

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Seducida para matar

Autor/es:  
Company, Juan M.

Citar como:  
Company, JM. (2001). Seducida para matar. La madriguera. (39):57-58.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41975>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



menos a la Revolución, y sale al paso de cualquier lectura que permita asimilar a los maquis con los etarras (¡faltaría más!), bloqueando deliberadamente una versión épica de aquellos confusos héroes para que no pueda ser capitalizada por nuestros fanáticos chalados criminales de la hora.

Tal vez, de aquí a un tiempo, vuelva a ver esta película, o tras diversas consultas con la almohada, llegue a cogerle el aire, descubrir su envidia (ya me ha pasado con algunas otras secuencias rodadas por este director), pero así y a bote pronto, recién vista, y que me perdone el amigo Armendáriz, ni le veo sentido a los preciosos paisajes, excelentemente fotografiados, que van punteando melancólicamente el paso del tiempo, ni creo que esos paisajes, con el silencio roto por los disparos, hablen por sí solos. Nada más elocuente que el principio; nada más decepcionante que el final (por muchas cartas que vaya a recibir Genaro, patéticamente, espléndidamente interpretado por Joan Dalmau.)

Este es, pues, el film, de entre los de Armendáriz, donde las secuencias están más hiladas, donde todo es más fluido, pero donde, precisamente por su claridad, por su continuidad, por su clasicismo, todo deja un regusto de boca evidente a nonada. Quiero creer, no obstante, que este es un film mucho más valioso de lo que he entrevisto, un film importante. Pero ahora no sabría decir por qué. No quiero creer que ello sea así sólo porque nos reconforta con la idea de que en la España de hoy —a diferencia de la de ayer— uno se pueda cagar en Dios sin que un sargento de la Guardia civil te obligue a beberte una botella de aceite de ricino. ¿O no, ¡me caguen Judas!?

**Alejandro Montiel**

## Seducida para matar

**El cielo / Presence of mind**

**Antoni Aloy**

España / EE UU, 1999

El primer largometraje de Antoni Aloy se rodó en 1999 y sólo ahora ha encontrado su efímero lugar en las carteleras de estreno. Presumiblemente habrá desaparecido de ellas cuando esta reseña se publique, pese a contar con el atractivo estelar de Lauren Bacall y Harvey Keitel en el reparto. Y, sin embargo, esta exótica coproducción de Enrique Cerezo y la firma independiente norteamericana Lion's Gate no está desprovista de cierto interés. Al rodar en la finca de Raixa (Mallorca) una nueva versión de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, Aloy pretendía romper con la típica imaginería gótica inglesa y apostar por una estética más mediterránea (declaraciones a *El Mundo*, 18 abril, 1999). Por otra parte, el film pretendía adscribirse a un cierto mi-

nimalismo expresivo basándose más en gestos y miradas que en los propios diálogos.

Lamentablemente, la distancia que separa intenciones de resultados es, en este caso, tan vertiginosa como los abismos por los que se desliza la atormentada institutriz de James: la estética mediterránea es mero decorativismo paisajístico y el protocolo minimalista trata de disimular la ausencia de una auténtica gradación climática que hiciera de los fantasmas de la historia algo más que simples, desgarradas estantiguas. Buen espectador de la versión de Jack Clayton (con guión de Truman Capote y William Archibald), Aloy empieza su película con la misma oscuridad con la que, hace cuarenta años, Clayton iniciara *The Innocents*. Pero de ella no emerge el piar de los pájaros que anuncian ese día apacible donde el pequeño y desposeído corazón de Miles deja de latir, sino un jadeo, no por agónico menos lúbrico, del padre de la institutriz que, insistente incestuoso, sigue manoseando a su hija aun con un pie en la sepultura. El realizador ubica tanto la muerte del padre como



el encargo de custodia de los niños que el tío de éstos hace a la institutriz en una larga secuencia de pregenérico: son (o pretenden ser) los dos núcleos generadores de sentido del relato que seguirá. Tal vez sea en la escena de los funerales paternos donde Aloy logra pulsar el único acorde verdaderamente terrorífico de su película: siguiendo la costumbre de la primera daguerrotipia, pronto considerada de mal gusto y abolida, de fotografiar al deudo con el difunto, la protagonista posa de bracete con el cuerpo presente (y apoltronado a tal efecto en un sillón) de su padre. Si tenemos en cuenta que el actor que carga con tamaña responsabilidad es Jack Taylor, viejo conocido del cine de género fantástico español de comienzos de los setenta, el guiño de complicidad con el espectador es tan sutil como el nuevo nombre que se le adjudica al fantasma de Peter Quint: Fosc, adecuada denominación catalana de ultratumba para el personaje encarnado (valga el oxímoron) por Agustí Villaronga.

