

Ludwik Margules: La aguerrida vitalidad del sobreviviente

En diferentes espacios críticos, he considerado la puesta en escena de *De la vida de las marionetas*, a partir del guión cinematográfico de Ingmar Bergman, como la muestra contundente de la plenitud alcanzada por el teatro mexicano en la segunda mitad del siglo XX. A la vez que condensaba la experiencia y madurez del Teatro Universitario surgido de Poesía en Voz Alta, la puesta en escena de Ludwik Margules reunía, en su perfección formal y su estremecedora complejidad emotiva, las dos líneas fundamentales del director nacido en Polonia, formado profesionalmente bajo la tutela de los grandes renovadores de la escena mexicana (Salvador Novo, Fernando Wagner, Seki Sano) y muerto el 7 de marzo pasado: por un lado, la rigurosa articulación del lenguaje polifónico del teatro, que había explorado en espectáculos como *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht, y *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe, donde—señala Alejandro Luna—“finalmente se conformó con un escenario de sesenta metros de boca (el Frontón Cerrado de CU), torres góticas lanzacohetes, algunas máquinas renacentistas y un vestuario de astronautas medievales”; por la otra, la minuciosa disección del comportamiento humano, encarnada en una profundidad actoral sin parangón en el teatro mexicano, que Margules desarrolló explorando en los abismos insondables de la condición humana presentes en obras como *Severa vigilancia* de Jean Genet, *Fiesta de cumpleaños* de Harold Pinter y, sobre

todo, *El tío Vania* de Anton Chejov. Por medio de estos autores, así como de su pasión por los poetas isabelinos y la visión de Shakespeare expuesta por Ian Kott (*Ricardo III*, un *Hamlet* ensayado durante un año y no estrenado, su testamento artístico: *Noche de reyes*), el director reconvirtió la furia de su experiencia en los campos de refugiados en Rusia y Tayikistán, la asfixia de la vida en la Polonia de Posguerra, en una poesía abrasadora que materializaba en el espacio y los cuerpos de actores y espectadores la tragedia del hombre moderno, su condena ante “el capricho y la ferocidad de la historia”, su soledad en el mundo, “la omnipresencia y omnisciencia del absurdo como regidor de nuestras vidas”.

Dotado de una mirada extremadamente atenta ante el menor atisbo totalitario (tanto en el futuro opresor como en el comportamiento propiciatorio de las víctimas) y de una obsesión por los detalles reveladores, la complejidad del teatro cultivado hasta entonces por el director que se declaraba “un agnóstico creyente”, parecía más bien seguir un principio de la gnosis: “reconoce lo que está ante tus ojos y lo que está oculto te será revelado.” Visión que extendía al terreno de lo íntimo, donde la angustia de la vida en común iba siempre aparejada a la degradación del afecto, y que junto a un humor transgresor trajo como resultado puestas en escena de madurez plenas de tensión y equilibrio, como *Querida Lulú* de Frank Wedekind, *Jacques y su amo* de Milan Kundera, *Largo viaje del día hacia la noche* de E. O’Neill,

y, sobre todo, su renovador tratamiento de la puesta en escena operística con *The Rake’s progress* de W.H. Auden-Stravinski, *Fausto* de C. Gounod y *Aura*, de Mario Lavista, sobre el relato de Carlos Fuentes adaptado por Juan Tovar.

Al asumir el hecho teatral como expresión vívida del máximo rigor intelectual, Margules supo siempre convertir la materia de los grandes autores universales en una experiencia de autoconocimiento sensible. “La patria de todo hombre de teatro es Sófocles”, solía repetir ante los embates de un nacionalismo escénico que—en su propio decir—le otorgaba y quitaba el pasaporte dependiendo del contenido de sus obras, y en el que veía el principal obstáculo para mirar a México y su drama. Dejando a un lado la condición del exilio, en años más recientes se sumergió en el alma de un país al que entendía de un modo entrañable, a través de una relectura de autores mexicanos a los que redimensionó en el panorama de la literatura dramática universal: *Ante varias esfinges* de Jorge Ibarguengoitia a la luz de Chejov, *Las adoraciones* de Juan Tovar (su dramaturgo de cabecera), *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera (traducido gracias a él en Polonia, donde deseaba llevar a cabo su escenificación), *Un bogar sólido* de Elena Garro como epílogo crítico de un viejo Sartre.

