

El anticine de Gaspar Noé

Cuando una película nos presenta una ficción con toda la crudeza de la realidad, nos preguntamos cuál es la razón de ser de esa ficción, que no quiere serlo. La película Irreversible busca, a través de la provocación y el rechazo, potenciar la capacidad de cuestionamiento del espectador.

Responda con *sí* o *no*, sin pensar demasiado, a las siguientes preguntas: 1) ¿Toleraría ser testigo de una violación brutal? 2) ¿Toleraría ver completa una escena ficticia que represente una violación brutal? 3) ¿Considera que lo segundo depende de cómo se represente la violación? Si alguna de sus respuestas es *sí* —o incluso si ninguna lo es—, usted se encuentra, como la mayoría, atrapado en una paradoja sobre las relaciones entre ética y cine, los límites de la representación y lo que cree que hace la diferencia entre una película honesta y una película que manipula y explota. Quizá esto no le quede claro porque las preguntas son una abstracción. Pruebe entonces visualizar una escena como la siguiente: la italiana Mónica Bellucci —el *sueño húmedo* que es también actriz— camina por un túnel oscuro, apurando el paso desde la altura de sus tacones delgados. Los tacones hacen juego con el resto del atuendo: un vestidito blanco —especie de camisón satinado— que, a juzgar por los pezones erectos de su portadora, apenas la protege de una madrugada fría. Por circunstancias fortuitas, esta imagen, que parecía estar hecha para complacerlo a usted, también complace a un personaje de la película. Actuando en consecuencia con su naturaleza criminal —es un padrote violento—, el hombre ataca al personaje de Bellucci, entendiendo por ataque una violación anal, y después la desfiguración de su rostro. La escena completa, sin cortes ni fueras de cuadro, dura casi diez minutos. Y no es, por cierto, la más sangrienta de la película, que en octubre usted verá exhibirse bajo el título *Irreversible*.

A este punto de la escena, usted sólo pudo haber reaccionado de dos maneras distintas: le ha gustado o ha cerrado los ojos, pero no ha permanecido indiferente. Si ha vuelto a las primeras preguntas, quizá la paradoja sea más clara: entre más insoportable la escena, más honesta la película. Si llega al punto de cerrar los ojos, se cancela el acto cinematográfico y la película cuestiona los límites de la representación. El planteamiento inverso es el que más incomoda: si fuera posible no sólo ver la escena sino incluso disfrutarla (después de todo es Mónica Bellucci en cuclillas y con vestido brillante), ¿podría decirse entonces que se ha logrado el objetivo del narrador?

Quizá Gaspar Noé, el francoargentino de 39 años y director de la película que se describe arriba, sea el primero en echar luz directa sobre todas estas preguntas. A través de una película que nunca menciona su tesis, Noé traza la línea que distingue al

cine provocativo y basado en la explotación del morbo, del cine que, como el suyo, cuestiona los límites de la representación al punto de negarse a sí mismo y volverse, literalmente, imposible de ver. Su segundo largometraje y el primero en estrenarse en México, *Irreversible*, es un paradigma de cómo esta línea es delgada pero definitiva, y de que depende enteramente de impedir o propiciar el gozo en el espectador.

Y depende, también, de que se vea la película y no sólo se hable de ella. Precedida por los rumores de que “es la película en donde violan a Mónica Bellucci”, *Irreversible* cuenta —lo puedo confirmar— con dos tipos de público en potencia: el que no la quiere ver por eso y el que la quiere ver *justamente* por eso. Éste último es el blanco al que va dirigido el dardo de Gaspar Noé. “Después de ver *Irreversible* —uno podría escucharlo decir—, vas a entender que también hay dos tipos de directores que filman una violación.” Las categorías, en este caso, no se aplican exclusivamente del lado del espectador.

La fama difícil de Gaspar Noé está sustentada por el mediometraje *Carne* (91), una reflexión sobre las distintas procedencias y destinos, todos repulsivos, de la materia del título; por el largometraje *Solo contra todos* (99), un monólogo de odio en voz de un carnicero sin empleo y alienado en todos los sentidos posibles, y por el cortometraje *Sodomitas*, parte de un proyecto del Ministerio de Salud de Francia, que reunió a directores para promover el uso del condón a través de cortos de pornografía dura, y que al final rechazó el de Noé por incorporar en la historia ositos de peluche. (El sexo entre menores de edad —la *perversa* alusión de Noé— fue considerado por el gobierno francés inapropiado para sugerirlo en un proyecto con fines educativos.)

