

Estudio para un retrato de

Francis Bacon

A mediados de la década de los cuarenta, Francis Bacon estaba viviendo en Monte Carlo. Un día, seguramente debido a deudas de juego, se quedó sin dinero. Lo que hizo con las pocas telas que tenía en su estudio fue darles la vuelta y utilizar la parte no preparada de la tela para ensayar nuevos diseños. Esto lo llevó al descubrimiento de que se encontraba mucho más a gusto trabajando en la “parte equivocada” de la tela que en la parte preparada. De esto también se desprendió un método de trabajo, en el que el azar y el accidente ocuparían un papel preponderante. Por el solo hecho de trabajar en la parte cruda de la tela Bacon se obligó a sí mismo a no modificar la ruta que se trazaba en un principio, aplicando la pintura directamente sobre la tela, sin atenerse a un dibujo previo. Al utilizar el reverso de la tela, Bacon (1909-1992) no sólo generaba texturas —una contribución a la pintura que se encuentra en la naturaleza misma de la pintura al óleo— sino que se atenia al imperio del accidente y el azar como generadores principales del universo de sus cuadros.

El azar es sólo aparente. Es un generador de imágenes, y esto es importante para entender el legado de uno de los últimos pintores figurativos de la historia de Occidente. Pero el azar también es el contrapunto de la contención y el orden. Bacon se refería a este procedimiento como si se tratara de dos etapas sucesivas y complementarias en el devenir de su trabajo con la tela, los pinceles y la pintura. Primero, el surgimiento inconsciente de la imagen, y posteriormente su regulación mediante los dictados rigurosos de la técnica. “Caos profundamente ordenado” es la frase que acuñó Bacon para definir su propia pintura.

Uno de los primeros frutos que arrojó este método de trabajo fue *Pintura, 1946*. La obra fue analizada en detalle por Bacon y los principales críticos de su obra. Parece difícil añadir algo más a este *enunciado* que se hizo escuchar en los años inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra. El último plano de la pintura está dominado por el cadáver de una res desollada, que cuelga en cruz sobre unos maderos invisibles, dispuestos a ambos lados del cuadro.

Debajo de ella (como si se tratara de una representación profana y paródica del Padre, que tiende su manto sobre la humanidad del Hijo) se encuentra la figura de un hombre protegida por un paraguas. Del rostro sólo podemos ver la boca, abierta como si se tratara de un pozo o un calabozo, de donde emerge un grito sordo entre unos dientes tan afilados como una sierra. La geometría circular de un anfiteatro contiene la escena.

Las alusiones a la pintura de Rembrandt (*El buey desollado*, 1655) y de Thomas Eakins (*La clínica del doctor Agnew*, 1889) palidecen frente a los comentarios del propio Bacon sobre la naturaleza de su cuadro. Para él, se trata en esencia de una pintura sobre la carne, que surgió en un principio acompañando la idea de pintar a una ave que desciende sobre un pastizal. De esta primera idea surgió algo totalmente distinto: el cadáver de una res y la figura de un hombre rodeada de trozos informes de carne y huesos. Bacon sitúa el motivo inmediato y recurrente de estas imágenes de carne sanguinaria y voluptuosa en los aparadores de las carnicerías inglesas que vio desde niño y que, siendo adulto, le seguían pareciendo no sólo atractivas sino *bermosas*.

No es difícil asociar, en el plano de lo inconsciente, a una ave (de rapiña) con un cadáver en descomposición; tampoco lo es asociar esta primera marejada creativa con los dientes afilados de un hombre. El anfiteatro y la luz poderosa y llana que ilumina la escena frontalmente nos remiten a los escenarios de la cirugía, que durante la primera mitad del siglo XX se asociaron con los intercurso sexuales. En palabras de Bacon, la figura humana que aparece en *Pintura, 1946* es la de un “dictador”: un hombre investido, en el tiempo, de un poder concentrado y por tanto bestial.

