi ha reconocido. (1)

En el haber del autor hay que reconocer una ruptura que significa un avance con respecto a su filmografía anterior: frente a una denuncia más obvia y directa al testimoniar la realidad peruana, encontramos aquí una búsqueda de esa realidad articulada en base a una construcción más compleja y arriesgada, con elementos de puesta en escena que rozan lo delirante en diversas ocasiones. Este proceso de búsqueda, que da una idea de las inquietudes de Lombardi como cineasta, se resuelve con éxito en el encuentro de esta mirada dura, sucia y cruel hacia ese paisaje sin cielo poblado de personajes carentes de vías de escape que conforma -con o

sin V Centenario- una gran parte del continente latinoamericano.

XOSE NOGUEIRA

(1) En una entrevista concedida a Antonio Castro con motivo de la presentación del film en nuestro país.

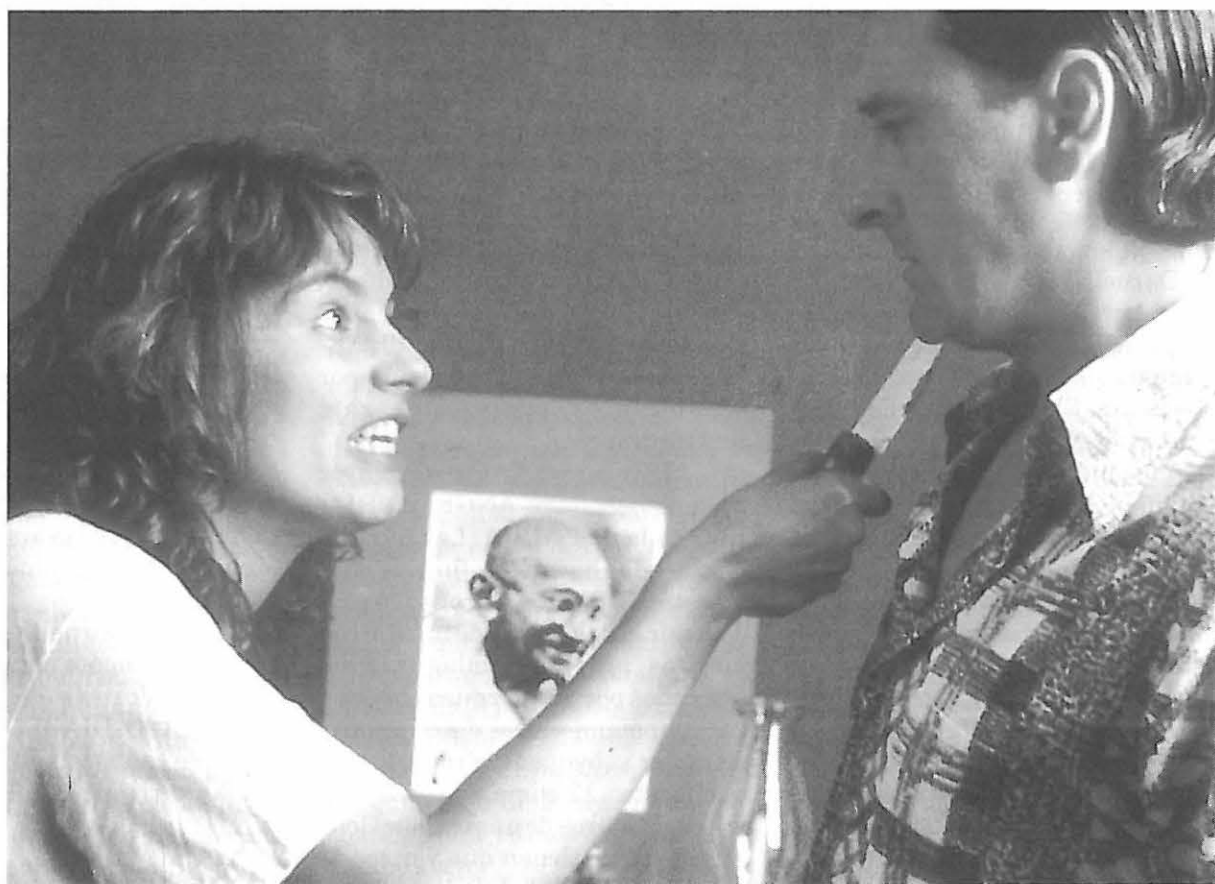
OTTO PREMINGER

ANGEL O DIABLO
(Fallen Angel, 1945)

