

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Flashback. La tarea (Jaime Humberto Hermsillo), Drácula (Francis Ford Coppola), El ojo público (Howard Franklin), Reservoir Dogs (Quentin Tarantino),

Autor/es:

Peláez, Andrés; Nogueira, Xosé; Canal López, Javier; Breijo, David

Citar como:

Peláez, A.; Nogueira, X.; Canal López, J.; Breijo, D. (1993). Flashback. La tarea (Jaime Humberto Hermsillo), Drácula (Francis Ford Coppola), El ojo público

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42968>

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

JAIME HUMBERTO HERMOSILLO

LA TAREA
(México, 1991)

LA SONRISA VERTICAL

Una pequeña habitación, dos personajes y una cámara fija que filma en plano secuencia, desde un sólo punto de vista, una situación cotidiana, parecen elementos más propios de película vanguardista y experimental destinada a un público minoritario y estudioso, que de una comedia ágil, irónica y divertida.

Acostumbrados a ese cine vertiginoso, veloz, repleto de acciones incesante, engañosamente gratificantes y convencionalmente aceptado como único, que pulula con fuerza por nuestras pantallas y televisores, la película del cineasta mexicano J.H. Hermosillo se nos presenta como una alegre reflexión sobre la difícil frontera entre la realidad y la ficción; como una mirada cálida sobre el sexo, la familia y las relaciones amorosas; como una

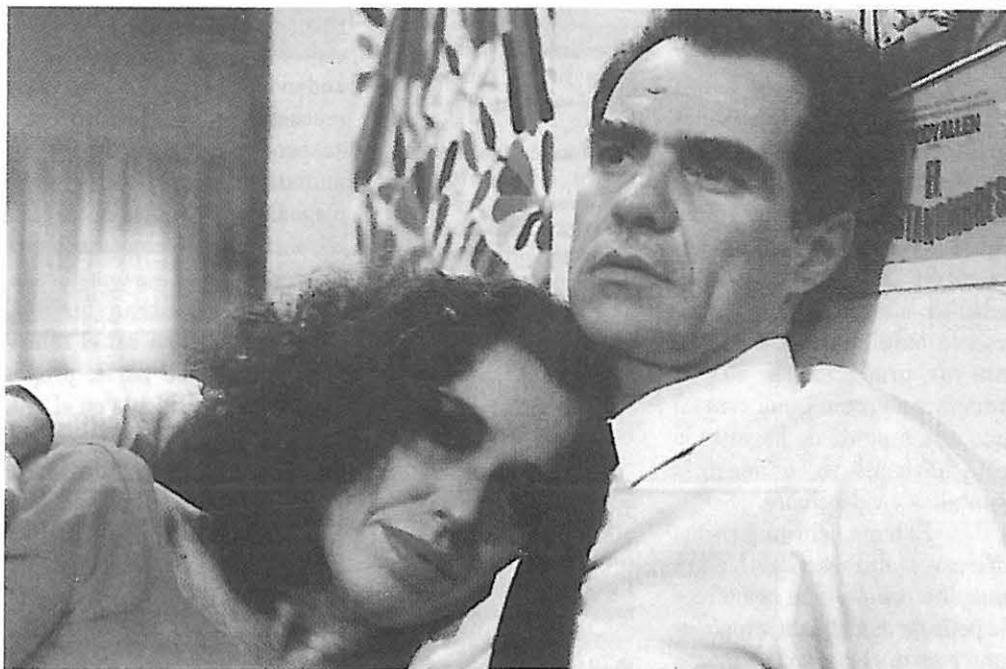
meditación sobre los límites de la escritura cinematográfica, realizada con sencillez, libertad e imaginación por un gran cineasta que se aleja de las convenciones narrativas ancladas profundamente en la mirada del espectador desatento, pero sin caer en el hermetismo y la pedantería.

La lección de Hermosillo, sin embargo, más allá de su inteligente uso del espacio fuera de campo, del provecho que saca a los movimientos e interpretación de los actores o de la incidencia sobre el lugar que ocupa el espectador en toda ficción, se nos presenta como la garantía posible de un cine creativo, sabio y de ventanas abiertas, accesible desde presupuestos económicos ínfimos utilizados con imaginación.

El espectador, mirón avisado, puesto en evidencia por el dispositivo de la escritura, lejos de separarse de lo narrado, saluda con humor, mirada cómplice y agradecimiento a este ejercicio de saludable sonrisa vertical.