Sabemos que en James, y también en Clayton, los fantasmas son fantasmas de la institutriz, retorno de lo reprimido de una escena de seducción protagonizada por el tío de los niños al encargarle su custodia y que vuelve en forma de delirio visual desencadenante de una acción de exterminio sobre esos pequeños seductores, inocentes y, según ella, corrompidos. No sintiéndose, tal vez, muy seguro de poder materializar esto en imágenes, Aloy recurre a una molesta voz en off de la gobernanta, cita textual de la novela de James, donde, como buena histérica, ofrece sus buenos oficios y deseos a la figura de maestría representada por el tutor. Pero –y esto es lo más grave no tanto como traición a James sino como mera incoherencia narrativa del film– dicho tutor va a ser desplazado, en el imagina-

rio de la institutriz, por el recuerdo, lacerante y lascivo, del padre: la gobernanta, desnuda ante el espejo, recuenta los moretones y llagas en las curvas de su cuerpo –es Sadie Frost, la voluptuosa vampira del *Drácula* de Coppola– para certificar que el difunto juntaba el sadismo con el incesto.

No molesta tanto en el film que las morbideces infantiles sean medianamente objetivas –desnudos *carrollianos* de los niños con los labios embadurnados de carmín, atentando así al principio rector de las ambigüedades del punto de vista, decisivo en la narrativa jamesiana– como la grosera zafiedad de su conclusión: pintarrajeada y con el pelo suelto, la institutriz aniquila al pequeño seductor tras haber quemado la foto del macabro funeral porque, como dice la copla, no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. No se sabe por qué razón la institutriz duda en besar la boca sin respuesta del difunto Miles, como en el film de Clayton. Y tampoco se entiende qué extraño desfallecimiento de realización engendra ese plano/contraplano *objetivo de la niña ante el fantasma de Miss Jessel* en la escena del lago, calcada de Clayton, siendo así que en la última aparición de “esa mujer de negro, pálida y terrible”, como dice la institutriz, dicho contraplano es muy evidentemente abolido.

Recomiendo, desde aquí, seguir la trayectoria de este cineasta mallorquín de 32 años, co-autor del guión de *El mar* y cuyo cortometraje *Señores de Gardenia* obtuvo varios premios internacionales. Ambición no le falta a su primer largo, fallido en su resultado final, pero que denota una encomiable capacidad de riesgo ausente en sus acomodaticios coetáneos generacionales.

**Juan M. Company**

## El aire y los sueños

### Tigre y Dragón

Crouching Tiger, Hidden Dragon

### Ang Lee

China/Hong Kong/Taiwan/ EEUU, 2000

*Tigre y Dragón* resulta una película sospechosa para el cinéfilo. Oscarizada en Hollywood, exitosa, popular y dirigida por un acreditado, no sin razón, representante del academicismo más dúctil e insustancial.

Y, sin embargo, Ang Lee ha soñado este film desde su infancia (así lo afirma en sus entrevistas). Se traduce esto en un doble movimiento de retorno, al sueño infantil y a la tierra natal, al relato heroico y a los paisajes del *wuxia* –género chino de capa y espada en la tradición de las artes marciales–, en el que Ang Lee encuentra un imaginario propio (se diría que perdido) y halla el modo de *devenir, en algunos momentos, de simple director en cineasta*.

Lo hace convocando un imaginario aéreo, universal; optando por lo dinámico y lo móvil, el trazo verticalizante –propio del héroe espiritual–, que es el que aquí se pone en juego. Y este ligero movimiento, propiamente cinematográfico, dibuja la constelación vertical en la que caben la espada, los árboles (particularmente sus copas), las cumbres montañosas y las etéreas nubes, elementos éstos que se reúnen gozosamente en el último tramo de la película. Se entenderá entonces que el mayor interés de este film se concentre particularmente en las escenas que ponen en juego estas imágenes, es decir, las es-