UN ANGEL CAIDO EN LA SOMBRA

ANGEL O DIABLO se abre con una de las imágenes recurrentes que poblaron la "serie negra": los faros de un automóvil arrojan luz sobre una carretera envuelta en la oscuridad. La rápida agresividad nocturna de la obertura nos remite directamente a los LOS FORAJIDOS (The Killers, 1946) de Siodmak, o a EL BESO MORTAL (Kiss me Deadly, 1955) de Aldrich, y

engendra una opresora sensación de inevitabilidad, tan cara en el caso del cineasta alemán. De esa atmósfera de tinieblas surge Linda Darnell. Le basta cruzarse las piernas y acariciarlas lentamente para acceder de forma inmediata a la categoría de "femme fatale". Los ojos muy negros y brillantes, como la acharolada superficie de las calles. Calles mojadas, captadas en asfixiantes atmósferas por la alambicada cámara de Joseph La Shelle. O de James Wong Howe, Milton Krasner, John Alton,... asentando un estilo fotográfico concluyente para crear una estética visual propia. Preminger recuperó a La Shelle tras su definitiva aportación en LAURA (1944), y volverían a colaborar posteriormente en AL BORDE DEL PELIGRO (Where the Sidewalk Ends, 1950) y CARTAS ENVENENADAS (The Thirteenth Letters, 1951). Rodada mayoritariamente en estudio, facilitó el cuidado juego de inquietantes claroscuros, atrapando a los personajes en interiores cruzados por haces de luz de significativo discurso dramático. Simultáneamente a