ANDRES PELAEZ PAZ

La Tarea (1991)
de Jaime Humberto
Hermosillo



FRANCIS FORD COPPOLA

DRACULA (Bram Stoker's
Dracula)
USA. 1992

Mucho se ha dicho y escrito a estas alturas -para bien y para mal- acerca de esta nueva obra del gran F.F. Coppola. Tanto, que ante la perspectiva de un comentario breve como el que impone esta sección de la revista parece difícil por el momento (a falta de una mayor distancia en el tiempo para la reflexión) hacer referencia a algún aspecto que haya quedado inédito a los ojos de analistas y críticos de las más diversas orientaciones, cataduras y pelajes. Y ello a pesar de la gran densidad y riqueza de registros (no sólo a nivel iconográfico, como tanto se ha insistido) que ofrece esta película impregnada de una vocación abiertamente postmoderna o -si se prefiere seguir a Omar Calabrese- neobarroca, en su vertiente más fecunda.

En efecto, se han señalado ya el interés y la validez de la óptica con la que el cineasta ha abordado el relato, partiendo de una concepción romántica que es reescrita desde una opción deudora del modernismo (en su vertiente más simbolista). Percibimos así las huellas de Dante Gabriele Rossetti, Gustav Klimt o de ese arte japonés tan caro al elegante decadentismo decimonónico. Modernismo al que se enfrenta una plasmación claramente expresionista en momentos y espacios muy determinados.

Tampoco han pasado desapercibidas las excelencias de la partitura -a cargo de Wojciech Kilar- o del asombroso vestuario diseñado por Eiko Ishioka, artista conceptual que ya había interve-



DRACULA (Bram Stoker's Dracula, 1992) de Francis Ford Coppola.

nido en el diseño de producción del MISHIMA de Paul Schrader: la tremenda armadura-insecto que luce el Vlad guerrero en el potente prólogo del film, los peinados kabuki o ese inolvidable cuello de clamidosaurio australiano en el vestido nupcial de Lucy Westenra han entrado con todos los honores en la imaginería del fantástico. El conjunto se ve puntuado, además, por unos exquisitos fundidos y encadenados visuales ⁽¹⁾ que le confieren una intensa dimensión lírica.

Otros, en cambio, no han querido -o sabido- aceptar las bondades del producto (como se dice ahora) y se han preocupado, con mayor o menor obsesión, por futilidades del tipo grado-de-fidelidad-al-espíritu-del-original-literario, asuntos que, francamente, ya empiezan a repetir al personal cada vez que se aborda una adaptación. Parece ser que ciertos críticos (los de la rama más casposa del mundillo, para entendernos) tienen por costumbre "olvidar" -sobre todo cuando de películas "modernas" se trata- una serie de conceptos básicos sobre la idea de adaptación (que cuando quieren sí incorporan), optando por jugar con la traslación para así elucubrar

sobre la consecución o no de una pretendida transparencia. No menos fútil de cara a un análisis resulta el hecho de que se trate o no de una de las películas industriales de Coppola ⁽²⁾.

Por último, no han faltado necios que han calificado a este DRACULA como "video-clip" (a alguno no le vendría mal repasar conceptos en relación con lo audiovisual), o que lo han equiparado a la noción "romántica" presente en las baladitas que tocaba (?) al piano el inefable Richard Cleyderman (verídico, oigan).

Todo lo cual nos indica antes que nada que estamos ante un film que no ha dejado indiferente a nadie. Un film, por lo tanto, importante y que -como tal- ya conoce declarados detractores junto con fervientes adeptos, además de haber provocado toda una avalancha de nuevas producciones con el vampirismo como tema central que está a punto de llegar (o lo está haciendo ya) a nuestras pantallas y videoclubes.

El tema del vampirismo, decimos. Quizá sea esta la lectura más interesante que nos ofrece la película de Coppola; proponer una puesta al día (más o menos

literal, eso ahora no interesa tanto) de un mito en gran medida romántico, exacerbando y haciendo explícitos contenidos latentes en el mismo de todos conocidos a la vez que mostrando su capacidad -y como tal su funcionamiento como mito- al encarnar nuevas metáforas que lo actualizan poderosamente ⁽³⁾.