La serie de estudios sobre el retrato del papa Inocencio X de Velázquez, de principios de los cincuenta, puede entenderse como una derivación necesaria de estos primeros trabajos sobre religión y poder. Para pintar el cuadro central de la serie, que parece descomponer la figura del Papa entre las ondas del grito que lo contiene, Bacon trabajó a partir de una fotografía. Pocas veces trabajó a partir de un



Estudio sobre el retrato del papa Inocencio X de Velázquez, 1953.

modelo. Los libros de fotografía que tenía dispuestos en abundancia sobre las mesas y el piso de su estudio eran el sustituto ideal de sus modelos. Eran, de hecho, *sus* modelos. Esta sustitución comportaba una relación diferente con la realidad. Bacon quería sentirse en libertad absoluta para deformar aquello que quería representar en sus telas —para nada un equivalente de la realidad, sino una representación de esa realidad a través de un medio particular y distinto: la pintura. El realismo de Bacon es un realismo secular, sanguinario y deformante, condicionado por las reglas de un azar aparente.

En *Estudio sobre el retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, de 1953, Bacon representa la angustia que acompaña a un grito. Las líneas verticales que descomponen la figura del Papa al mismo tiempo que la contienen corresponden a esa forma derivada de angustia. La boca abierta en forma de círculo y los dientes que la circundan contribuyen a ahondar en nosotros la sensación de que el cuerpo, en su quietud, está vibrando y se vaporiza frente al espectáculo desagradable de su propia descomposición y muerte. ¿Cuál es la relación entre el cuadro de Bacon y el de Velázquez? No se trata de una relación puramente formal sino de un proyecto de descomposición que actúa como radiografía del cuadro original, el cual fue desplazado por los efectos nocivos y atrayentes de una fotografía. ¿No es así como miramos y comprendemos los cuadros la mayoría de las veces, a través de reproducciones defectuosas que sin embargo dejan una primera impresión indeleble en nosotros? El estudio de Bacon sobre la figura de Velázquez es una afirmación de esta especie: las imágenes de los media contribuyen a redondear nuestro entendimiento de las cosas, aprisionándolas en el circo inaparente de la realidad de nuestras representaciones mentales. Fuera de este círculo de ideas y de sensaciones, la realidad no existe.

El Papa de Bacon y sus personajes en general parecen encerrados entre paredes circulares forradas de espejo. Esto contribuye a crear una sensación de volumen, por un lado, y de colores planos, por el otro. Vida y muerte, entre estos dos polos se disgrega la pintura de Bacon. Verdes, amarillos o rojos intensos que generan la ilusión de estar habitando interiores. Pero la sensación no es lo que prima, pese a todo el discurso urdido por Bacon en torno al lugar principal que ocupan las sensaciones en la gestación y la ejecución de sus cuadros, sino la idea. Ideas de fenómenos bestiales que constituyen la naturaleza del individuo, es así como Michel Leiris entendió la pintura de Bacon, y en este sentido se pronunció acerca de ella a principios de los años ochenta. Organización y caos, fijeza y movimiento, estos fueron los modos imperativos que Bacon quiso abrogar en su obra. Muchos han querido entenderla, en su conjunto, como una sentencia definitiva de lo que fue, a lo largo de varias décadas, y no podrá seguir siendo: la pintura en su vertiente figurativa. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

Una exhaustiva muestra de la obra de Francis Bacon se presenta, hasta el 4 de enero de 2009, en el museo Tate Britain en Londres.

Turnbull y su polémica diversidad de estilos

La actual exposición de Roberto Turnbull en el Museo de Arte Moderno, *Caza furtiva*, se abre con un cuadro titulado *Chac Mool dinámico* (2000-2003) en el que una figura —alguien, algo o los residuos de aquello que se oculta detrás de esos vocablos— cruza en diagonal la tela. ¿El Chac Mool? ¿Quién sabe; puede ser una arbitrariedad, una ocurrencia o la representación del antiguo dios que el artista perfila en su memoria, en la leve, cambiante, difusa sucesión de formas guardadas por la suma y resta del recuerdo. Pero el contraste entre la evocación del milenar guerrero prehispánico y el adjetivo que sugiere una especie de movimiento supersónico se desliza, bajo diversas formas, en otras pinturas.

Turnbull recoge en parte de su obra una estructuración de la imagen y de sus núcleos formales semejante a las articulaciones de la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán que dominaron, con distintas variantes, la escena neoyorquina e internacional durante los años ochenta y los primeros tramos de los noventa. Dicho sea de paso: durante aquel periodo la vertiginosa reaparición de la pintura, vinculada al sideral aumento de los precios en el mercado artístico, llegó a producir afirmaciones tan delirantes como la del conflictivo factótum de la transvanguardia, Achille Bonito Oliva, que comparó esa tendencia con el Renacimiento, nada menos.

