

Guido y Sor Juana

En la Edad Media, la teoría y práctica musical ocupó un lugar prominente en todos los órdenes de la vida cotidiana y espiritual, espacio que nunca más volvería a habitar. Su presencia se manifestaba en aspectos relacionados con la actividad diaria, y en asuntos que abarcaban las más inteligentes y elaboradas reflexiones filosóficas y teológicas. Había la música secular que cumplía su función: entretenía, contaba historias de amor (Tristán e Isolda), relataba aventuras, informaba de sucesos lejanos, servía para bailar, para sembrar, para amar. Su lenguaje era accesible y, por lo general, sencillo, poco trabajado. En cambio, en la música religiosa las formas revelaban una construcción compleja, sumamente cuidadosa y pulida. Aquí, la música aspiraba a la perfección, a lo infalible: pretendía ser, en su esencia y estructura misma, un reflejo de Dios y sus obras. Formaba parte del *quadrivium* o *artes reales* —una de las dos ramas del saber medieval—, que reunía la aritmética, geometría, música y astronomía (la otra rama, el *trivium* o *artes triviales*, comprendía la gramática, la retórica y la dialéctica). Era la *musica speculativa*, la cual se comportaba como un *speculum* o “espejo” del orden del universo. Pertenecía al dominio del “especulador”, del *musicus*-compositor o *musicus*-filósofo, no al del *cantor*-intérprete. No era tan sólo una disciplina formada de sonidos, era también, y sobre todo, el conocimiento de los números relacionados con el sonido: derivaba su intrínseca belleza de ese mundo, y sus sonidos evidenciaban la pureza del universo de los números. Como ciencia teórica, la música, en sus manifestaciones físicas, debía tomar en cuenta sus connotaciones matemáticas y sus posibilidades metafísicas. Por esta razón, constituía un cuerpo de conocimiento fundamental para el filósofo y el teólogo. Sin la música, la comprensión de Dios del mundo no podía alcanzarse.

El conocimiento de la teoría musical del Medievo ha llegado hasta nosotros a través de importantes tratados, entre los cuales destacan los de Boecio, Casiodoro, Odo de Cluny, Guido d'Arezzo y Franco de Colonia. De Guido (ca. 995-1050), monje benedictino y reputado teórico, habría que mencionar su *Prologus in antiphonarium*, uno de los escritos de música más influyentes en su tiempo y en épocas posteriores. La música le debe a Guido cosas importantísimas y definitivas. Señalemos dos: de él fue la asombrosa idea de ampliar y perfeccionar el sistema de notación basado en el empleo de líneas horizontales, sistema que permitió fijar de manera precisa la posición o altura de los sonidos en el espacio musical. Antes, sin el empleo de las líneas, la altura de los sonidos era tan sólo aproximada, y, por tanto, sólo se podían entonar correctamente echando mano de la tradi-

ción oral. Con Guido, partiendo de una sola línea, el unigrama, se fueron añadiendo más líneas hasta llegar a cuatro, el tetragrama, el cual se emplea todavía en la notación y lectura del canto gregoriano. Al promediar el Medievo, el número se amplió a cinco, nuestro actual pentagrama, que continuamos empleando hoy para leer, escribir e interpretar la música. Esta contribución fundamental permitió, de una vez por todas, definir con exactitud la altura de los sonidos, y, por consiguiente, con ella se logró, por primera vez, preservar y almacenar la música de manera fiel y puntual. Se creó, así, una memoria escrita de los sonidos, y se dio inicio a una notación, una tradición de música escrita, susceptible de ser reproducida cuantas veces fuese necesario.