Considerado un sacudidor de morales, afiliado a una tradición francesa arraigada en el cine y la literatura, Noé había contado hasta antes de estrenar *Irreversible* con la aprobación condescendiente de la crítica que, al final de cuentas, intelectualizaba y legitimaba su impulso transgresor. A menudo empatado con directores como el austriaco Michael Haneke, el danés Lars von Trier, y sus coterráneos Catherine Breillat y Bruno Dumont, el francés Noé había sido empaquetado en la categoría de “latoso pero soportable”, en tanto sus embestidas eran sobre todo intelectuales y, por lo tanto, aspirantes a una clasificación en pantalla.

Con *Irreversible* todo cambió, y el desconcierto de más de uno

la ha vuelto una película tabú. Trabajo distinto de toda la obra de los directores mencionados arriba, es, quizá, la única que resulta intolerable en sus 97 minutos, esto entendido como un logro del director. Narrada del final al principio, *Irreversible* es la historia de la pareja formada por Alex (Mónica Bellucci) y Marcus (Vincent Cassel), de su cariñosa vida en común, y de cómo un incidente azaroso acaba con sus expectativas y con la vida de uno de ellos. Noé pone el dedo en más de una llaga moral, como es la decisión nada inocente de vestir a su personaje “como pidiendo a gritos” el ataque, y propiciando así la interpretación de los críticos —que caen redondos en la trampa, luego se enojan y lo tachan de misógino— se confunda peligrosamente con la mirada del violador. Y sin embargo, más que un alegato de género, *Irreversible* es un ensayo con hipótesis cinematográfica sobre cómo filmar la destrucción no sólo evitando la tentación de volverla atractiva en pantalla, sino empujando al testigo —en este caso, el espectador— a rechazarla desde la viscera, como lo haría en la realidad. Para lograr esto —y ésta es la denuncia de Noé—, es necesario poner en duda todos los códigos de la representación y cuestionarse hasta qué punto el cine puede —o debe— colindar con la realidad. El primer código por derribar sería el de la catarsis final como promesa de reubicar al espectador en un estado de estabilidad emocional: con la decisión de arrancar *Irreversible* en el punto más alto de violencia (el final cronológico de historia) y de terminarla en un



Sexo y violencia: las cosas como son.

planteamiento en el que todo pasado era idílico y hermoso, las únicas escenas felices ya están marcadas con su inminente destrucción, son amargas por lo que de ellas se anticipa, y están cargadas de una ironía proporcional a su aparente encanto. Por si esto fuera poco, Noé intensifica los recursos sonoros y estéticos de sus películas anteriores; el resultado es un efecto nauseabundo en momentos y muy inquietante en otros (el cine de David Lynch, a quien Noé constantemente alude, se asoma aquí como la mayor influencia). Impregnada de una desesperanza absoluta, anticipando a cada momento una desgracia mayor, *Irreversible* niega el cine que se entiende como vehículo de evasión.

En una escena de *Solo contra todos*, su largometraje anterior, una frase escrita en tipografía roja y sobre un fondo negro anticipa una escena brutal: “Tiene usted 30 segundos para dejar la sala de cine”, se nos advierte. Esta leyenda bien podría aparecer en *Irreversible* incluso antes de empezar la película. Pero aquí no hay una advertencia escrita, quizá porque el director ha llegado a la conclusión de que un espectador responsable y en favor de un cine genuino no tendría que ser advertido —como no lo es tampoco en la vida real— de que un incidente horrible está por ocurrir. O quizá, lo más probable, porque ya está advertido desde la primera escena, digna de salir corriendo, de que las cosas no mejoran nada: ese que ya se está viendo es el final de la historia. Lo que sigue, según se quiera, es a) Monica Bellucci en vestidito blanco y luego semidesnuda o b) una mujer violada, en bastante mal estado, agonizando en el piso. Tiene usted más de 30 segundos para decidir si lo quiere mirar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Bellucci y Cassel: la felicidad trunca.

anuncio
I plana
completa

Berlioz, hijo del romanticismo.

Sin pompa ni estridencia, se ha venido festejando en todo el mundo el bicentenario del nacimiento del compositor Héctor Berlioz, quien llevara la música romántica en Francia a su punto de culminación. Ricardo Rondón hace el perfil del personaje y recomienda lo mejor de su discografía.