Volvamos a Turnbull. Trabajos como *Niño con tres piernas* (1990), *Composición con cámara y mortero* (1991) y otros atestiguan una clara influencia de sus colegas italianos. Enfoquemos aquello que “vive” o “duerme” en el segundo de estos bastidores: ¿qué significa la cámara colocada en el primer plano de la tela, sola, abandonada ahí? ¿A quién mira? ¿Al espectador, al público o a nadie? Es posible que haya caído en desuso hace mucho tiempo y que, por lo tanto, su lente sea un objeto ciego, inútil. ¿Y qué hace el mortero colocado unos pasos atrás, sobre el espacio semivacío? Tal vez representa algo así como una denominación de origen respecto a las corrientes citadas en el párrafo anterior.

El mismo rol, pero con otros significados, juegan la cabeza de Juárez en *Mínimo monumento* (1990) y las figuras reunidas en *Tres animales* (1995), léase el águila, la serpiente y el escorpión. En el segundo cuadro hay, desde esta lectura,

un giro, una deliberada estratagema: el emblema nacional y, abajo, el escorpión.

En 1984 el Museo de Arte Moderno presentó *Origen y visión, nueva pintura alemana*. Es posible que, al igual que otros artistas, Turnbull haya visto con mucha atención esa colectiva. Allí Markus Lüpertz incluía cuchillos en algunos cuadros y el artista mexicano coloca uno, a modo de guiño, en *Composición con cámara y mortero*, como si afirmara aquello que es incuestionable: la retroalimentación; que el intercambio icónico está implícito en el controvertido territorio de la acción estética.

Por otro lado, una característica de la obra de Turnbull es su apertura a una diversidad de estilos y su virtuosismo, que a veces se logra y otras se debilita. En tal contexto, Turnbull circula entre un espacio diáfano, abierto hacia una profundidad sin límites, habitable, y la superposición de planos anterior al Renacimiento. La multiplicidad de recursos está presente en todo: el espesor matérico y su adelgazamiento; las gradaciones y contrastes tonales, y el discurrir homogéneo de este elemento; el moderado despliegue de los signos y la síntesis; la pincelada gestual y la geometría. La síntesis se verifica en *Familia* (1992), cuya superficie rosa está resuelta de manera estupenda. No resulta fácil labrar con acierto ese color después de Tamayo; sin embargo, Turnbull lo consigue.

Otro rasgo a tener en cuenta es el humor: lúdico en *Musa con ballenas* (1984) y *El piojo y la pulga* (1984); corrosivo, casi amenazante, en *La bella y la bestia* (2007). Más: si la referencia sexual se insinúa leve en *Musa con ballenas*, en *Escena ranchera* (1985), con sus recortes de revistas pornográficas, se transforma en un estallido chusco capaz de escandalizar a las buenas conciencias. Por otro lado, el tríptico *Bandera* (2007), si cabe llamarlo así, y la serie “Muestrarios” están hechos con un sinfín de materiales: trozos de alfombras, fotografías urbanas, maderas, plumas, piedra volcánica, mármol, etcétera. Algunas de estas obras poseen una acabada resolución; otras, en cambio, como la pieza en gran formato titulada *Once* (1999), no alcanzan un buen desenlace.

En suma, con su versatilidad, Roberto Turnbull camina por una cornisa. De pronto puede vacilar y caer. Ahí, en esa cuerda, está su riesgo y su polémica condición creadora. —

— LELIA DRIBEN



Chac Mool dinámico, 2000-2003.

publicidad

Arráncame la vida: la otra cara del riesgo

En los días previos al estreno de la película *Arráncame la vida*, un periódico en su versión en línea publicó una nota que contenía cifras y datos sobre la producción, y algunas opiniones de la escritora Ángeles Mastretta, el director Roberto Sneider y algunos productores de la 20th Century Fox. Al calce de la nota, se invitaba a los lectores del periódico a expresar en un foro su opinión sobre la adaptación al cine de la conocida novela.

