



Foto: Rodolfo Lozoya

Rosa María Bianchi, como Fernanda, sabe establecer el contrapunto ideal a la propuesta de Luisa y desempeña su trabajo con la corrección, aplomo y complejidad de una actriz preparada a fondo para asumir los retos de toda labor interpretativa. Laura Padilla y Jorge Antolín sorprenden con su temperamento y agallas para reaccionar a estímulos que siempre generan un contrapunto agudo y difícil de perfilar, si no se cuenta con la disposición y entrega definitiva al trabajo. Ulises Basurto interpreta a un personaje abrupto y sintomático que corre el peligro del esquematismo, pero que en nada demerita su potencial actoral. El resto del reparto ejerce con complicidad y entrega su desempeño, abocándo-

se a la tarea con espíritu de equipo y digno nivel universitario.

El foro del Teatro Juan Ruiz se adaptó a las exigencias de la obra por la atinada escenografía e iluminación de Gabriel Pascal, el cual crea la necesaria atmósfera de intimidad y proximidad con el espectador, sin pasar por alto la funcionalidad y una atinada visión estética del conjunto. La realización escenográfica es de inmejorable factura, cuidando el más mínimo de los detalles, eliminando todo aquello que pudiera resultar suntuoso o decorativo, apoyando en todo momento las acciones de los personajes e imprimiendo un significado veraz y convincente a cada uno de los rincones que construyen el habitat de los personajes.

La dirección de Flora Dantus se hace cómplice de las intenciones del autor y logra equilibrar los diferentes niveles interpretativos de sus actores, haciendo del potencial actoral un aliado indispensable a este difícil ejercicio de estilo. La dirección logra momentos de sorprendente realismo y naturalidad, provoca un humor constante alejado de cualquier asomo de solemnidad o esquematismo hostigante.

Esta producción netamente universitaria revive la leyenda negra del Teatro Universitario, tan llena por fortuna de librepensadores, libertinos y morbosos moradores, quienes a pesar de las posiciones oficiales... siguen haciendo teatro. ◇

Cine

THE COTTON CLUB

BALAS Y BAILES

Por Leonardo García Tsao

Si algún adjetivo no puede usarse para definir a Francis Coppola, es el de "previsible". Así como *Rumble Fish* (ó *La ley de la calle*) sorprendía por su experimentación con la forma y la narrativa, su siguiente película, *The Cotton Club*, elimina cualquier sospecha de que el director quiera repetir el éxito de *El padrino I y II* (suscitada, además, por la colaboración de Mario Puzo en el argumento).

A diferencia de *El padrino*, la nueva realización no intenta ser una saga familiar —referida a buena parte de la historia reciente de Estados Unidos— narrada en un estilo grandiosamente operístico. *The Cotton Club*, en cambio, se desarrolla en tres años, de 1928 a 1930. Es una época de intenso cambio, de transición: años de la Depresión y la Prohibición, del auge del gangsterismo, del surgimiento del cine sonoro; también son años de un abierto racismo, cuando los únicos negros que podían entrar —por la puerta trasera— a un cabaret eran los que constituían el entretenimiento. Sin embargo, Coppola no parece interesado ahora en describir minuciosamente un cuadro social.

The Cotton Club es, ante todo, un deslumbrante espectáculo, un circo de tres pistas como ha dicho un crítico norteamericano. El contexto histórico está ahí, pero el director lo establece a pincelazos, en breves apuntes que enriquecen un mosaico de personajes pintorescos que interactúan teniendo como punto de reunión el lugar epónimo. Es lo cinematográfico lo que ocupa la atención de Coppola. Lo cinematográfico no sólo en relación a la dinámica puesta en escena, sino a manera de homenaje, pues el argumento es una amalgama de las convenciones de dos géneros hollywoodenses: el musical y el cine de gangsters, justamente los que fueron



Foto: Rodolfo Lozoya

más populares en los años 30. No obstante que *The Cotton Club* está poblado de personajes históricos —Dutch Schultz, Owney Madden; y, en breves apariciones, Duke Ellington, Cab Calloway, Gloria Swanson y Charlie Chaplin, entre otros— Coppola no pretende que lo que nos narra sea la Historia (por ejemplo, a Dutch Schultz lo asesinaron en 1935, no cinco años antes, como dice la película). *The Cotton Club* debe tomarse como una fantasía hollywoodense que así se asume. Por ello, la película concluye con un final feliz intencionalmente artificioso, donde la convención realista de los números musicales, propia de una cinta de gangsters —situados en un escenario— se desborda a la convención irreal del musical: la gente baila hasta en las estaciones de trenes.