La otra notable innovación del monje benedictino se refiere al nombre de las notas. Hasta ese momento, las siete notas musicales se designaban con las siete primeras letras del abecedario latino —“notación de Boecio”. Así, a partir del sonido *la*, las notas se llamaban: A-B-C-D-E-F y G (que corresponden a nuestras notas actuales: *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa* y *sol*), nomenclatura que se sigue empleando hoy en día en los países sajones. Para facilitar la lectura musical y la solmización, o “solfeo medieval”, Guido, en su célebre (por lo menos para los músicos) *Epistola de Ignoto Cantu*, propone eliminar las letras latinas y darles nombres a los seis primeros sonidos, o notas de la escala usada en su tiempo: la “Escala Aretina” (C-D-E-F-G y A). Para ello adoptó la primera sílaba de cada hemistiquio de la estrofa inicial de un himno litúrgico a San Juan Bautista; he aquí la estrofa:

*Ut queant laxis / resonare fibris
Mira gestorum / famuli tuorum,
Solve polluti / labii reatum.*

(Para que puedan cantar libremente
las maravillas de tus actos tus siervos,
elimina toda mancha de culpa de sus sucios labios.)

Como puede verse, la primera sílaba de cada verso corresponde a las notas de la “escala aretina”: *ut-re-mi-fa-sol* y *la* (antes, repito: C-D-E-F-G y A). Por razones fonéticas, en el siglo XVII el florentino Juan Bautista Doni cambió el nombre *ut* por *do*, que es la primera sílaba de su apellido (en Francia se emplea, todavía, *ut*). En esa misma época, a la nota innominada se la llamó *si*, nombre formado por las iniciales de Sancte Iohannes. Es dable afirmar que si hoy podemos leer, reproducir y escuchar un madrigal de Monteverdi, un aria de Mozart, una

melodía de Chopin, una ópera de Puccini o Verdi, un prelude de Debussy, *La consagración de la primavera* de Stravinski o *Planos de Revueltas*, se debe a la presencia de una tradición musical escrita, y Guido d'Arezzo es, en gran medida, responsable de ello.

*

El conocimiento musical de Sor Juana Inés de la Cruz abrevia de este *corpus* teórico. La monja se vale de alegorías y metáforas musicales para construir un sistema de equivalencias entre las artes y las ciencias, similar al expuesto por los teóricos medievales. En su biblioteca estaba *El melopeo y Maestro* (1613), del napolitano Pietro Cerone, libro que recoge las enseñanzas de los tratados de música de esa época.

A Sor Juana le era familiar la “escala aretina”; en la “Loa 384” (a la cual me referiré en adelante), identifica el nombre de cada nota con una palabra; hay, asimismo, una clara mención a la escala de Guido d'Arezzo. Dice *la Música*:

De modo que *Virtud y Regocijo*
el Ut, Re son, según vuestra voz dijo;
y *Miramiento y Fama*
es el Mi, Fa, quien dulcemente clama;
y en la *Solicitud*, que se ve unida
con *Latitud*, Sol, La va contenida;
que las Seis Voces son, que tan usadas,
Escala de Aretino son llamadas.

Una vez más habla *la Música*, ahora como parte del *quadrivium*:

Facultad subalternada
a la Aritmética, gozo
sus números; pero uniendo
lo discreto y lo sonoro,
mido el tiempo y la voz mido...

La teoría contemplaba, igualmente, el estudio de las relaciones entre los sonidos. Algunas eran consideradas como consonancias perfectas, las cuales, en sus proporciones numéricas, definían también la distancia que separa la Tierra –centro del universo– de los cuerpos celestes. Habla de nuevo *la Música*:

En una línea se asientan
la mitad, la tercia parte,
la cuarta, la quinta y sexta,
de que usa la Geometría.

Clara alusión al *monocordio*, instrumento musical (de una sola cuerda, se entiende) que la mano de Dios afina, al establecer y medir las distancias entre los cuerpos celestes, a partir de la división de la cuerda en proporciones numéricas, es decir, musicales. La mitad es la proporción 2/1 u octava, intervalo que abarca de la Tierra al Sol; la tercia parte define la relación del

intervalo de quinta o proporción 3/2, que separa la Luna del Sol, etcétera.