Todo ello arropado en un textura visual alucinada -y alucinante- cuya disposición y ritmo, bien es cierto, poseen una virtud francamente interesante para sus ejecutores: sumergir al espectador en una experiencia audiovisual cercana al vértigo en muchos momentos y, con esto, suspender cualquier atisbo de ánimo crítico. Una textura visual plagada de homenajes y citas que, no obstante, el cineasta logra trascender en base a una mirada personal e intransferible. Coppola reinventa así el relato "clásico" del que parte, proponiéndonos un Drácula en el que convergen todos los príncipes anteriores, un ser multiforme cuya voluntad de transgresión no conoce límites, un verdadero esteta de la sangre (en perfecta y hermosa definición de Quim Casas) sumido en una intensa y desesperada soledad. Una perso-

(1) El "ojo" de la cola del pavo real que enlaza con el plano subjetivo de la vía del tren; el círculo de fuego que nos traslada al sol del ocaso, etc.

(2) Lo cual resulta obvio si repasamos bastantes de los hechos industriales de su filmografía (bien es verdad que con algunos desmañados jardines y sosos juegos temporales por el medio).

(3) Si antes fue la sífilis, ahora es el sida (de remarcar este aspecto se encargaron para empezar el propio director y la inspiradora del proyecto, Winona Ryder). Parecidas intenciones impulsaron a sus predecesores; la teatralidad y pacatería de la primera versión de Browning (dejemos aparte a Murnau) fueron superadas en su día por un Terence Fisher que dejó planteada una vía más tarde recorrida por John Badham en su injustamente olvidada -cuando no despreciada- versión del mito (DRACULA, 1979).

nalidad, además, atenta e interesada por las nuevas tecnologías que comienzan a incidir en la percepción del mundo y de las cosas con sus primeros frutos (fonógrafo, cinematógrafo, fotografía). En este sentido el trabajo interpretativo del actor Gary Oldman resulta impecable.

Reencontramos entonces al Coppola "hacedor de imágenes"⁽⁴⁾, a ese hombre que siempre ha querido ser uno de los nuevos magos del cine. Una voluntad que aquí se hace más patente que nunca; existe, en cierto modo, un deseo de retornar a la artesanía visual de los orígenes (se recurre a técnicas de maquillaje y al látex en detrimento de

los efectos infográficos tan en boga, por ejemplo), unos orígenes a los que se tributa homenaje explícitamente en medio de una atmósfera de ensoñación⁽⁵⁾.

En el debe también hay que reseñar algunas cosas, como esa indefinición de los personajes secundarios (que, según como se mire, no lo son tanto), bastante común en una serie de obras audaces que últimamente han irrumpido en el mejor cine contemporáneo, un cine todavía en lucha con sus nuevas formas. Desde luego, si hay un cineasta que pronto puede darle una salida victoriosa a esta lucha ése no es otro que Francis Ford Coppola.

XOSE NOGUEIRA



(4) En palabras de A. Weinritcher, que acertadamente se pregunta por qué antes esto era un elogio y hoy una etiqueta sospechosa. (**Dirigido**, n.º 210, pág. 45)

(5) Los homenajes implícitos (a Cocteau, Kurosawa, Fellini y otros grandes maestros) ya son de todos conocidos.

criminal que servirá a su alter ego cinematográfico (Joe Pesci) para reencontrarse a sí mismo, de igual modo que Phillip Marlowe o Sam Spade.

"Solamente" tuvo que esperar 10 años, durante los cuales Franklin ha intervenido como guionista o adaptador en *LA SOMBRA DEL TESTIGO* (Ridley Scott), *EL NOMBRE DE LA ROSA* (Annaud) o *TRAS EL CORAZON VERDE* (Zemeckis), para poder realizar esta apreciable película. Fue precisamente Zemeckis el que le apoyó económicamente, y ha demostrado tener olfato, pues el film, tras su factura como thriller, esconde un buen número de ideas y reflexiones, apoyadas por una puesta en escena muy eficaz y una dirección poco habitual en un realizador primerizo, que nota conoce el cine desde dentro y ha asimilado sabiamente las reglas básicas del cine clásico americano, para elaborar a partir de ellas su propio discurso.

Lo primero que llama la atención es el hecho de tomar como punto de partida una obra fotográfica (Kay -Barbara Hershey recuerda a "Bernzy" - Joe Pesci que "sólo la literatura y la pintura son arte"), cuyo valor es sólo realmente apreciado por su propio autor (gente como "Weegee" fue la que ayudó a que la fotografía evolucionara como medio de expresión, aunque si hablamos de cine habría que recordar que para gente como Bazin la fascinación del cine residía en su origen fotográfico).