Coppola juega con esa dicotomía a lo largo de toda la película: de manera simétrica, gangsters y bailarines van interpretando historias similares de pasiones y decepciones amorosas, reconciliaciones fraternales y triunfos. Ejemplo: Dixie Dwyer, empleado de Dutch Schultz, no puede llevar una relación con Vera Cicero, porque ella es la amante del gángster; al mismo tiempo que el bailarín *Sandman* Williams no puede hacerlo con Lila Rose: ambos son negros pero ella puede pasar por blanca. La fusión de ambas instancias se dará magistralmente en la secuencia climática: en pleno baile, *Sandman* pateará el revólver de la mano de Schultz cuando éste intenta matar a Dwyer; poco después, el baile de tap de *Sandman* establecerá el compás de ametralladora bajo el cual Schultz y sus secuaces caerán acribillados a balazos. Música y muerte se unen en una especie de *tapdance macabre*. (Es evidente que a Coppola le gusta conjugar rituales. Recordemos a Michael Corleone presidiendo el bautizo de su sobrino, al mismo tiempo que sus enemigos son asesinados; o el sacrificio ceremonial del buey, paralelo a la brutal muerte del coronel Kurtz en *Apocalypse*).

Y no obstante que la intriga gangsteril es tan importante como la musical, el segundo aspecto domina la película. Coppola se refiere en su trama a modelos tradicionales hollywoodenses, pero su resolución es totalmente moderna. Es una vertiginosa coreografía que toma y retoma personajes, y establece sus variantes en una especie de construcción jazzística, con la cámara dotada de una movilidad ubicua que sólo podría concederle un cineasta de los 80s. En ese sentido, la película de Coppola con la que *The Cotton Club* guardaría mayor relación es *One From the Heart*, otro inten-

to de musical estilizado que fue mal recibido por la crítica de su país (como también lo fue *The Cotton Club* en la mayoría de los casos) y que permanece inédita en México.

Curiosamente, el igualar gangsterismo y música como un mismo espectáculo en un brillante ejercicio de estilo, la ha dejado a Coppola con un hueco al centro de su película. Sus personajes principales —Dixie Dwyer y Vera Cicero— no convencen, ni interesan en tanto que se resisten a quedarse en foco. Tal vez parte de la culpa reside en sus intérpretes: Richard Gere es un actor tan ensimismado que resulta difícil creer que pueda enamorarse de otra cosa que no sea su propio reflejo; mientras que Diane Lane —al igual que en *Rumble Fish*— es una presencia fría y algo inaccesible. En cambio, la otra pareja importante, la interpretada por Gregory Hines y Lonette McKee, no tiene problemas de carisma pero sí de guión: su relación prácticamente se escamotea en la última parte de la película. Resulta irónico, entonces, que las dos escenas más emotivas de *The Cotton Club* ocurran entre hombres: la reconciliación de Sandman con su hermano Clay, mientras cantan y bailan *Crazy Rhythm*; y el reencuentro entre Owney Madden y su socio Frenchy DeMange, después de que éste ha sido rescatado de su secuestro. (Hay otras ironías. El mejor número musical del filme no se da entre las bien ensayadas rutinas del Cotton Club, sino en una espontánea competencia de zapateados entre los miembros del llamado *Hooper's Club*).

Otro aspecto de *The Cotton Club* llama mucho la atención, su reparto. Siempre muy cuidadoso en escoger a sus actores —véase el memorable trabajo de actuación en conjunto de *El padrino*— Coppola ha establecido con sus intérpretes una curiosa colección de referencias cruzadas: Adornada con un delgado bigote, la apostura de Richard Gere recuerda mucho a la de Errol Flynn; sin embargo, su personaje es una alusión a la figura de George Raft, un actor que, al igual que Dixie Dwyer, tuvo nexos con el bajo mundo y se hizo famoso por interpretar gangsters. (Nota aparte. En varios artículos publicados en México sobre *The Cotton Club* se ha cometido un error común: confundir el cine negro con el de gangsters; el cine negro —o *film noir*— es una corriente estilística que no se daría sino hasta los años 40, abarcando géneros como el *thriller*, el policiaco y el de gangsters mismo).