Otras relaciones, las imperfectas, desempeñaban un papel secundario en el funcionamiento de la estructura musical y de la maquinaria celeste. Una más tenía que evitarse a toda costa, so pena de fracasar en la aspiración a reflejar el orden divino del universo: a esta relación se la llamaba el *diabolus in musica*, el diablo en la música; era el intervalo de cuarta aumentada o tritono. Por esta razón, una vez que se han presentado el ut, re y mi, el fa aparece de este modo:

que evitar el tritono
siempre es mi oficio

En el aspecto métrico, el ritmo binario (“compasillo”) se consideraba imperfecto, perteneciente al hombre y sus debilidades, mientras que el ternario constituía la proporción perfecta, la de la Santísima Trinidad. Bien sabía todo esto Sor Juana cuando, en los “Villancicos de la Asunción” (220), escribe:

No al *compasillo* del mundo
errado, la voz sujeta,
sino a la *proporción alta*
del *compás Ternario* atenta.

Estos cuantos ejemplos nos permiten, creo yo, considerar a Sor Juana como un ilustre miembro del honroso linaje de músicos que en la Edad Media, ya lo hemos mencionado, eran llamados *musicus* o músicos-filósofos, para distinguirlos del *cantor* o músico-intérprete. Para ella, la música es aún una de las disciplinas que conforman el *quadrivium*, y, por esa razón, capaz de contener toda una serie de implicaciones y posibilidades metafísicas: sólo así puede anhelar ser la representación del universo y reflejo de la voluntad divina.

Un comentario final. La secularización de la música religiosa, a partir de los años sesenta, ha traído consecuencias funestas para la música y el pensamiento musical. La Iglesia Católica abrió sus puertas de par en par a las insoportables estudiantinas y a los babosos “espontáneos” –que dizque tocan la guitarra y cantan sus propias, inspiradas melodías, de una insultante pobreza y cursilería–, y, en consecuencia, eliminó la reflexión musical rigurosa e inteligente del seno de la institución, arrumbando la música en el rincón del más superficial y ramplón entretenimiento. Qué lejana sentimos la presencia de la *música speculativa*, la cual aspiraba, ni más ni menos, a reflejar un orden superior y a tender un puente espiritual entre el hombre y la divinidad. Hoy debemos conformarnos con unas pinches y zonzas “baladas religiosas”, que bien podrían escucharse, con otra letra (o con la misma, da igual) y sin problema alguno, como música de fondo en un supermercado, en lo que uno va comprando chícharos y brócoli, o en un restaurante mientras ordenamos una sopa de “coditos” y un agua de tamarindo: *Sic transit gloria mundi.* –

– MARIO LAVISTA

Enrique del Moral (1906-1987)

La primera década del siglo XX vio nacer a los artífices de la arquitectura moderna en México. A esa generación de arquitectos –tanto a los locales como a los adoptados– le tocó imaginar la nueva ciudad, que crecía junto con ella y dejaba atrás la época de la Revolución. A los centenarios de José Villagrán (2001), Luis Barragán (2002), Max Cetto (2003) y Juan O’Gorman (2005), le sucede ahora el de Enrique del Moral, nacido el 20 de enero de 1906. Enrique Yáñez, Vladimir Kaspé y Félix Candela completan la lista –prolongable hasta 1911 con el nacimiento de Mario Pani–, misma que en el extranjero está encabezada por Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert y Oscar Niemeyer, entre otros. Además de las fechas de nacimiento, estos arquitectos comparten –desde escenarios muy distintos– haber inventado las claves de un ideal del que fueron protagonistas. Como Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright (nacidos hacia finales del siglo XIX), cada uno ideó su propia modernidad. La de Enrique del Moral fue una modernidad justa, situada a medio camino entre lo importado y lo local, equilibrada entre la mesura de la arquitectura social y la permisividad de los encargos privados.

Autor de obras como el plan maestro de Ciudad Universitaria y la Torre de Rectoría (junto con Pani), el Mercado de la Merced, la Procuraduría General de Justicia y la Tesorería del Distrito Federal, Del Moral supo manejar también con gran habilidad el espacio doméstico. Su casa en Tacubaya (1948), ubicada frente a la de Barragán y construida un año después, así como la de Yturbe en Acapulco (1944) y la Casa Quintana en San Ángel (1955) ejemplifican no sólo el dominio del espacio íntimo sino la posibilidad de extenderlo, convirtiéndolo en parte del paisaje. Además de incorporar en la arquitectura el espacio abierto –por medio de todo tipo de patios, jardines, terrazas o acantilados–, Del Moral reclamó el uso de materiales locales dentro del nuevo léxico universal. Ya desde las casas para obreros realizadas en Irapuato (su ciudad natal) –que constituyen uno de los primeros conjuntos funcionalistas en México– combinaba las formas puras con expresiones regionales, como el uso de rodapiés y balcones en fachada. Al especial entendimiento del clima y las características particulares, seguía una sinceridad constructiva ejemplar. Las más de quince escuelas públicas que construyó –precursoras del aula casa rural– y los cerca de veinte hospitales realizados en ciudades como Monterrey, San Luis Potosí, Villahermosa, Sonora, Tampico, Cuautla... dan cuenta de sus sensibles variaciones. Entendió, como pocos, las características regionales y distintas topografías en las que trabajó.