A partir de ahí se articula una interesante reflexión sobre la naturaleza del arte (además de la fotografía se hace alusión a la literatura, el cine -el propio "Weegee" trabajó en películas de 16 mm. y llegó a ser asesor en ¿TELEFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCU- la música, etc.), que podemos resumir en lo que Kay le confiesa a "Bernzy": "sólo supe de arte cuando quise ser artista". Pero hay mucho más. Entre Kay y Bernzy se despliega una sutil relación con un buen número de implicaciones, sobre todo a nivel antagónico (Bella-Bes-

HOWARD FRANKLIN

EL OJO PUBLICO
(The Public Eye)
USA, 1992

Arthur "Weegee" Fellig fue uno de los grandes fotógrafos de prensa norteamericanos. En unas increíbles fotos en blanco y negro que a veces parecen irreales por exceso de realismo, reflejó como muy pocos el alma de Nueva York y por extensión el de los Estados Unidos de los años 30 y

40. Gansters, actores, boxeadores, policías, artistas, gente de la calle... Muy pocos escaparon a su objetivo, que captó a la perfección a los "losers" de la sociedad (que como demostró no eran sólo los pobres), acercándose a las formas del cine negro que por aquel entonces estaba en su apogeo. Howard Franklin, tras ver una exposición en la que aparecían algunas de sus obras, redactó un guión alrededor de este personaje y en su estilo de trabajo, envolviéndolo en una intriga

EL OJO PUBLICO
(The Public Eye, 1992)
de Howard Franklin

tía, muerte-vida, pragmatismo-arte, realidad-ilusión...), aunque expresadas con elegancia, sin énfasis ni maniqueismos ingenuos (ambos personajes se saben necesarios el uno para el otro y los dos reconocen algo de sí mismos en cada uno).

Se habla también de la subjetividad de la mirada (Bernzy por momentos "ve" en blanco y negro y a cámara lenta, convertido en una verdadera cámara humana o en un visionario), de la soledad asumida como inevitable para desarrollar un papel verdaderamente relevante en el mundo, del papel de los "mass media" y su poder sobre las personas (todos los personajes actúan casi siempre en función de la opinión pública), del impacto de lo visual (reivindicando una nueva capacidad de mirar en esta época saturada de imágenes), de la hipocresía frente al artista, de la capacidad del cine y la fotografía para atrapar el tiempo perdido tan bien como la literatura o la pintura, de la estética de la inmediatez (Q. Casas) que "Weegee" prefiguró, y de unas cuantas cosas más. Y todo ello expresado con sentido del ritmo e imágenes poderosas (en gran parte gracias a la obra de "Weegee"), sin caer en el cine de tesis (hay más ideas aquí que en cualquier película de Greenaway, y encima no te aburres) o en cualquier tipo de pseudo-discurso.

En definitiva, un thriller casi intimista, pero que no evita la violencia, emocionante por momentos, y al que algunos subrayados demasiado evidentes y disculpables descuidos lógicos en una ópera prima no restan interés. Secuencias tan hermosas como aquella en la que "Bernzy" intenta sacar la mejor foto posible de un borracho "colocándolo" para una mejor "puesta en escena" mientras no sabe que es observado por Kay, que lo ve todo con una mezcla de piedad y admiración, justifican la visión de la película.

JAVIER CANAL LOPEZ



RESERVOIR DOGS (1992)
de Quentin Tarantino

RESERVOIR DOGS (1992)
de Quentin Tarantino

ACCION MUTANTE (1992)
de Alex de La Iglesia

Dos óperas primas caracterizadas por la violencia, aunque de muy distinto significado, o mejor sería decir, finalidad: RESERVOIR DOGS como expresión, única, sin salida, incontenible e invariable de un rosario de personajes incapaces de expresarse de otro modo. ACCION MUTANTE en cambio, como vía de acceso a un estilo de diversión -o a una diversión sin estilo-, al sinsentido, al encadenamiento de gags y tópicos del fantástico más popular de las dos últimas décadas.

El debut como director de Quentin Tarantino es el sueño de un productor: barata, dinámica y hábil.