En contraste con el tono fáctico y neutral de la nota, las opiniones de quienes –recuérdese– aún no veían la película eran para ponerse a temblar. Que si no ganaba un premio sería dinero *tirado a la basura*, que mejor deberían darse a conocer las *verdaderas obras de arte*, que debió haberse apoyado a jóvenes *creativos y desconocidos*, que hacen falta argumentos que nos enriquezcan *estética y artísticamente*. Y así. Uno de los opinadores lamentaba por anticipado que buena parte de la población iría a ver la película y pensaría que era buena. ¿Por qué?, se preguntaba. Porque eran ignorantes, se alimentaban de lo que estaba a la mano y no sabían cuestionar lo que veían. Todas estas cosas, decía, le provocaban *ardición*.

Por estas y otras razones, el estreno de *Arráncame la vida* fue, sin duda, de los más esperados del año. Pesaba, por un lado, su carácter de superproducción: 65 millones de pesos la convertían en la más cara del cine mexicano hasta hoy. A esa cantidad se sumaría un millón de dólares que 20th Century Fox invertiría en su publicidad, y un lanzamiento con quinientas copias el día de su estreno, cifra también récord en distribución nacional. Otro de los motivos, de menor interés mediático, era que el megaproyecto había sido asignado a un director de una sola película, exhibida quince años atrás. Y por último –pero no menos importante– estaba el tema de la adaptación cinematográfica: basada en una novela exitosísima, la película no libraría los juicios de la comparación.

Era un estreno esperado, considerando que en este país la expectativa no siempre pone sus miras en la cristalización de los proyectos. Con más frecuencia que no, se quiere que algo excepcional no suceda o, ya de plano, que *suceda mal*. De preferencia, estrepitosamente mal. Una y otra vez, nos tranquiliza la certeza de que estamos todos subidos en el barco de la incapacidad. Esta especie de simpatía por las batallas perdidas hace que se considere el riesgo un sinónimo de tontería o derroche. Y, como sugieren los citados arriba, cancela la posibilidad de que las cosas sí sucedan, y, encima, sucedan bien.

Contra toda expectativa (en su modalidad mexicana), la película *Arráncame la vida* reivindicó esa posibilidad. La película dirigida por Roberto Sneider cumple y rebasa las exigencias del melodrama de época: hace verosímiles tiempos y espacios perdidos, sin perder de vista que el centro de ese género es el forcejeo sentimental de los personajes. Si bien la novela de Mastretta hace una radiografía política del México de mediados del siglo XX, es gracias a Andrés Ascencio, a su esposa Catalina Guzmán y a su amante Carlos Vives que el autoritarismo, la corrupción y los modos de perpetuarse del partido oficial dejan de ser abstracciones. De haberse minimizado la historia del triángulo amoroso para –como sugirieron algunos críticos– hacer un análisis más a fondo del panorama político, la cinta se habría *panfletizado* innecesariamente. No debe subestimarse al público en su capacidad de trazar paralelos entre el México de entonces y el de hoy.

Sobre el asunto del presupuesto y primer motivo de indignación: 65 millones de pesos apenas alcanzan para no echar mano de pelucas tiesas, de muebles “antiguos” del periodo que sea y de todo aquello aterciopelado que en la tradición de “Teatro Fantástico” llegó a ser código de un “tiempo pasado” (entre más artificial, mejor). Si el presupuesto es desorbitado, lo es sólo en el contexto de una industria cuyos largometrajes cuestan un promedio de 20 millones de pesos. En 2007 el presupuesto promedio de una película hollywoodense fue de 106 millones de dólares. Posiblemente el presupuesto de 6 millones de dólares de *Arráncame la vida* también sería, por esos lares, motivo de indignación.

¿Y no es absurdo comparar industrias? Lo sería si la recreación del México (capital y Puebla) de los años treinta y cuarenta lograda en *Arráncame la vida* fuera pobretona y hechiza. Pero ocurre que no es así. El diseño de producción del mexicano Salvador Parra no sólo es impecable (de “primer mundo”), sino que evita que la grandiosidad de los escenarios acabe robando escena y se convierta en tarjeta postal. La fotografía del español Javier Aguirresarobe (*Los otros, Hable con ella*) contribuye a narrar visualmente lo que es esencial en la historia: el brote de una conciencia y las consecuencias de la introspección.

Los otros factores de riesgo, el director asignado y la adaptación del libro famoso, ¿eran buenas opciones, por separado y en combinación?