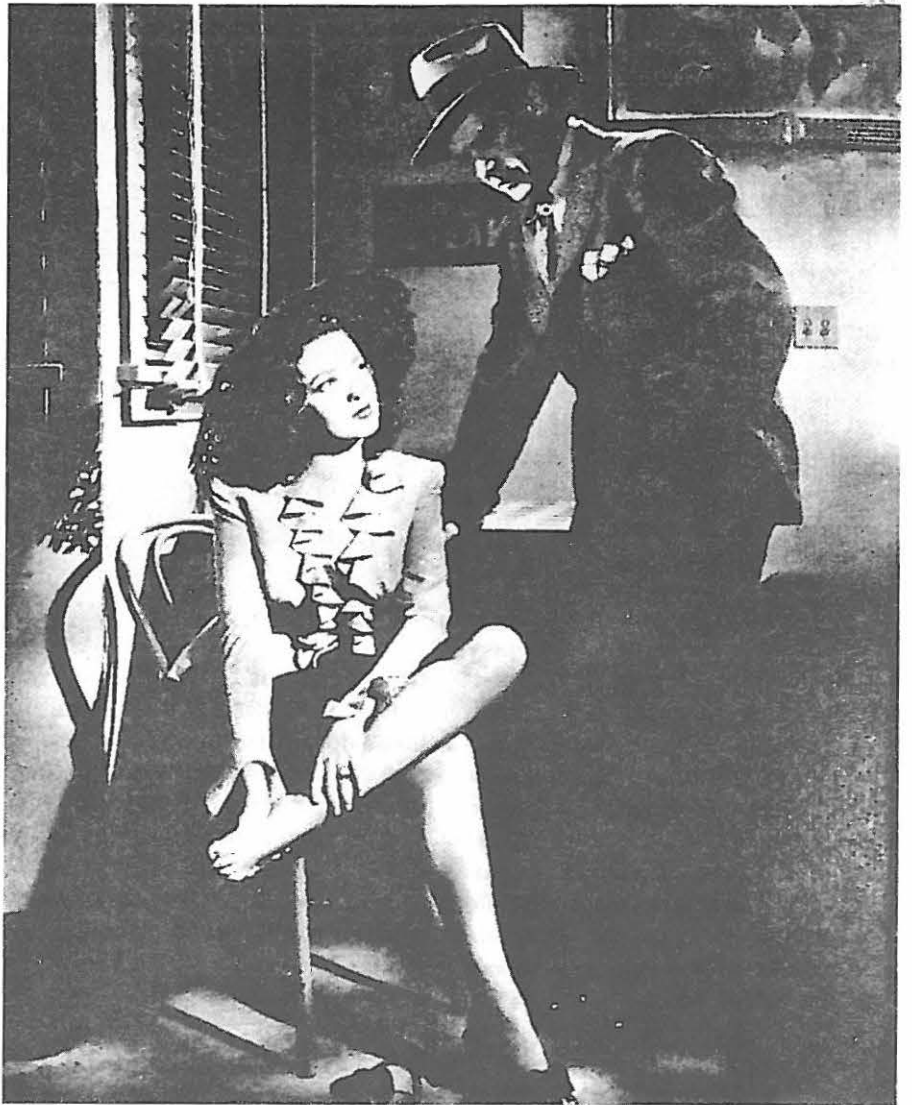


Caídos
del Cielo

los estilizados films negros de estudio, la Fox se proclamaría en la segunda mitad de los años cuarenta, en abanderada de una tendencia realista de tono semidocumental, aprovechando los rodajes en escenarios naturales, en un estimable ciclo de films emprendido por el productor Louis De Rochemont y el director Henry Hathaway.

La cámara avanza en un lento travelling hacia la absorbente negrura de la oscuridad. De ella sale Anne Revere, descubriendo el doble juego de Dana Andrews. La verdad, un concepto muy impreciso en este movimiento, se oculta en los fúnebres rincones de cualquier callejuela mal iluminada. En las sombras. La elección de Anne Revere como hermana de Alice Faye resulta muy sugerente. Encasillada en papeles maternos sustentadores de La Familia para, mayoritariamente, edulcoradas historias (volvería al cine negro como sufrida madre del "boxer" Gardfield en CUERPO Y ALMA, *Body and Soul*, 1947, Robert Rossen), defiende aquí la institución matrimonial asegurando una existencia adocenada, respetable y acomodada, a fuerza de cadenas en las puertas. Alice Faye no podía aparecer más adecuada como virginal e inocente muchachita, salida de alguna tierna y romántica comedia musical-Fox. Y Dana Andrews se mueve admirablemente entre el arribismo del individuo sin escrúpulos y la desesperación del hombre-víctima, atrapado entre la amoralidad y la exuberancia de Linda Darnell. La gélida presencia del actor arroja una vacilante dualidad que tan bien supo manejar Fritz Lang en sus films de la década de los cincuenta. El sentimiento de culpabilidad y el escepticismo ante el sistema judicial (¿otra vez Lang?) le empujan a huir como un criminal acorralado. El banal efecto-sorpresa final del guión nos confirma la exigua importancia concedida por el cine negro al "quién lo hizo", manteniendo por contra un molesto poso de secretas culpas, capaz de sabotear el "happy end" más luminoso.

La crueldad y la violencia inherentes al género estallan en la calculada paliza al sospechoso, por un Charles Bickford de guante blanco con impagable vocación de



Angel o diablo

sádico. El mismo Preminger recuperaría y daría protagonismo al personaje del policía con predisposición a la brutalidad cinco años más tarde en AL BORDE DEL PELIGRO, otro relato atenazado por inquietantes sombras de raíz centroeuropea.