Barata, en la escala de producción USA. Dinámica, está a la vista, no deja un segundo de respiro al espectador y, aunque pulule por momentos la sombra

del efectismo gratuito, afortunadamente se queda en eso: una sombra. Hábil, no innovadora, porque lo que nos cuenta y el cómo nos lo cuenta ya estaban inventados y narrados con anterioridad, pero quizá lo válido sea, no sólo la reinención de las técnicas, sino también su acertada utilización. Recurrir hoy, en el reinado de la narrativa plana y lineal (y no únicamente en la producción USA, si bien allí parece haberse instalado como norma en la construcción de películas) a una estructura de flashbacks elaborada, técnica que a muchos maestros repelía y en la que otros tantos patinaron, me parece alabable, y no me preocupa excesivamente hasta qué punto haya canibalizado ATRACO PERFECTO.

Tarantino ha demostrado tener el alma de orfebre, de miniaturista que es requerida para labrar, organizar, traspasar la superficie de un historia que muy bien hubiera podido cobijarse en lo convencional; ¡cuántos Michael Winner y cuántos J. Lee Thompson hubieran sacado tradicional partido del

asalto, punto nodal e inexistente del film, obviado por elipsis fulminante! Y si bien la estructura exige un frío raciocinio para su proyecto -una cierta alevosía, dirán los detractores- la expresión de violencia desatada, para muchos heredada de Fuller (y me parece muy bien) es visceral, no es de diseño -en el sentido de preconcepción con fines de epatar- si exceptuamos esas leves sombras antes nombradas, cómo las forzadas tensiones en instantes concretos planteadas únicamente para que otros personajes hagan más dramática, más efectista su entrada, como en el caso del enfrentamiento entre Mr. White/Hervey Keitel y Mr. Pink/Steve Buscemi antes de la llegada a escena de Mr. Blonde/Michael Madsen. Lo mismo ocurre en el duelo final a trío entre Mr. White, Joe Cabot/Lawrence Tierney y su hijo Chris Penn, solución formal canibalizada de EL BUENO, EL FEO Y EL MALO de Sergio Leone, al que Tarantino dice admirar y del que, afortunadamente, no se han filtrado mayores influencias, ya que incluso esta secuencia se soluciona de un modo muy distinto al de Leone, o

sea: sin rémora de ningún tipo (francamente, siempre me ha parecido una falta de respeto que me inciten a dormir en medio de un duelo).

Se acaba el espacio, pero no me gustaría dejar descolgado este filme sin al menos mencionar la claustrofobia que despide la condensación de la mayoría de la trama en un único espacio y la sugestiva decoración, siempre mantenida con gran inteligencia en un segundo plano casi subliminal: coches fúnebres y ataúdes envueltos en aséptico plástico; también es de agradecer la esporádica recuperación del DILLINGER de Max Nosseck (1945), Lawrence Tierney. Por último, un ligero tirón de orejas a quien corresponda por el pretendido chiste visual de la banda de asaltantes "uniformada" en trajes negros en una ciudad bajo un sol matador.

Respecto a ACCION MUTANTE, no quiero ni puedo extenderme porque no encuentro por dónde, pero por una vez, esto no me incomoda, porque suscribo las declaraciones de Alex de La Iglesia dónde reclama un espacio (cinematográfico) para todos. Quién quiera continuar con

el cine de tazón, con el cine correcto, con el de tortilla de patatas, guerra-postguerra, pozmodelno o cómo quieran ustedes llamarlo o vilipendiarlo, adelante; pero que también haya un espacio para los demás, aunque no sintamos devoción por sus resultados. Entendámonos, lo que quiero decir es que yo -y creo que no sólo yo- añoro una industria. ¡Quién me iba a decir que un día añoraría no las obras, mas si la actividad de Jesús Franco, Paul Naschy e incluso... M.O.!

Me engaño, nos engañamos. ACCION MUTANTE es espejismo, capricho manchego de un día. La frialdad burócrata y subvencionada de nuestra paupérrima (con meritorias y esperanzadoras excepciones) industria (las palabras industria y subvención me casan cada día menos) no apuntan buenos tiempos para los "diferentes" en este, que debería ser, negocio. Esta es la falsedad fundamental del cachondo debut de Alex de La Iglesia, ésta y no su combinado de chichés ni el caro envoltorio de un paquete de gags para unos pocos iniciados.

DAVID BREJJO



ACCION MUTANTE (1992)
de Alex de la Iglesia.