Por otra parte, los villanos suelen tener jetas más interesantes que los héroes y, en este caso, Dutch Schultz encuentra el gra-



do ideal de demencia en el rostro —envejecido por cortesía del maquillaje— de James Remar, especialista en interpretar gandallas en películas de Walter Hill. Mientras que Owney Madden es todo ecuanimidad y cálculo en la personificación del actor británico Bob Hoskins.

Para otros gangsters, Coppola parece haber querido reanimar diferentes remembranzas de los 60s. Así, el matón Sol Weinstein es nada menos que Julian Beck, el padre del *Living Theatre*, despojado aquí de su inconfundible greña blanca y portando un aire reptiliano, como una versión extramomificada de Juan Orol. En el papel de Lucky Luciano está otro ícono de los 60s, Joe Dallesandro, el actor fetiche de las producciones del dúo Andy Warhol-Paul Morrissey. Y la resurrección más sorprendente: Fred Gwynne, quien interpreta a Frenchy DeMange con tanta nobleza que uno duda que este sea el mismo actor que se hizo famoso en TV al personificar al idiótico Herman Munster.

También había que echar mano del talento proveniente de Broadway. *Sandman* Williams ha sido idealmente encarnado por Gregory Hines, excelente bailarín que

destacó hace unos años en *Sophisticated Ladies*, un musical hecho con puras composiciones de Duke Ellington, precisamente. Y algo querrá decir el que la madre de los Dwyer —un papel pequeño— sea interpretada por Gwen Verdon, una de las principales figuras de Broadway en los 50s y otrora esposa del innovador coreógrafo y director Bob Fosse.

Por último, los rostros recalentados de *Rumble Fish*: Diane Lane, Nicolas Cage (sobrino de Coppola), Larry Fishburne y el músico Tom Waits.

Lo paradójico es que, según se reportó, el rodaje de *The Cotton Club* fue una pesadilla de pleitos entre el productor, Robert Evans, y el director, en un ambiente cargado de tensión para todos los involucrados. Nada de eso, por suerte, se ha filtrado a la pantalla. Finalmente, Coppola ha demostrado que su placer por el cine, por hacerlo, está encima de todas las demás cosas. Si bien las virtudes de una película como *The Cotton Club* son obvias al grado de ser indiscutibles, hay algo que decir en favor de un producto tan opuesto en todos los sentidos como lo es *El despertar del diablo* (*The Evil Dead*), de Sam Raimi. Da la im-

presión que su única razón de ser es la de causar repulsa y, en ese sentido, es una película que cumple con su cometido. Barata, mal hechota, a veces incoherente, siempre excesiva y a ratos ¿involuntariamente? graciosa, *El despertar del diablo* es, a fin de cuentas, una realización honesta. “¿Quieren ver violencia y repugnancia sin cuartel?”, parecen preguntar los responsables, “bueno, pues eso les damos”. No hay engaño.

Estamos ante un *reductio ad absurdum* de las proposiciones del cine de horror, en el que casi se prescinde de los lineamientos de un guión para abundar en lo que el aficionado al género busca esencialmente; ya no es necesario desarrollar una historia sino que bastará con el efecto acumulativo de imágenes tremendistas. El fin se iguala a los medios. Hay una escena —absurda, porque no viene al caso— que sintetiza muy bien toda la película: durante el friqueo del último sobreviviente de unas violentas posesiones diabólicas, un proyector de cine se prende solo y de su lámpara comienza a chorrear sangre, misma que es proyectada sobre el protagonista. Eso es *El despertar del diablo*. ♦

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA SOBERANÍA DE LOS PUEBLOS

CONCURSO ANUAL 1985

DOS ÁREAS TEMÁTICAS

- LAS RELACIONES MEXICO-ESTADOS UNIDOS
- EL CASO CENTROAMERICANO

PARA CADA ÁREA TEMÁTICA UN PREMIO ÚNICO DE \$ 250.000.00
ENSAYOS DE 20 A 25 CUARTILLAS

LOS TRABAJOS PREMIADOS SERÁN PUBLICADOS EN LA REVISTA *UNIVERSIDAD DE MÉXICO*

FECHA LÍMITE DE ENTREGA DE TRABAJOS: 15 DE DICIEMBRE DE 1985

MAYORES INFORMES: Oficinas de la Revista. Edificio anexo de la Antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Primer piso.
Ciudad Universitaria, Apartado Postal 70-288, C.P. 04510, México, D. F. Tel. 550-55 59 y 548-43-52.