Durante su época de estudiante en la Academia de San Carlos (1923-1927), “el gringo Del Moral” (como lo apodaban) trabajó



Mercado de la Merced, 1957.

con sus maestros –Villagrán y Obregón Santacilia– en la creación de algunas de las primeras obras en incorporar el lenguaje moderno. Colaboró en el edificio de la Granja Sanitaria de Villagrán (1925) –junto con O’Gorman– y en la obra de la Secretaría de Salud de Obregón Santacilia (1926). De 1933 a 1935 fue socio de éste en la creación de proyectos como los del Hotel Reforma y el Hotel del Prado. De todas sus alianzas, la más fructífera sociedad la tuvo con Pani, con quien realizó hacia principios de los años cincuenta –además del conjunto de CU– obras como la Secretaría de Recursos Hidráulicos en el Paseo de la Reforma, el Club de Golf México en Tlalpan, el Aeropuerto de Acapulco y el Club de Yates. Fue Director de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM de 1944 a 1949 (durante su gestión se organizaron diversos concursos internos sobre el tema de la futura Ciudad Universitaria, en cuya construcción trabajaron más de ciento cincuenta arquitectos e ingenieros).

La arquitectura de Enrique del Moral refleja el paso del México posrevolucionario a la metrópolis moderna. Denominado por el teórico británico William Curtis –al trazar algunos paralelismos entre su obra y la de Barragán– como quien “reinventó el patio en torno a una mitología del modo de ser mexicano”, Del Moral trabajó siempre regido por la fusión de lo que él denominaba “lo general y lo local”. Falta que se lo celebre, como a los otros, con exposiciones y libros, pero sin olvidar que la mejor celebración, tanto en su honor como para el nuestro, sería cuidar sus edificios, cada vez más deteriorados o sustituidos por obras muy inferiores. –

– FERNANDA CANALES

Eternidad fugitiva

La mayoría de las grandes exposiciones son sólo eso: grandes. Les decir: mucho de una cosa. Kilómetros de impresionismo francés, del siglo XIX español, de surrealismo latinoamericano. Al final, sin importar el asunto, uno termina aturrido; incapaz de recordar ya no digamos el nombre del espléndido pintor belga que dejó tres mil cuadros atrás, sino el propio. Las mejores exposiciones son breves—el museo ideal tiene una sola obra—, con sus raras excepciones. *Eternidad fugitiva* es en más de un sentido una de ellas.

No puedo decir que la muestra pase como agua—sería hablar mal en primer lugar de las obras ahí expuestas. De hecho, es exigente (recomiendo asistir el día que disponga de por lo menos cuatro horas libres), larga, cargada, pero nunca apabullante. Esto se debe en gran medida a la manera en que el material se presenta: hablamos de más de cuatrocientas fotografías provenientes de las dos colecciones que conforman el acervo de la Fundación Televisa. Sin embargo, la división del conjunto en ocho equilibrados núcleos temáticos hace de lo que podría ser sólo una exposición grande una gran exposición. Porque los fotógrafos son de por sí enormes. Diga usted un nombre: Nadar, Agust Sander, Albert Renger-Patzsch, Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Henri Cartier-Bresson, Hippolyte Bayard, Tina Modotti, Robert Capa, Kati Horna, Ansel Adams... Pero no basta con colgarlos en la pared, como en todo. O quizá más por tratarse de fotografías: estamos demasiado acostumbrados a verlas por doquier (mucho se hablado ya de eso: de su accesibilidad, de su honestidad funcional). Aquí hay sin embargo una luz particular sobre las obras, los momentos, las distintas maneras de ver. Esto tampoco es una casualidad. Más allá del estupendo trabajo de curaduría, debe saberse que las maravillas que conforman la colección original—desde las albúminas y los daguerrotipos hasta las fotografías de la primera mitad del siglo XX— fueron reunidas a lo largo de varios años por Manuel Álvarez Bravo.