Consciente de que un “espectáculo teatral que no conlleve el intento de ensanchar el idioma, el lenguaje teatral, está estancado: no es teatro...”, Ludwik



Foto: Archivo Alarcón © José Jorge Carrión

Ludwik Margules, entre Laura Almela y Álvaro Guerrero, en un ensayo de *Cuarteto*.

Margules realizó en los últimos años una depuración de su lenguaje escénico que, siguiendo los caminos abiertos por Brecht y Peter Brook, renuncia a todo ornamento y se concentra en la búsqueda de lo esencial. En el amplio formato del *Don Juan* de Molière o en la desgarrada intimidad del *Cuarteto* de Heiner Müller, el principio permaneció el mismo, su definición última del teatro: “Un gramo de emoción en un centímetro de espacio.”

El límite de tal planteamiento constituyó el éxito de su penúltima

producción, *Los justos*, donde las brillantes adaptaciones al texto sustituían la retórica sentimental de Camus por el conocimiento de causa de Margules, y donde el despojo de la puesta en escena acentuaba la idea de eliminar toda convención y acción escénicas para concentrarse exclusivamente en el conflicto humano.

Amigo entrañabilísimo y maestro en el más amplio sentido del término, Ludwik me otorgó el privilegio infinito de articular sus memorias (*Ludwik Margules, memorias, El milagro/Conaculta,*

2004), “un tratado de dirección en primera persona” —como lo definió uno de sus primeros lectores—, y legó al teatro mexicano varias generaciones de actores, escenógrafos, directores, escritores, formados bajo su cobijo. De su aguerrida vitalidad (la del sobreviviente que celebra el hecho mismo de mantenerse en la batalla) extraigo ahora el valor de su herencia; de su sabio escepticismo, la certeza de que la dimensión del artista ha muerto con él. —

— RODOLFO OBREGÓN

Eduardo Mata: maestro del tiempo

En un memorable texto sobre la interpretación, el intelectual y semiólogo francés Roland Barthes ha señalado que el sentido de una obra no puede hacerse solo: el autor no produce sino posibilidades de sentido, de formas, si se quiere, y es el mundo quien las llena. En las artes escénicas —como el teatro, la danza y la música—, el “mundo” está constituido no sólo de espectadores sino de intérpretes también; esa suerte de intermediario que requieren estas disciplinas artísticas para poder alcanzar a esa otra parte del mundo, y para convertirse, ellas mismas, en teatro, en danza o en música. Creo que, en este punto, estaríamos de acuerdo en que difícilmente podemos aceptar que una coreografía existe plenamente sin el concurso del bailarín, o una pieza de música sin ser tocada, o una obra de teatro sin actores. Por esta razón, una obra de música se presenta como un núcleo en el que convergen tres experiencias, tres actividades, igualmente importantes; la del compositor, la del intérprete y la del oyente. Sobra decir que dentro de este juego de relaciones, la responsabilidad del intérprete es enorme, fundamental en más de un sentido: sin su participación la música es incapaz de manifestarse en el mundo. Es gracias a él como podemos escucharla: su presencia garantiza que no sea un arte mudo, un arte prisionero en una partitura.

Y sucede que, a veces, tenemos la suerte de encontrarnos en el camino con notables intérpretes: músicos de enorme talento que nos presentan una obra de un modo tan perfecto y pleno

que sabemos entonces, o intuimos por un instante, que la música es, o puede llegar a ser, una revelación y un conocimiento del ser.

Eduardo Mata perteneció, sin duda, a ese honroso linaje, a ese árbol genealógico privilegiado. En sus manos, los sonidos encerrados en una partitura cobraban vida de manera prodigiosa. A sus inmensos conocimientos musicales y a su técnica y oficio de primer orden, unía, además, una amplia cultura humanística, que le permitía no sólo conocer profundamente la obra que dirigía, sino saber también cuáles eran las convenciones musicales y artísticas que imperaban en la época en que fue escrita, qué relación guardaba la obra con la historia de la música y el arte, y lo que significaban estilísticamente los signos musicales de la partitura.