Héctor Berlioz nació en Côte-Saint André, Francia, el 11 de diciembre de 1803, y murió en París, el 8 de marzo de 1869. Berlioz fue y es uno de los grandes de la música. Innovador, cuestionador, explorador de sonidos y efectos, poseedor del don de la melodía y glorioso orquestador, representa el significado del término *romántico*. El cabello rojo que lo distinguía de los demás en su pueblo provinciano era la corona de un espíritu rebelde. Su padre insistía en convertirlo en un médico rural, pero defendió su libertad y salió del tiránico hogar para ingresar al Conservatorio de París. Tuvo pleitos y discusiones con Luigi Cherubini, entonces director del Conservatorio. Cherubini hasta lo perseguía alrededor de las mesas de la biblioteca para propinarle un golpe después de discutir intensamente. La originalidad de sus ideas juveniles—que incluían metales que rugían, experimentos armónicos y la revelación de intimidades personales—resultaba de mal gusto para el arrogante Cherubini, que lo puso en lista negra durante tres años antes de que Berlioz obtuviera el codiciado *Prix de Rome*. Cherubini casi lo vio morir de hambre por sus fracasos y jamás levantó la mano para auxiliarlo.

Durante esos años estudiantiles, Berlioz se enamoró locamente (y la palabra es la única que se aplica aquí) de una presumida actriz inglesa que le llevaba algunos años, Harriet Smithson. Cuando lo rechazó después de muchas “escenitas”, amenazas de suicidio y arranques emotivos, se vengó de ella al concebir su célebre *Sinfonía Fantástica*. Hizo época en lo que a composición orquestal se refiere. Era música narrativa, altamente descriptiva, con notas interpretativas escritas por el compositor. Fue un nuevo sendero. Sus melodías eran atrayentes y nunca antes se había escuchado una orquestación semejante. Los timbales y los metales eran un reto a su amada y al oído del público. En 1833, Harriet finalmente levantó el guante pero Berlioz, al ganar, resultó perdedor. El matrimonio fue infeliz y terminó en divorcio.

Gracias a la admiración y apoyo de Franz Liszt y a la *Sinfonía Fantástica*, Berlioz obtuvo el Premio de Roma, pero no soportaba estar lejos de París. Se encontraba mal emocionalmente; sin



Héctor Berlioz ca. 1832. Retrato a lápiz atribuido a Jean Auguste Dominique Ingres.

embargo, su aguda inteligencia le permitió escribir una cáustica crítica musical, con lo que aumentó sus ingresos.

Vino el éxito y el reconocimiento, pero fuera de París. Obras de la talla de *Romeo y Julieta*, *Benvenuto Cellini* y *La Condenación de Fausto* fueron repudiadas en casa y aplaudidas en el resto del mundo. Viajó a Rusia, Inglaterra y Alemania. Mendelssohn, Schubert y Liszt representaron apoyos en Alemania, y se hizo amigo de Federico Chopin, en París. Posiblemente reconocieron en este hombre singular la culminación de la música romántica en Francia. Era un artista con un inmenso poder creativo, que tenía el don de la grandilocuencia. Subrayaba y aumentaba todo, y lo aplicaba en interés de la más alta expresividad. En su famoso *Tratado de la instrumentación*, sugirió como orquesta ideal

la integrada por quinientos músicos, en vez de los ochenta usuales; pero también propuso cambios prácticos en la creación de una orquesta sinfónica lógica.

Sus años finales fueron infelices. Su segunda esposa murió repentinamente en 1862. Su único hijo, Loïs—de quien escribió: “nos amamos como si fuéramos gemelos”—, se perdió en alta mar. La prensa atacó sus obras, y su última ópera *Los Troyanos* fue abucheada en París, en 1863. Escribió: “¡Estoy solo!... en cada hora le digo a la Muerte: ¡cuando dispongas!” Hizo un último viaje a Rusia en 1867 y volvió a París para morir.

En 1838 Niccolò Paganini, al escuchar su *Haroldo en Italia*, escribió: “Beethoven ha muerto y sólo Berlioz lo podrá revivir.” Paganini estaba convencido de que el sucesor de Beethoven era Héctor Berlioz. Al igual que él, rompió las barreras de la música sinfónica obteniendo mayor flexibilidad y espacio; ambos eran también subjetivos, y hacían tonos de la voz humana y las experiencias poéticas. Pero Beethoven fue la transición del clasicismo al romanticismo, mientras que Berlioz fue el hijo crecido y maduro del movimiento romántico, el Delacroix o Victor Hugo de la música, como se le describía.