Todas las colecciones de arte tienen su chiste, incluso las que sólo revelan el mal gusto de su dueño. Pero la que tenemos aquí es quizá, en su rubro, la más refinada y completa que existe. Cuen-



Berenice Abbott, Jean Cocteau, 1926.

ejemplo el énfasis que la colección pone en la fotografía primitiva. La que primero se descubre a sí misma y, luego, al mundo: intentos todavía imperfectos, y por lo mismo encantadores, de apropiación tanto del medio—a caballo entre la ciencia y el arte—como de lo fotografiado. Es probable que un coleccionista movido por otra clase de intereses hubiera pasado de largo ante una serie de fotografías en apariencia menores, como por ejemplo las agrupadas en la sección “Ruinas”: distintos hallazgos arqueológicos (Egipto, Yucatán, Pompeya) que reunidos logran un efecto deslumbrante que sólo Álvarez Bravo podía anticipar.



Man Ray, Primacía de la materia sobre la mente, 1929.

Otra rareza de esta muestra es la sala “Selene”, en la que se exhiben las fotografías del fantástico libro de Nasmyth y Carpenter, de 1874, *La Luna: Considerada como un planeta, un Mundo y un satélite*.

Cada una de las ocho salas del museo atiende un tema distinto, desde el paisaje hasta el cuerpo humano. Es así como la segunda colección se entremezcla con la primera. Y, por ejemplo, al lado de las magníficas fotografías de Robert Capa es posible ver unos más recientes testimonios de la guerra de Iraq. O, en el núcleo intitulado “Paisajes de la materia”, encabezado por Renger-Patzsch, aparecen algunos artistas más jóvenes que de algún modo recuperan el espíritu de la Nueva Objetividad. En algunas salas se pueden ver también algunos videos y ciertas obras realizadas ex profeso para la exposición.

Eternidad fugitiva es una larga mañana frente a una extraordinaria colección de autor. —

— MARÍA MINERA

Eternidad fugitiva. Museo del Palacio de Bellas Artes. Hasta el 12 de marzo

Todos somos King Kong

Vamos a decirlo de una vez: nunca nos pareció creíble que un gorila de ocho metros quisiera desposar a una mujer. Mucho menos quitarle la ropa como si fuera petalitos de rosa, o bajarle el escote *nativo* que hizo de Jessica Lange lo único memorable del *remake* de 1976. Algo que, por otro lado, no tiene la menor importancia. Era absurdo buscar en *King Kong* algún valor documental. No sólo absurdo sino pedestre. *King Kong* es un mito, una metáfora, una alegoría social. Todo esto nos enseñaron en aras de la interpretación. Antes de ver la película, ya sabíamos de sus lecturas y claves: el mito de la bella y la bestia, el choque entre civilización y barbarie, la desmesura capitalista. Según la época, cabía hablar de matices: en los treinta, tensiones causadas por la migración negra del campo a las ciudades; en los setenta, la crisis petrolera como móvil de la expedición. Según se viera —o se nos explicara— *King Kong* podía entenderse como una celebración del misterio, o como un caballo de Troya que afirmaba los valores sociales, económicos y raciales que, en apariencia, quería cuestionar. Todo menos una película. Todo menos aceptar que la historia, los personajes y las imágenes nos emocionan —si acaso lo hacen— por estar desbordadas de *camp*.