Durante toda su vida, Mata reflexionó sobre estas cuestiones interpretativas fundamentales. Sabía perfectamente que el intérprete es el verdadero amo del tiempo, ya que es de él la tarea que hace posible que la música transcurra en el elemento que le es propio: me refiero a la dimensión temporal, a esa sustancia de la que está hecha la música. En varias ocasiones hablamos de cómo el compositor imagina sonidos que transcurren en el tiempo, de cómo tiene que representarlos, tiene que fijarlos en un papel pautado por medio de una escritura convencional, y de cómo, al llevar a cabo esta operación, el compositor “congela”, por así decirlo, el tiempo musical en una partitura. Y es precisamente el intérprete el que, al descifrar estos signos musicales, “descongela” los



Foto dedicada de Eduardo Mata.

sonidos, haciéndolos respirar y vivir en el único ámbito posible: en el plano temporal inmanente a la sonoridad. En este sentido, Mata fue, sin duda, uno de los grandes maestros del tiempo. Él decía, y cito: “En realidad la música no existe hasta que suena. Es decir, hasta que el intérprete la realiza en el tiempo. La responsabilidad del intérprete se convierte entonces en una forma de creación.”

En *Eduardo Mata a varias voces*, de Verónica Flores (Conaculta, 2005), se encuentran valiosísimos testimonios de músicos que trabajaron estrechamente con Mata. Todos señalan y enfatizan su enorme estatura musical y artística, su inteligencia y sagacidad interpretativa, su habilidad y competencia para obtener de los instrumentistas el sonido buscado, el equilibrio sonoro justo, el fraseo adecuado, el *tempo* correcto. En el libro está también presente la voz de Mata y sus reflexiones, siempre lúcidas e inteligentes, acerca de la interpretación y el papel que desempeña este arte en el fenómeno musical.

Siempre he creído que un gran

intérprete es alguien que posee una recia y poderosa personalidad musical, y es a la vez la suma de una infinidad de rostros, tantos que parece carecer de uno propio. Es su autoridad musical y su fuerte e inequívoca presencia lo que permite a un director de orquesta conjuntar la voluntad de varios músicos para hacer posible que la partitura se transforme en sonidos, pero una vez logrado este objetivo, su rostro personal debe fundirse y confundirse con la obra interpretada, su rostro tiene que desaparecer para dar paso a la música.

Directores como Celibidache, Kleiber, Bernstein o Mata, nos muestran con claridad y certeza que la personalidad del intérprete está hecha, paradójicamente, para desaparecer. Celibidache es el *Adagio* de la Séptima Sinfonía de Bruchner y también *Elmar* de Debussy; Kleiber es la *Quinta* de Beethoven y la *Cuarta* de Brahms; Bernstein es el *Salón México* de Copland y la *Quinta* de Mahler; Mata es *La Consagración de la primavera*, la *Sinfonía Antígona* de Chávez y *Planos* de Revueltas. Son actores que desempeñan creativa y fielmente su papel, actores que cambian de máscara según la obra que representan: Son *La señorita Julia* y *Don Juan*, *Odette* y *Petrushka*, *Hamlet* y *El teniente Kije*, *Otelo* y *Daphnis* y *Cloe* y el fauno de Debussy.

Mata solía distinguir dos clases de intérpretes: los que sirven a la música y los que se sirven de ella. Él perteneció siempre a los primeros. Sabemos, al escucharlo, que nunca pretendió eso que llamamos “reflejar su personalidad” —como si la música fuese un simple y bobo juego de “egos”—, o “enriquecer” la obra a través de sus interpretaciones; él aspiró siempre a algo más: a hacerla vivir su propia vida mostrándonos su inagotable y esencial riqueza. Ante una partitura, la sabiduría y el temperamento musical de Mata no actuaban como

una lente deformante que antepone la persona a la obra. En él, estas cualidades intervenían como una suerte de mecanismo de sutil penetración que le permitía desentrañar una partitura y recorrer un mundo regido por sus propias leyes, un mundo en el que la expresión y la emoción surgen de una zona interna, íntima, de la música.

Conocí a Eduardo en 1963, cuando ingresé al Taller de Composición de Carlos Chávez, en el Conservatorio Nacional de Música. Lo recuerdo afable, cordial, de mirada inteligente, generoso, con un gran sentido del humor, todo entusiasmo y vitalidad, capaz por igual de lanzarse temerariamente a los pies del atacante en su calidad de portero del equipo de fútbol del Taller, que de dirigir con decisión y energía alguna intrincada partitura de Strockhausen o Boulez. Lo recuerdo también organizando y dirigiendo constantemente cualquier tipo de conjunto instrumental disponible en el Conservatorio. Con la misma convicción y rigor vigilante se entregaba al estudio y al análisis de las obras de Stravinski, y de las sinfonías “mozartianas” y “brahmsianas” que escribíamos como parte de nuestras obligaciones académicas. Pronto tuve la certeza de estar ante un talento poco común. Fue un discípulo excepcional de Chávez: un gran maestro para un gran alumno.