Pero la sombra que con mayor peso planea sobre ANGEL O DIABLO es la de LAURA. Las indudables deudas hacia la definitiva obra maestra de Preminger, pueden condicionar la valoración de un film con méritos propios. Ambos vienen marcados por la enfermiza obsesión hacia una mujer. Dos descripciones de mujer subyugadora radicalmente opuestos. El clima de onirismo y la belleza etérea de una excelsa Gene Tierney poco tienen que ver con la plétórica carnalidad de la ambicio-

sa Linda Darnell, ferviente cultivadora del hedonismo, en un retrato de mujer vulgar que Joan Bennet llevaría con venenosa perversidad a su máxima expresión. En ANGEL O DIABLO el deseo hacia la mujer termina cuando ésta muere, mientras que el proceso a la inversa de LAURA envolvía el film en una aureola de elegante y lírico surrealismo, en las antípodas de los muy terrenales impulsos de FALLEN ANGEL.

Linda Darnell sería años más tarde tenazmente perseguida por el atormentado rostro de Jack Palance, y ANGEL O DIABLO continuaría huyendo en inacabable persecución del fantasma de LAURA.

DANY ARIAS

BIGAS LUNA

JAMON, JAMON (España, 1992)
(Drama surrealista)

MANJAR (O el tratado de Bigas Luna sobre el buen comer -cinematográfico- y la mejor digestión).

"Somos fruto de la comida y del clima que tenemos" (1), declaraba Bigas Luna en Gijón, con ocasión de la presentación de JAMON, JAMON. Vista su película, nada más cierto. Por ello quizá sitúa la acción en los Monegros aragoneses. Un paisaje "lunático" que dominará con su presencia todo el film y cerrará a los personajes en el único universo que les es posible, aquel cuyo máximo exponente es la valla-anuncio del toro de Osborne.

Con un elenco de actores muy bien dirigidos y un puñado de símbolos de lo que se conoce como la España más profunda -la del toreo y la tortilla de patata- Bigas Luna ha erigido un bello ejercicio de homenaje a Buñuel. El director catalán ha observado y lo ha hecho concienzudamente. Ha sabido transportar al desierto aragonés de Buñuel, a sus tierras secas y yermas, aquellos métodos de subversión que permitieron a éste reventar, desde dentro, las estructuras del melodrama más rancio durante su estancia en México.

JAMON, JAMON, entrañas de España, como la obra de Buñuel allá donde se produjese, como las "pinturas negras" de Goya -otro aragonés-, también "citado" por Bigas Luna a través de una pelea a jamonazos que reproduce y reactualiza, sin caer en la horrorosa "pictorización" (2) (Mitry dixit), el cuadro titulado "La riña" y expuesto en el museo del Prado con el nombre de "Duelo a garrotazos".

Pero la película de Bigas Luna no es juego de guiños más o menos fácil. Del mismo modo que los homenajes están ahí, también lo está la escritura propia del director. A través de esos saltos abismales de planos generales, en espacios abiertos, a planos detalle, de una abstracción tal que obliga a un esfuerzo por



Jamón, jamón

parte del espectador para resituarse frente a las imágenes. *Raccords*, como ese en el que de un plano donde tenemos abrazadas a Penélope Cruz y Anna Galiena (madre e hija), pasamos a otro donde Juan Diego se abraza a su perro bajo la mirada acechante de Stefanía Sandrelli (su esposa). La *ralentización*, a la cual Peckinpah, maestro en su uso, unió a la mitificación de la acción, es aquí, utilizada para secuencias como la caza de un cerdo o la caída de un bote de aceitunas negras (en contraposición a las perlas blancas de un collar que también caen de forma *ralentizada*, en otro momento del film). El tratamiento que recibe el contacto sexual entre sus protagonistas (ya que no todo es *follar*) diferente y específico para cada una de las parejas que se forman, se convierte en elemento narrativo suficiente en sí mismo para articular toda la película. De forma que, tomando únicamente esas secuencias, aparece perfectamente dibujado el esquema argumental del film. El mismo mimo tiene el tratamiento musical de la película, que combina con un cinismo envidiable las notas de una banda de músicos, en la cual ninguno baja de la sesentena, y la "batidora" de ritmos del valenciano Chimo Bayo.