Ante la noticia de que Peter Jackson —hoy en día el director más dotado para crear mundos, creaturas y seres fantásticos— dirigiría un *remake* del clásico de Merian C. Cooper, nadie dudó de lo que lograría en términos de representación visual. Esto, por otro lado, no era garantía de nada. Aunque los *balzers* y *bot pants* de Jessica Lange distraían del hecho de que la versión de 1933 era, en retrospectiva, superior a la del 76, cada película aportaría su toma fetiche. Así que Jackson, seguro, construiría



Los sentimientos de Kong.

imágenes grandiosas e —otra intuición satisfecha— inyectaría la malicia necesaria en la representación de los nativos y de una isla que hasta entonces hacía pensar en vacaciones en Hawái. Lo que no quedaba tan claro era cómo el director neozelandés volvería apetecible un refrito argumental.

Primera decisión lúcida: Jackson resistió la tentación de actualizar los contextos (nuevos móviles, un barco más grande, el guiño a la situación en Iraq) y, mejor, pulió las imperfecciones de la premisa original. Segunda decisión lúcida: comprendió que, si bien su público podía esforzarse en imaginar un mundo anterior a Greenpeace —donde uno escoge entre ver una obra de teatro y, por qué no, un gorila en cadenas—, no tan fácilmente se tragaría el cuento de un mono hiperdesarrollado que sabe desabrochar un botón.

A diferencia de sus ancestros, el Rey Kong para el siglo XXI se comporta como un animal. Esto no es una degradación del mito sino formas de apelar a una nueva sensibilidad. Tras surgir en los setenta el movimiento ambientalista, los gorilas fueron considerados más afines a los humanos que los entonces populares chimpancés. La empatía emocional, la capacidad de aprendizaje y la consecuente posibilidad de comunicación (ilustrados en *Gorilas en la niebla*, película basada en un texto antropológico clave de la época) cambiaron la figura del gorila monstruo moldeada, en buena parte, por la imagen difundida en *King Kong*.

Si se mira con cuidado, en este *remake* el gorila no sucumbe ante la belleza de Naomi Watts. Después de zangolotearla en el trayecto hacia la selva profunda, la mira como descifrando si se trata de un mosco o un lagarto amarillo. La actriz se ve en la necesidad de hacerse valer por algo, y recurre a las rutinas de teatro —malabarismos, *tap*, vueltas de carro— con las que se ganaba la vida antes de embarcarse en la misión. Lo entretiene, pues. Y obtiene, como Sherezada, el perdón de un rey aburrido y sin bríos criminales.

Aquí podría comenzar el ensayo sobre lecturas inéditas para un nuevo *remake* de *King Kong*: el triunfo del ecologismo sobre el mito, las referencias a *El corazón de las tinieblas* —la exploración del lado oscuro del ser—, incluso el homenaje de Jackson a todas las películas de monstruos, catástrofes y plagas que se desprenderían de *King Kong*. Pero este *remake* es también espectáculo, y ésa es su mayor virtud. Divierte y conmueve, tasa mínima (y a la vez alta) para una historia que se contó antes pero que tiene como temas la sorpresa y la fascinación. “No fueron los aviones los que mataron a la bestia. Fue la belleza”, dice el epílogo a las versiones de *King Kong* memorables hasta hoy. Jackson repite la línea, pero su verdad, entre líneas, es otra. Si algo salvó a su bella —si hubiera un mensaje, es éste— fue la capacidad de interesar a su espectador. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



SOLDADO ANÓNIMO

de **Sam Mendes**

EL TÍTULO ORIGINAL ES *JARHEAD*; su traducción literal es “tapa de frasco”, y se refiere tanto al corte de pelo del soldado raso, como al hecho de que lo que tapa es un recipiente vacío. Los *jarheads* son intercambiables —plantea esta película— porque todas las guerras son también la misma. *Soldado anónimo* describe la guerra como una experiencia anticlimática —pura espera e incertidumbre—, que frustra a los soldados que al final no tienen “oportunidad” de matar. Adaptación de las memorias de un marine reclutado en la Operación Tormenta del Desierto, la tercera película de Sam Mendes cuestiona la adrenalina bélica de la misma manera que su ópera prima, *Belleza americana*, echaba por tierra la idealización de la familia nuclear. Ambas películas denuncian el abismo entre expectativa y experiencia real, un abismo creado por lo falso de sus representaciones en la cultura popular. Lo que Mendes no consigue en *Soldado anónimo* es elaborar algo más que la denuncia del cliché: su parodia, como la experiencia de guerra que narra, es pura acumulación de forma, tediosa por su esterilidad. — — FS