Veo a Eduardo, con su perfil de águila, como una suerte de Prometeo que supo arrebatarse a los dioses los secretos del arte musical de la interpretación, para hacernos partícipes del más pleno culto humano, de lo que Mallarmé llamó la figuración de lo divino. Gracias a él todos fuimos un poco mejores, y él fue, y sigue siendo, el mejor de entre nosotros. —

— MARIO LAVISTA



Que

VIVA
MÉXICO
desde
las
URNAS

Vota este
2 de julio

VIVE LA DEMOCRACIA

www.ife.org.mx

IFETEL

01 800 433 2000



¿Será que somos esnobs?

Hasta hace muy pocos años, un cierto director mexicano con 36 largometrajes auestas llegaba a las oficinas de Imcine y pedía apoyo para filmar un guión. “Vete”, le respondía, arrogante, Imcine. “Aquí sólo financiamos proyectos de calidad.” Arguyendo necesidades del tipo (“Aquí sólo premiamos películas de calidad”), la no menos soberbia Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas se había negado a reconocer su obra en la forma de un Ariel. Nada para *El sexo me da risa*; nada para *El vampiro teporoch*, nada para *Picardía Mexicana*, la uno, la dos y la tres. Nada para las veinte películas protagonizadas por el Potro Mayor. En la historia oficial del cine mexicano, ni premios ni oportunidades para Rafael Villaseñor Kuri. ¿Un complot contra el cine alegre? ¿Desplantes de un grupo de dizque guardianes de la calidad?

Villaseñor Kuri se hizo las mismas preguntas—por qué el desaire, por qué el prejuicio—, y se las tomó en serio. El tema de los Arieles parecía quedarle claro: la Academia—ha dicho— simplemente no toma en cuenta películas taquilleras. Las tuyas son taquilleras, por lo tanto no aspiran a premios. Hay quien podría cuestionarle si no será que más bien son malas, y que, aunque no ganaran un peso, tampoco serían nominadas. A esas personas Villaseñor les contestaría que el gusto es propiedad del público y no de la maldita Academia. Puede que tenga razón, pero entonces algo ya no encaja: ¿para qué refugiarse en teorías conspiratorias, si al final considera que

los premios no tienen valor? Pero eso compete a la lógica. Y la idea, justamente, era huir de la pretensión.

Quedaba enterrada una espina: la negativa de Imcine de financiarle un guión. “Lo que molesta—declaró Villaseñor (Perla Ciuk, coord., *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2000, 739 pp.)— es que tú llegues y te pares con un libreto en las oficinas que producen el cine oficial, y que por el simple hecho de haber dirigido veinte películas de Vicente Fernández, que ni siquiera han visto, te descalifiquen.” En algo tenía razón, y su queja podría extenderse a los espectadores que se negaran a ver la película que surgiera de una nueva intención. A diferencia de los dadores de Arieles, incondicionales de los Ripsteins y Fons, el comité de selección de proyectos de Imcine no debería juzgar un guión por su dudoso pasado, sino evaluar cada nueva propuesta y depositarle toda su fe. El punto era mucho más legítimo; la insistencia de Villaseñor redituó.

O bien alguien en las oficinas de Imcine se cansó de ver llegar al hombre del libreto (*sic*) bajo el brazo, o bien su nuevo proyecto convenció por méritos propios al comité de Fidecine, uno de los fondos de apoyo creados en 2001 por aquel organismo estatal. En el año 2003, el guión *Bienvenido-Paisano*, de Rafael Villaseñor Kuri, fue aprobado para su realización.

“Más lágrimas se derraman por las plegarias atendidas que por las que se quedan sin responder.” La palabras de Santa Teresa de Ávila que usó Truman



Escena de *Bienvenido-Paisano*.