Muy cuidada y casi perfecta en su puesta en escena, la película tiende a fallar allí donde más apoyos ha recibido su director: en la factura del guión. Co-escrito por el propio Bigas Luna y Cuca Canals, y revisado por el escritor Quim Monzó en sus diálogos (aunque estos tienen gran altura), el guión de JAMON, JAMON tiene un vacío bastante significativo hacia la mitad de la película, cuando alguno de sus personajes desaparecen de la pantalla por demasiado tiempo. Del mismo modo, la ironía que rezuma toda la narración, tiende a írsele de las manos al director en las secuencias finales del film, que, además, resultan excesivamente largas. Aunque el último plano-secuencia, que recorre el "paisaje después de la batalla" con sus personajes estáticos en una imagen alegórica de la situación del país, bien vale la espera.

Bigas Luna ha dibujado su retrato colectivo, ahora es problema de cada uno el querer o poder reconocerse.

JOSETXO CERDAN

(1) "La Vanguardia", 24.7.92, pág. 48

(2) Término no aceptado por el diccionario de la Real Academia, pero que el comentarista recoge humildemente de la obra de Jean Mitry *Estética y psicología del cine. 2-Las formas*. Siglo XXI editores, 4.ª edición, Madrid 1989, pág. 150.

KEN LOACH

RIFF-RAFF

Gran Bretaña, 1990

Después de haber dado mucho que hablar recientemente con AGENDA OCULTA, Ken Loach vuelve a cargar contra el thatcherismo sirviéndose de esta corrosiva crónica acerca de la dura cotidianeidad que hoy en día vive el lumpenproletariado (1) en la antigua capital del Imperio, a la que ha ido llegando proveniente de todos los rincones de la isla en busca de cualquier empleo con que poder ir tirando una semana más.

Film independiente a la fuerza (contó para su realización con un presupuesto mínimo aportado por el Channel Four, filmándose en decorados naturales con el equipo técnico esencial), que asume su condición con ese tono casi documental envuelto en una textura granulosa y servido mediante un ágil montaje,

RIFF-RAFF constituye un sólido ejemplo de cómo con cuatro duros y talento se puede hacer una buena película, como demuestra su bagaje de premios (Premio Félix a la mejor película europea de 1991 y Espiga de Plata en la 36 semana Internacional de Cine de Valladolid, entre otros).