LA MARCHA DE LOS PINGÜINOS

de **Luc Jacquet**

HACE POCO MÁS DE UN AÑO tuve la ocasión de ayudar a liberar crías de tortuga marina en las costas

de Nayarit. Recuerdo haber pensado que la desesperada lucha de esos diminutos caparazones contra la marea y los depredadores encerraba lecciones entrañables. Algo similar ocurre cuando uno presencia *La marcha de los pingüinos*, el soberbio documental del francés Luc Jacquet. La película, que sigue el ritual reproductivo del pingüino emperador a lo largo de poco más de un año, no es sólo una proeza desde el punto de vista técnico (la intimidad de las escenas captadas por Jacquet hace creer de nuevo en la tan manida “magia del cine”); la cinta es también un eficaz ejercicio narrativo: la mano de Jacquet no permite jamás que el sufrimiento, el esfuerzo y el premio del cariño y del espíritu —o del instinto, qué más da— de los pingüinos en los helados paisajes antárticos nos sean ajenos. Y eso es un triunfo. — — LK

JUEGO MACABRO II

de **Darren Lynn Bousman**

EL TSUNAMI DE FILMES DE TERROR desatado por Hollywood en 2005 no rindió los frutos esperados en cuestión de público y crítica, aunque hubo algunos ejemplos que lograron remontar la medianía imperante. Ése es el caso de *Juego macabro II*, la inevitable secuela de *Juego macabro*, muestra de lo que el cine independiente es capaz de hacer con el género. Uno de los éxitos más insospechados de 2004, *Juego macabro* presentó a un villano notable —Jigsaw (Tobin Bell), asesino en serie consumido por el cáncer y convertido en una suerte de predicador al modo del John Doe de *Seven*—, e hizo gala de un arsenal de vueltas de tuerca que es explotado de nuevo con sagacidad y adrenalina *gore*. Con un final obviamente sorpresivo, *Juego macabro II* ratifica que a veces las segundas partes están a la altura del original. — — MMF

LABERINTO DE MENTIRAS

de **Julian Fellowes**

FLAUBERT DECÍA QUE LAS FAMILIAS felices no eran tema de buenas

novelas. Lo mismo, invertido, se aplica al cine: las historias de amor podridas son médula de las mejores películas. En concreto, el adulterio: venganza conyugal en código, vitamina para un ego débil y una forma de combinar el riesgo con la comodidad. Todo esto es el tema de *Laberinto de mentiras*, debut como director de Julian Fellowes, ganador de un Óscar por el guión de *Gosford Park*. En *Laberinto de mentiras*, como en aquella otra dirigida por Robert Altman, Fellowes explora el arte británico de traicionarse e intercambiar insultos sin perder un ápice de dignidad. Tom Wilkinson y Emily Watson en el papel de la pareja en crisis pero inmutable, y Rupert Everett como el tercero en discordia, cínico y elemento catalizador, son dirigidos con precisión por Fellowes. Evitan que la película resbale hacia el melodrama, y evocan un ejercicio pinteriano de diálogos e interacciones banales que crean, fuera de ellos, un significado mayor. — — FS

HOMBRE PELIGROSO

de **Andrew Niccol**

LUEGO DE UN PROMISORIO debut como cineasta (*Gattaca*) y de una historia que lo colocó de inmediato en el *top ten* de la nueva camada de guionistas (*The Truman Show*, dirigida por Peter Weir), el neozelandés Niccol parece haber perdido el rumbo. Al menos ésa es la impresión que *Hombre peligroso*, su tercera incursión tras la cámara, deja en el espectador. Falsa *biopic* que se interna en el dédalo del tráfico de armas, la cinta arranca con una atractiva propuesta visual —la trayectoria de una bala desde que es fabricada hasta que se incrusta en un cráneo— que se diluye en una trama donde prevalecen los *miscasts*. Ethan Hawke, Nicolas Cage, Bridget Moynahan y Jared Leto (el policía, el traficante, su esposa y su hermano) intentan dar vida a un grupo de maniqués en busca del conflicto perdido. — — MMF