Discografía

La discografía de Berlioz es no sólo amplia sino definitivamente completa. Sir Colin Davis ha sido su apóstol musical más distinguido, y ha dejado testimonios incomparables de cada una

de las obras maestras. Philips ha publicado versiones soberbias de las óperas, entre las cuales están: *Beatriz y Benedicto*, *Benvenuto Cellini*, *Los Troyanos*, *La Condenación de Fausto*, además de composiciones como *La Infancia de Cristo*, la *Sinfonía Fantástica*, *Haroldo en Italia*, el *Réquiem*, la *Sinfonía Fúnebre y Triunfal*, el *Te Deum*, las *Noches de verano*, con la incomparable Jessy Norman, y una colección de oberturas que incluyen: *El Carnaval Romano*, *El Corsario*, *Los Jueces Francos*, *El Rey Lear* y *Waverley*. El apoyo virtuosístico de la Orquesta Sinfónica de Londres es decisivo para el éxito de esta serie, una de las más distinguidas del microsurco fielmente pasada a discos compactos.

Otro director que le ha dado realce a la música de Berlioz es John Eliot Gardiner, que aporta una interesante versión de la *Sinfonía Fantástica* con la que busca duplicar el sonido original que escuchó el compositor. La Orquesta Revolucionaria y Romántica hace justicia a su nombre, y sigue puntualmente las ideas de su ilustre director. Estas mismas huestes presentan la única versión de la *Messe Solennelle*, un hallazgo especial. Todas las grabaciones de Gardiner están en el catálogo Philips.

Las *Canciones* de Berlioz reciben interpretaciones notables de François Poillet, Anne Sofie von Otter, John Aler, Thomas Allen y el pianista Cord Garben, en una edición indispensable que publicó la Deutsche Grammophon.

De todas las óperas completas que hemos visto en DVD, ninguna iguala el impacto y la fuerza dramática de *La Condenación de Fausto*, captada en el Festival de Salzburgo en agosto de 1999. El trabajo escénico de Jaume Plensa, al lado de Alex Ollé y Carlos Padrissa del grupo La Fura dels Baus, es deslumbrante en su dramatismo y fuerza. Éste es verdadero “teatro del extremo”, en donde la tecnología se aplica a la obra con genialidad increíble. El DVD obtuvo todos los premios importantes de 2001 y el *Gramophone* dijo: “Un formato cuya claridad de sonido y visión parece hecha a mano para llevar la ópera a la sala sin concesiones”, y así sucede. Con un enorme cilindro en el centro del inmenso escenario todo va tomando forma para subrayar la acción que culmina en uno de los coros angelicales más hermosos jamás escritos. Esto hay que verlo para creerlo. Las actuaciones de Vesselina Kasarova, Paul Groves y Willard White son memorables. El Orfeón Donostiarra de San Sebastián y el Coro de Niños Tölzer, así como el Staatskapelle de Berlín, bajo la mano brillante de Sylvain Cambreling, son una maravilla de precisión y emotividad. “Recomendado sin reservas” (*Artbaus Musik*).

En México, el Año Berlioz contó con una presentación de *Romeo y Julieta*, en la Sala Nezahualcóyotl como parte de la temporada de la Filarmónica de la UNAM. Bajo la dirección de Zuohuang Chen, con coros aceptables y solistas dignos, jamás despegó y sentimos falta de ensayos o desinterés del director, que aún no ha hecho nada sobresaliente, al menos para nosotros. El Metropolitan Opera de Nueva York escenificó *Les Troyens* y anuncia *Benvenuto Cellini* para la siguiente temporada. Lo que es indudable es que Berlioz, correctamente presentado, es capaz de alturas insospechadas. —

— RICARDO RONDÓN

COLLEGIUM MUSICUM *Bach*
MÚSICA ANTIGUA CON INSTRUMENTOS ORIGINALES
NICKOLAS SANZIO BACH

Ciclo integral DE LA MÚSICA de cámara
JOHANN SEBASTIAN BACH

Por primera vez en México todos los Sonatas de Flauta, Violín, viola da gamba y *Missa* interpretadas con instrumentos originales.

Conciertos en octubre, noviembre y diciembre

Moisés Sánchez Rosas, flauta de pico; Marcin Valdeuszak y Ewa Chmielewska, (flauta); viola barroca; Daniel Zierwas, (violín); violín grande; Rafael Cárdenas y Jaime Simón Velázquez, (viola); Roberto Bando, flauta traverso barroca; Ulises Miramontes, violoncello barroca

Capilla del Instituto Cultural Helénico, A.C., Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn

LETRAS LIBRES MILenio LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Informes y boletos al teléfono 2159 2111 o en la taquilla del Instituto | collegiummusicumbach@att.net.mx

anuncio
I plana
completa

Las ciudades del deseo

La exposición Cidades. El corazón sobre el asfalto, de Mónica Roibal, tuvo una sorprendente afluencia de espectadores. Lelia Driben pondera el alcance de las obras que ahí se pudieron disfrutar.