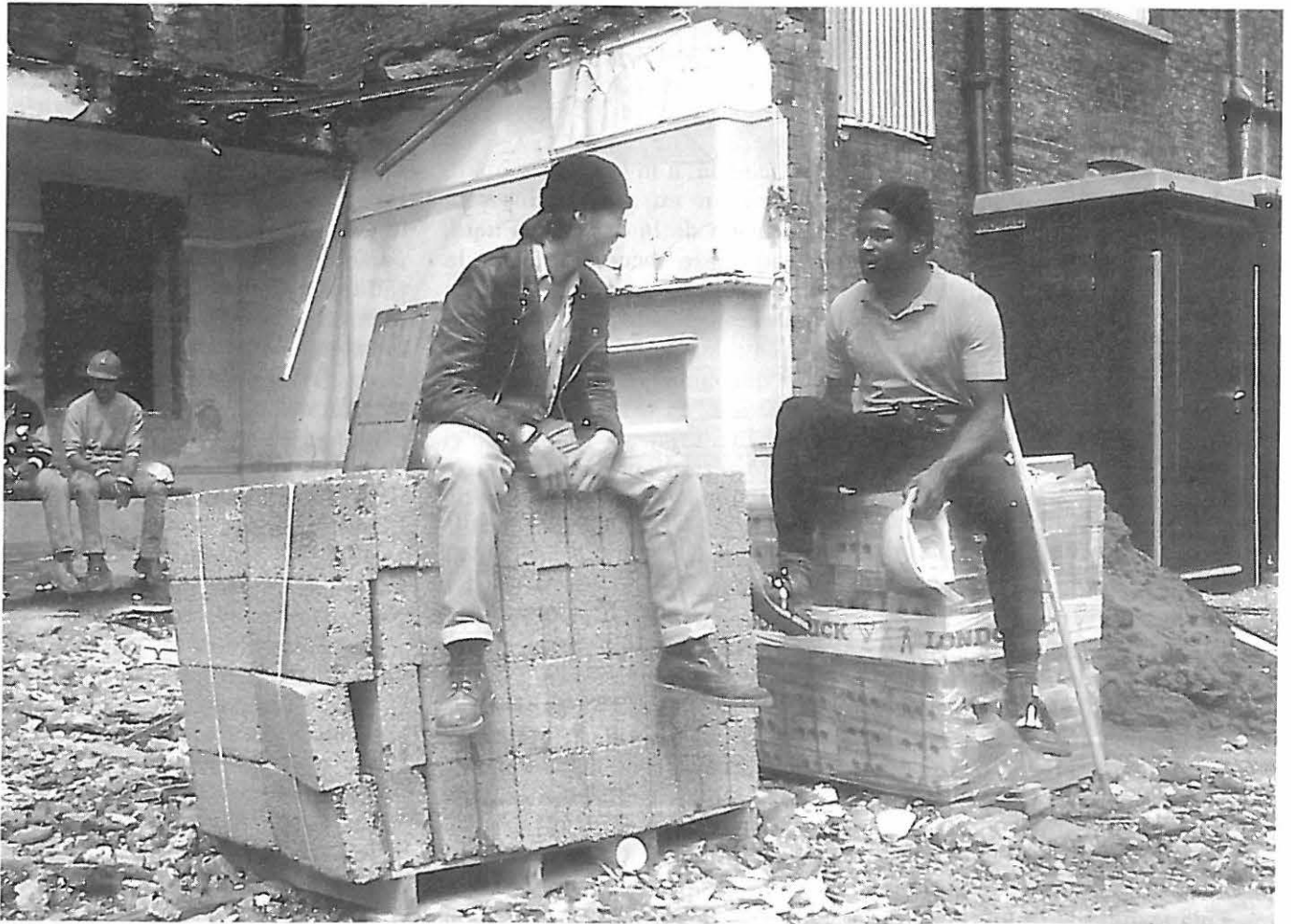
Loach mantiene una línea realista y social en su cine, pero que nadie piense por esto que adopta una postura panfletaria o paternalista (como ocurre con algunos Costa-Gavras que andan por ahí sueltos); su análisis es tan lúcido a la hora de mostrar las consecuencias del capitalismo salvaje como a la hora de constatar la total división y desmembración del otrora poderoso proletariado británico, absolutamente incapaz de plantar cara al Partido Conservador en el poder. Cada uno va a lo suyo. Valgan como ejemplo un par de secuencias:

- la escena en la que el protagonista -Stevie- desaloja sin contempla-

ciones a un "squatter" al que encuentra en el apartamento que él ha "okupado" previamente.

- la falta de solidaridad ante el despido de Larry, tomado con total pasividad por sus compañeros.

Y es que Ken Loach no se casa con nadie, ni siquiera con sus personajes: reparemos en Susan -la compañera de Stevie-, quien nos es presentada como una persona muy concienciada con la ecología y el naturismo (rodeada de plantas, bebe té sin cafeína y no prueba nada que pueda producir colesterol), resultando ser al final una yonqui. Ciertamente, un giro de una ironía atroz. Porque la ironía, el sarcasmo y un corrosivo humor negro son los instrumentos de los que se vale Loach para analizar la realidad en sus aspectos más crudos, logrando episodios tan hilarantes como el de Larry en la bañera o la secuencia del esparcimiento de las cenizas en el velatorio de la madre de Stevie (de una negritud insuperable). El mismo planteamiento de la historia no



Riff Raff

deja de tener su miga: un grupo de obreros, en su mayoría "squatters", trabajando en la restauración de un edificio destinado a viviendas de lujo.