Capote como epígrafe de su último libro pueden ahora servir de epitafio para la carrera de Villaseñor Kuri, quien acaba de estrenar la película que suponía su reivindicación. Podría formularse también como “Ten cuidado con lo que deseas porque se te puede cumplir”, pero esta versión refranera dejaría fuera las condiciones providenciales—casi benditas— que rodearon el estreno reciente de *Bienvenido-Paisano*, película que suponía su regreso al cine, con todo y su comparsa Rafael Inclán. Por un lado, la adquisición de la película por parte de Artecine, distribuidora que apuesta por el cine mexicano y extran-



jero de calidad (¡por fin alguien se daba cuenta!) Por otro, la coyuntura increíble: por los días del estreno, periódicos, televisión y radio debatieron el tema de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos a propósito de las iniciativas de ley en el Congreso estadounidense. Si bien *Bienvenido-Paisano* no pretendía denunciar las condiciones de vida del ilegal mexicano en Estados Unidos ni su importancia en el sostén de la economía de ese país (eso lo hizo *Un día sin mexicanos*, de Sergio Arau), su premisa era una vuelta de tuerca al alegato de que en Estados Unidos un mexicano siempre vivirá muy mal.

Una familia de inmigrantes legales—una pareja nacionalizada, dos hijos nacidos allá— viaja desde Estados Unidos hasta la ciudad de Jerez, Zacatecas. Apenas pisa territorio nacional, la familia descubre la inoperatividad y corrupción del Programa “Bienvenido Paisano”, creado para proteger a los inmigrantes que regresan a México, así como el racismo del mexicano hacia el chicano, y el infierno de ilegalidad de este lado de la frontera.

Plegarias atendidas y lágrimas derramadas. Si Capote concluyó su *opus magnum* a cambio de su degradación moral (las lágrimas las ahogó en alcohol), Villaseñor Kuri contó con el apoyo de Imcine, de una distribuidora de arte y de una campaña de publicidad gratuita a nivel nacional apenas superada por las que convoca la Iglesia, sólo para revelar la triste y sospechada verdad: que su cine ya no pasa siquiera la prueba de la sensibilidad *kitsch*.

Sin los cantos de Vicente Fernández ni las bellas de la sexycomedia, *Bienvenido-Paisano* se queda en un limbo entre la agudeza y la procacidad. Es lenta, aburrida e ingenua. Un remedo “región 4” de las películas de vacaciones de Chevy Chase, lo peor de *Bienvenido-Paisano* no es que se pretenda cómica (“No se dice *cucarachos* sino *cucarachas*”), ni que esté confundida en sus zarpazos políticos (zapatistas, el Che y los torturados de Abu Ghraib, pásenle todos a mi película sobre migración), ni siquiera que un chiste recurrente dependa de un frasco de Pepto Bismol. Tampoco que María Sorté haga caras de María Sorté (los muchos dientes blancos, la párpados a medio abrir), ni que el resto de los actores despliegue técnicas de cine mudo o de casting de publicidad (cara de mucha tristeza cuando dicen que están muy tristes, cara de mucha rabia cuando dicen que sienten rabia, cara de

felicidad cuando algo los hace felices; Inclán, en comparación, es el rey de la actuación minimal). Más que su humor tontito, denuncia política esquivoide y personajes que consiguen poner nuestras simpatías del lado de la *Border Patrol*, lo peor de *Bienvenido-Paisano* es el retraso de su narrativa visual. El tufo a la era del churro, que habla de flojera pura a la hora de filmar.

¿Para qué filmar varios planos si se puede filmar uno solo? Los cuatro miembros de la familia discuten, pero el cuadro los muestra alineados, uno junto a otro, de frente a cámara. Hombro con hombro, silla con silla, apenas confrontando miradas, como si ésta fuera la historia de una escolta familiar. Por no hablar de los *close ups* cerrados, arriesgados hasta para Bergman, ya no se diga si se cuenta con actores de tan contenida gestualidad. Y, al final, pero no en último lugar, la secuencia que delata la raigambre de su director: en una cantina aparece un mariachi y la familia pide una canción. El mariachi canta, las trompetas suenan. Es el turno del acordeón. Un detalle muestra una manita en pleno dominio del instrumento. Es la toma videoclip ranchero engendro del cine ranchero, ese que Villaseñor clamaba haber dejado atrás.