En su libro *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino escribe que “tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles”. Cabe preguntarse si Mónica Roibal —en su muestra que exhibe el Antiguo Colegio de San Ildefonso— captó ese “sueño que nace del corazón” de la ciudad de México. Si fuera así, sus elegantes pinturas, dedicadas a perfilar fragmentos de esta urbe cuya extensión resulta inagotable, parten de una extremada abstracción que toca en parte lo pictórico, pero pone el acento en lo mental y electivo, o en ambas cosas a la vez. De ese modo, la ciudad infernal, la de las periferias en las que crecen urbanizaciones precarias, sumidas en la pobreza y el abandono, la ciudad atravesada por una violencia sin fin donde la vida no vale nada y muchas veces es más fugaz que un relámpago, esa ciudad está ausente en las pinturas de Mónica Roibal.

Lo anterior no quiere decir que sus cuadros deban ser testimoniales. Insertos entre la abstracción y la neofiguración, lo que quizá el observador extrañe en ellos sean algunos indicios que —desde la suprarrealidad implícita en el cuadro— develen algo de esa otra realidad más cruenta mencionada párrafos atrás. Sustituyendo esos indicios, en las pinturas referidas a México la autora usa, como cables a tierra, iconos emblemáticos como el Ángel de la Independencia y el retrato de Emiliano Zapata. Si bien el Ángel sale airoso de su introducción en la tela, gracias a la lograda articulación de los elementos que lo rodean, no sucede lo mismo con Zapata. El héroe revolucionario, por el contrario, parece brotado de una escenografía fantástica para nada relacionable con su historia y con la memoria que de él pervive en la conciencia y en la visión de los mexicanos.

Algo semejante ocurre con los retratos de Washington y Kennedy. No se entiende bien si esos próceres de bronce, provenientes de la historia oficial, están puestos en sus respectivos cuadros para incomodar deliberadamente al espectador, o si conllevan otras significaciones, más cercanas, repito, a lo emblemático. Quien escribe estas notas tiende a creer que no, que el desafío planteado en las líneas anteriores no existe o, si existiera en la conciencia estética de la artista, no consigue su objetivo.

Y a propósito, muchos pintores utilizan rasgos contrastantes para provocar un choque a la mirada del observador.



El ángel, 2003.

Tanto el retrato de Washington como el de Kennedy se introducen en el esquema del cuadro como si emergieran de las formas y áreas que los rodean. Esta combinación entre lo representativo y lo abstracto no otorga a las pinturas citadas una resolución adecuada. En cambio, hay en el conjunto de las obras muchos entrelazamientos y gradaciones que van de la abstracción a la neofiguración y al realismo, en los que la autora consigue una delicada, sugerente armonía.

Si los retratos de Zapata, Washington y Kennedy poseen los defectos apuntados, el retrato de Lennon, por el contrario —en el que el mítico personaje asoma el rostro por una especie de barda— tiene una nota de humor y de gracia que favorecen al cuadro.

Roibal recrea en sus pinturas ciudades como México, Nueva York, Cuba y Cuenca. Es decir, elige un disparador común, la urbe, y a partir de ese tema perfila sus imágenes. No se trata de una ciudad en sí, individual y única, donde habitan todos los signos de la propia experiencia, sino de lugares en tránsito que involucran el viaje. ¿Y qué es el viaje sino un estado continuamente vertiginoso y móvil, un estar y no estar que anuncia el vacío, que toca los bordes de la no pertenencia? De análogo modo, el ir y venir de una ciudad a otra también genera una sensación de vivencia simultáneamente intensa e incompleta.

Por eso, las ciudades de Roibal son ciudades de la memoria, filtradas por la memoria y por ese complejo engarce entre el recuerdo de algo visto o intuitivo: una calle, un puente, un conjunto de edificios y la línea del horizonte oculta o fragmentada.

Desdoblarse la vida entre una ciudad y otra lleva en sus marcas una serie de pérdidas, separaciones y despedidas, una desagregación que se compensa, o no, cuando se llega a la otra urbe, la que sustituirá o no al paisaje y los sitios abandonados.

Por todo eso, tal vez, los fragmentos de ciudades que Mónica Roibal pinta mediante una reducida policromía, que va de las variaciones del blanco a los matices del negro, con esporádicos tonos ocres, son espacios que flotan entre la vigilia y el sueño. Convertidas en fantasmas de sus propias sinuosidades y contornos, carentes de transeúntes, como si representaran el espectral filo de la noche en el que la ciudad duerme y muere un poco cada día, los subyugadores panoramas urbanos de Mónica Roibal convocan a la utopía y, como diría Italo Calvino, al deseo. —

— LELIA DRIBEN