Todo lo anterior no debe llevarnos a pensar en una postura cínica por parte del director, muy al contrario. Estamos ante un "humor de supervivencia, como único medio que permite resistir la opresión", como acertadamente lo ha definido Ramón Freixas. Por otra parte, la objetividad para con sus personajes no implica distanciamiento o indiferencia ya que siempre son comprendidos: la confusión en que se halla sumida Susan o los traumas de Stevie no son gratuitos. Especial interés tiene el tratamiento que se da al "concienciado" Larry -magnífico Ricky Tomlinson-: de entrada, sus compañeros desprecian sus "discursos" trasnochados, pero a medida que avanza la película se revela como el único personaje que se "moja" por los demás (consigue el apartamento a Stevie y logra que Susan pueda cantar, entre otras cosas), aunque, dicho sea de paso, nunca se lo agradecen.

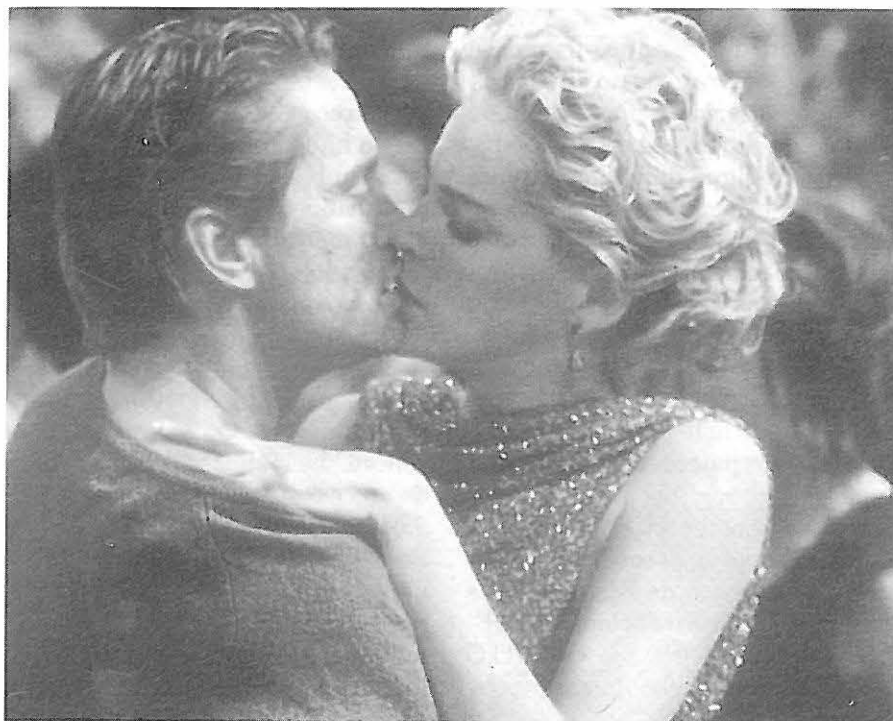
Todos se mueven en una sociedad sin esperanza, fruto de una inclemente política socio-económica y de la corrupción del sistema (se muestran a las claras los injustos mecanismos electorales y los "trapi-cheos" con el paro y seguros laborales); una realidad que ni siquiera permite soñar (el negro soñador acaba cayendo al asfalto desde un andamio), en la que las ratas -no sólo las que abren y cierran la narración- imperan.

Al final, sólo queda la revancha individual fruto de la impotencia y la desesperanza. Un final (el edificio en perpetua restauración pasto de las llamas) que no deja de recordar algunos de los subversivos finales del cine afroamericano más reciente: ciertamente, la descomposición de la sociedad norteamericana no va a la zaga de la británica.

Ken Loach. Un director a seguir dentro del actual panorama cinematográfico europeo.

KOSE NOGUEIRA

(1) "Riff-raff" es el término peyorativo con el que la clase media británica designa a los trabajadores clandestinos; viene a ser algo así como "gentuza".



Instinto básico

PAUL VERHOEVEN

INSTINTO BASICO (Basic Instinct, 1992)

A "HITCH" LO QUE ES "HITCH" Y A VERHOEVEN ...