Henos todos de regreso a una película del canal 5, pero habiendo pagado boleto y concedido el beneficio de la duda a un director que emerge de la era más oscura del cine nacional. Uno querría abandonar la sala, pero se da cuenta de que la pena ajena es más fuerte que la indignación. ¿Será que somos esnobs? Nada contra Vicente Fernández ni los chistes de Pepto Bismol. Mucho contra la malhechura que reclama legitimación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Matador

de Richard Shepard

Que un actor renuncie al personaje que le dio fama mundial puede llegar a rendir buenos frutos. Ése es el caso de Pierce Brosnan, que gracias al papel de Julian Noble confirma que hay vida después de James Bond. Escrito por el propio Shepard y rodado parcialmente en el DF, *Matador* es un thriller con mucho humor negro que aborda la improbable amistad entre Noble, asesino a sueldo en plena crisis que Brosnan encarna con soltura, y Danny Wright (Greg Kinnear, también estupendo), atribulado vendedor que lucha por salvar un matrimonio marcado por la muerte del hijo único. Dos secuencias notables, filmadas en la Plaza México y en el hipódromo de Tucsón, apuntalan una película que deja un gratísimo sabor de boca. Otro punto a favor del cine independiente *made in USA*.

MMF

Ultraviolet

de Kurt Wimmer

Ultraviolet es un pastiche entre *Matrix*, *Blade*, *Inframundo* y *Aeon Flux*, por lo que no ofrece novedad ni mucho menos sorpresas. Para colmo, su estética de videojuego recuerda las dos partes de *Resident evil*, que protagonizara la misma Milla Jovovich. El filme parece un comercial de tintes para cabello o anteojos, pero más que nada un documental sobre el vientre de Jovovich (lo único notable, sin duda). La historia es intrascendente, al igual que el hecho de que se trate de una cinta futurista de vampiros: lo mismo pudieron ser licántropos que manatíes en peligro de extinción. El director Kurt Wimmer había logrado algo digno con *Equilibrium* (2002), pero con *Ultraviolet* se convierte en uno más del montón.

BE



Escena de *Calles peligrosas*.

Despertar del diablo

de Alexandre Aja

Tobe Hopper, Dario Argento y Mario Bava, los maestros del gore, sabían que la clave del cine aterrador está en el fino hilar del suspenso antes que en un visible e incesante baño de sangre: nos estremece más lo que la cámara oculta que lo que muestra. Por desgracia, el cine gore de los últimos años ha olvidado la imaginación y el recato para concentrarse en un sadismo casi pornográfico. Películas como *Hostal*, una estupidez llena de tortura gratuita, o *Wolf Creek*, cinta australiana con un memorable villano pero sin verdadera chispa creativa, no han hecho más que lastimar un género de por sí vilipendiado. A pesar de estar muy cerca del reciente basurero gore, *Despertar del diablo*, del joven francés Alexandre Aja, ofrece ciertos destellos de implacable y cruel destreza narrativa. Pero son sólo destellos. Al final, el morbo vence a Aja y el director no alcanza la brillantez que prometía con *Haute tension*, su impresionante filme previo.

LK

Calles peligrosas

de Thomas Vinterberg

Luego de inaugurar la estética *Dogma* (*Festen*, 1998) y de tropezar en terreno futurista (*It's All About Love*, 2003), el danés Vinterberg demuestra ser un cineasta de raza con ayuda de un guión escrito por su paisano y padrino Lars von Trier. Situada en Estherslope, típico microcosmos vontrieriano que funge como metáfora del Estados Unidos profundo, *Calles peligrosas* sigue con una precisión digna de una bomba de tiempo el salvaje despertar de Los Dandies, sexteto de losers que organizan un extraño culto en torno a revólveres anacrónicos y se autonoman "pacifistas armados". Cuando tal utopía choca con la pared de una realidad represiva, las balas vuelven el único lenguaje en común y el filme alcanza alturas de gran *western*. Retrato demolidor de una juventud destinada trágicamente a la violencia.

MMF

Bajos Instintos II

de Michael Caton-Jones

La escena duró apenas unos segundos pero bastó para marcar al cine de los noventa: Sharon Stone descruzando las piernas para quemar millones de pupilas con una polaroid de su sexo. Catorce años después vuelve a encarnar a la escritora Catherine Tramell para demostrar que nunca segundas partes fueron buenas. Tramell nuevamente es sospechosa de cometer un asesinato, la vemos seduciendo a un hombre atraído por el abismo, sus manos buscan supuestos picahielos bajo la cama... Malos diálogos, malas actuaciones, peor sexo. Mejor quedarse con la imagen de Stone en *Casino* o *Broken flowers*. Y con esos instantes que Paul Verhoeven puso gloriosamente en la pantalla sin advertirle.

BE