Sí y sí. La ópera prima de Roberto Sneider, *Dos crímenes*, rompió con mitos menores (que los buenos libros no hacen buenas películas, que los directores no escriben bien, que los guionistas no saben dirigir) y con una idea que, más que mito,

pesaba como maldición: que era imposible llevar al cine el humor de la literatura de Jorge Ibarguengoitia.

La novela *Arráncame la vida*, por su lado, tiene la virtud de hilar su discurso a través de diálogos simples y libres de pretensión. La narración en primera persona –voz de la ingenua Catalina Guzmán– exigía pasar los subtextos por el filtro de un personaje incapaz de cualquier elaboración feminista, tanto por anacronismo histórico como por su origen y formación. Un relato –y no un ensayo novelado–, el libro de Mastretta era ideal para ser adaptado.

Aun así, manos equivocadas podrían haber traducido el texto a una serie de viñetas vistasas que explotaran la nostalgia. En manos de Sneider, *Arráncame la vida* tomó la forma de una película que desdeña lo ornamental y define a sus personajes a través de su comportamiento y diálogo. Más allá de que el estilo de Mastretta facilitara la adaptación, Sneider debía lidiar con una complicación no menor: la novela se narra desde la subjetividad de Catalina, y por lo tanto el lector asume que el punto de vista es parcial. La película, sin embargo, debía ofrecer a su espectador (en cine, casi siempre omnisciente) personajes con atributos que les dieran corporeidad.

Basado en la vida y excesos de Maximino Ávila Camacho, el personaje de Andrés Ascencio sugiere una presencia pedestre. Macho, asesino y corrupto, desprecia a los que hacen gala de sensibilidad y sofisticación. Actor de matices finos y que tiende a interpretar personajes de complejidad psicológica, Daniel Giménez Cacho no vendría a la mente como primera opción para encarnar al primitivo Ascencio. El acierto de su *casteo*, sin embargo, se hace evidente cuando uno comprueba que su personaje es al mismo tiempo un villano repulsivo y un imán con pies. Confirmando su estatus como uno de los mejores actores del país, Giménez Cacho vuelve comprensible la fascinación (y no sólo el miedo) que Andrés ejerció en Catalina y en muchos otros hombres y mujeres a su alrededor.

En un fenómeno inverso, Ana Claudia Talancón presta a Catalina atributos que no por ser físicos son menos poderosos. El cine se beneficia de rostros que lancen un cierto mensaje, incluso sin tener la intención. En el caso de Talancón, el mensaje es un híbrido de inocencia y precocidad, reforzado por su interpretación de provinciana corrompida en *El crimen del Padre Amaro*. No es sólo que sea una actriz guapa, sino que exuda atributos perfectos para el papel. Sin los registros de Giménez Cacho ni, mucho menos, su experiencia, logra que su personaje dé pelea al personaje de Ascencio.

Podría escribirse otra nota sobre aquello que faltó y sobró. Hizo falta, por ejemplo, la escena en la que Ascencio hace firmar a Catalina –y frente a Carlos Vives– la compra del Sanborns de los Azulejos. O bien, sobró la escena en la que Catalina menciona en un *voice over* el regalo de Andrés. Mucho más imperdonable es el desperdicio de la actriz Irene Azuela en el papel de la hermana de Catalina, mínimo en la novela, casi mudo en la adaptación.



Ana Claudia Talancón y Daniel Giménez Cacho en *Arráncame la vida*.

Quizás en un solo caso se le permite a una película mexicana ser arriesgada: cuando es hermética y autoimportante, y no interesa si no la ve nadie porque el *verdadero arte* es así; entiéndase: una experiencia opuesta al buen sabor de boca que deja *Arráncame la vida*. Acaso es hora de correr otro tipo de riesgo: el de filmar películas en formatos accesibles (y no por eso anacrónicos), contar historias e incluir personajes que le hablen a un público amplio (y no por eso ignorante) e invertir en producciones sumas que garanticen una calidad decorosa y una recuperación en taquilla (no siempre una ambición diabólica o, para el caso, neoliberal). En corto, correr el riesgo que supone hacer buen cine comercial. –