A través de un plano que muestra una extraña figura, llena de caras y aristas, que adquiere - para el espectador, por supuesto- diferentes formas según cómo se ilumina, construye Verhoeven lo que se conoce como una buena intriga de predestinación en la secuencia de los créditos iniciales. A partir de ese momento el espectador será llevado de la mano del guionista por toda una serie de "pistas" y "des-pistes" que apuntarán siempre en dos direcciones.

Pero del mismo modo que la película tiene en esa bidireccionalidad del guión una de sus virtudes (y en la mano de Verhoeven la otra, eso es innegable), en otros momentos ese mismo guión es la fuente de sus flaquezas. El guión no es "la cuadratura del círculo" de la literatura cinematográfica, como se ha pretendido vender -y a juzgar por los tres millones de dólares que por él pagó Carolco a Joe Eszterhas-, al contrario, sus engranajes chirrían en más de una

ocasión. Un ejemplo: ¿Por qué aparece una peluca rubia en la escena del último crimen, si no es para justificar *de cara al espectador* la primera secuencia del film? Las trampas de éste y otro tipo se reparten a lo largo de todo el metraje de la película.

Verhoeven, consciente de ello, imprime a la película un ritmo trepidante, que catapulta al espectador en un ciclón de imágenes e impide su reflexión. Es ésta, por otra parte, una de las características más comunes en los "thrillers" de los noventa. Otro signo de los tiempos.

Si algunos de los *pecados veniales* de la película son consecuencia de sus condiciones de producción, como se ha visto, hay otros, bastante más graves que se derivan de un querer y no poder. Aunque las comparaciones entre realizadores nunca lleven a ningún sitio, es obvio que existe en el arranque de BASIC INSTINCT una búsqueda de la legitimidad a través de una aproximación descarada a las formas de planificación, e incluso de colocación de la cámara de Hitchcock. Aproximación desafortunada a todas luces, que rige el film desde la segunda secuencia -ya que la primera es plenamente *verhoeviana*- hasta la más que sospechosa secuencia en la que un experto psicoa-

nalista explica a la policía la doble posibilidad del asesino al que se enfrentan. Se trata de un Hitchcock muy mal digerido y más propio de bodrios como FINAL ANALYSIS. Verhoeven sigue defendiéndose en su terreno (las secuencias de violencia, ya sea sexual, ya sea de otro tipo), pero cierto tratamiento psicológico de los personajes le viene grande, tanto a él como a los intérpretes. Esto, junto a la molesta música de Jerry Goldsmith, presente durante toda la película queriendo imitar los patrones de los treinta y cuarenta, son las peores bazas jugadas por el director.

Verhoeven es un director curtido en el campo de las relaciones sexuales poco convencionales (DELICIAS TURCAS, EL CUARTO HOMBRE) y la película sube enteros en secuencias como la del interrogatorio -una lección de montaje tanto dentro del plano como sobre la mesa, aprendida directamente de Welles-, o con el fundido en negro que antecede al último plano. Único en toda la película y que separa el plano final del resto del film de una forma no por sencilla, poco brillante. Es el pequeño

truco de Verhoeven para colar dos finales dentro de la película, manteniendo así hasta el final el juego de la bidireccionalidad del argumento. De no haber sido así, los errores de guión hubiesen quedado mucho más al descubierto. Además Verhoeven llevas más allá su gesto de audacia, colocando en ese plano un punzón diferente al que ha sido utilizado en los asesinatos, elemento importante para la inculpación final de la (supuesta) asesina. Esto, en cuanto a la competencia de Verhoeven se refiere. La película goza, además, de una excelente fotografía -obra de Jan de Bont- que baña todos los decorados de una potente luminosidad mientras recorta a los personajes con sombras muy duras. Del mismo modo, los diálogos tienen algunos momentos de un brillo escaso en el cine *hollywoodiense* de hoy en día.

Respecto a la polémica despertada por los homosexuales y los cuarenta y cinco segundos censurados en EE.UU. ... mejor dejar la publicidad para las publicaciones que viven de ella.

JOSETXO CERDAN

Instinto básico