– FERNANDA SOLÓRZANO

Bajo Juárez

de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero

Si hay un tema propicio a lecturas sesgadas y tremendistas, es el de las muertas de Juárez. Por conseguir sortear las trampas del sensacionalismo, *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* es un ejemplo más del rigor y creatividad que distinguen al género documental en el cine mexicano reciente. Basados en las líneas de investigación trazadas por los periodistas Sergio González Rodríguez y Diana Washington, los directores hacen énfasis en las inconsistencias judiciales y en las historias y testimonios de los chivos expiatorios (así considerados por un ex perito judicial del estado de Chihuahua). Sin voces en off que manipulen al público ni discursos que subestimen la inteligencia del espectador, *Bajo Juárez* confía en la solidez de sus materiales, y los vuelve elocuentes a través de una edición aguda. —

— FS

Elegía

de Isabel Coixet

La directora catalana Isabel Coixet ha demostrado su habilidad para abordar historias trágicas sin caer en el melodrama fácil y manipulador. Así lo hizo en *Mi vida sin mí* y en *La vida secreta de las palabras*. Fiel a su estilo, adapta con sobriedad la novela *El animal moribundo* de Philip Roth (autor pocas veces adaptado al cine) y consigue una pieza tan emotiva como agrisada. Ben Kingsley está estupendo en el papel de David Kepesh, un maestro sesentón, solitario y cínico, y Penélope Cruz, más que inquietante encarnando a Consuela, la alumna que consigue meterse en su corazón. Al final ambos pagarán un precio alto por su romance, pero la lección más dura es para Kepesh, quien cree saberlo todo de la vida y estar a salvo en su trinchera sentimental. —

— BE



Fotograma de *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*.

Mister Lonely

de Harmony Korine

El guionista de *Kids* y director de *Gummo* y *Julien Donkey-Boy* ha madurado enormidades. Sin dejar a un lado su universo de *freaks* e inadaptados, logra con su más reciente trabajo un filme sumamente hermoso, cargado de momentos de genuino lirismo. A través de la historia de un puñado de artistas que viven en una isla preparando “el espectáculo más grande de la tierra” (entre ellos, copias de Marilyn Monroe y Charles Chaplin), presenta una fábula sobre la derrota de las ilusiones y el costo de evadir la realidad y la propia personalidad. Harmony Korine cambió la sordidez por el romanticismo, y el cine salió ganando. Diego Luna interpreta a un imitador de Michael Jackson en la que quizá sea la actuación más lograda de su carrera. Una de las mejores cintas independientes del año pasado. —

— BE

Tierra y pan

de Carlos Armella

De entre dieciocho trabajos, y por unanimidad, el cortometraje *Tierra y pan* del mexicano Carlos Armella fue premiado con el León de Oro en el reciente Festival de Venecia. Si uno se limitara a enumerar sus elementos —un perro famélico amarrado a un palo, una choza en medio de la nada y la familia en desgracia que la habita—, podría crear la impresión de que el director explotó la miseria de su país y de que el premio

fue consecuencia de la fascinación que, como ya se ha visto, estos temas ejercen en jurados europeos. No es para nada el caso. Las virtudes de *Tierra y pan* son la economía de lenguaje (no hay diálogos, sólo un plano cuya composición cambia y marca el tono del relato) y una resolución subversiva que frena la posibilidad de lecturas morales, reacciones lastimeras o regodeos en el dolor. (Será exhibido en el Festival Internacional de Cine de Morelia, a celebrarse del 4 al 12 del presente mes.) —

— FS

RocknRolla

de Guy Ritchie

Le llevó un buen tiempo a Guy Ritchie volver a hacer lo que mejor le sale: las historias enredadas de gánsters a la Tarantino, con un estilo visual influenciado por el videoclip. Tras el penoso traspíe de *Swept Away*, comedia estelarizada por su esposa Madonna, y ese filme metafísico e irregular que fue *Revólver*, el director inglés regresó a la línea de *Snatch*, bien cobijado por el genial Tom Wilkinson y Gerard Butler (el protagonista de *300*, quien demuestra que sabe hacer algo más que mostrar músculos). En *RocknRolla*, la mafia inglesa y la rusa buscan cerrar un jugoso trato relacionado con bienes raíces, pero la desaparición de una pintura y la intervención de un rockero *junkie* complicará todo. No estamos aún ante el mejor Ritchie, pero todo parece indicar que pronto será así. —

— BE