

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

Ridley Scott: la transparente visualidad del cine

Ignacio Herrera Cruz

PRÓLOGO DE SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ





Ignacio Herrera Cruz nació en la ciudad de México en 1961. Fue crítico de cine en *La Jornada*, donde también escribió ensayos en los suplementos *La Jornada Semanal* y *La Jornada Libros* (1985-1989) con un breve retorno en 1992. También cubrió la crítica de cine en *Política*, suplemento del desaparecido *El Nacional* desde 1989 hasta 1992. Colabora en *Etcétera* sobre cine y otros temas desde su primer número, y desde 1994 en el suplemento cultural *El Ángel* del diario *Reforma*.

También ha escrito ensayos sobre temas culturales, incluyendo el cine, en las revistas *Intolerancia*, *Cambio* y *Nexos*, en los suplementos culturales *La Cultura en México*, *La Crónica Cultural*, *Sábado*, *Lectura* y en el periódico *Excélsior*, entre otras publicaciones.

Herrera Cruz participó como especialista cinematográfico en los libros de los años 1991 y 1992 editados por *El Nacional* y recibió una beca Fulbright-García Robles para cursar la maestría en periodismo por la Universidad de Arizona (1992-1994).

El montaje del director

Ridley Scott es uno de los grandes cineastas de la segunda mitad del siglo xx. Su talento implica no sólo proyectos y realizaciones innovadoras, sino un excepcional oficio en términos de concepto y factura. Su formación de diseñador gráfico lo ha llevado a aplicar en la pantalla grande la destreza expresiva y la exaltación ante el detalle que admiró siempre en su predecesor Stanley Kubrick.

El propósito creativo de Ridley Scott implica reinventar mediante la narrativa fílmica la experiencia más amplia y profunda en el espectador, construir un artefacto que capte la atención en diversos puntos. Así la imagen, el sonido, la música, los diálogos, la ambientación, el vestuario y el resto de los elementos convergentes contribuyen al espesor de la representación en torno de la luz, entendida como algo corpuscular y casi tangible, la idea de la toma como un cuadro en sí y la secuencia como una escenificación plástica. Este empeño en la interacción de los diversos niveles del producto fílmico le ha ganado el mayor aprecio entre sus contemporáneos.

Ridley Scott pertenece a la estricta cofradía de creadores que consideran y logran el cine en su entereza creativa. Un acto estético de alta calidad unido a una decisión ética: ofrecer lo mejor de sí por encima del dinero que hay de por medio en la realización. Esto ha hecho que el cineasta británico haya potenciado las películas de ciencia-ficción cuando ya parecían estar en declive, como lo muestra el caso de *Alien, el octavo pasajero*. O bien, supo ofrecer una cinta notable con *Gladiator*, que une

la épica con la historia personal de un legionario romano en desgracia. Este relato, en manos incapaces, habría sucumbido en lo anecdótico.

Ridley Scott: la transparente visualidad del cine de Ignacio Herrera Cruz se aproxima al núcleo de la imaginación del artífice de la magistral *Blade Runner* mediante el análisis de los fundamentos en cada una de sus películas. El propósito de Ignacio Herrera Cruz consiste en entrelazar la crítica fílmica con el ensayo sobre tales productos fílmicos. El resultado es una obra que permite al lector compenetrarse con las películas de Ridley Scott y comprender su punto de vista creativo.

Una de las formas de medir la trascendencia de un cineasta está en su capacidad de elaborar imágenes que se grabarán en la memoria del espectador. En el caso de Ridley Scott proliferan los ejemplos: el desenlace en *Los duelistas* que asume todo el peso de la historia; la secuencia de la seducción del extraterrestre por parte de la humana Ripley en *Alien: el octavo pasajero*; las escenas de vitalismo femenino en una cantina de carretera de *Un final inesperado*; la maquinaria destructiva de la guerra en su negatividad extrema en *La caída del halcón negro*; la reconstrucción porosa de los años setenta del siglo xx en *Gángster americano*.

Incluso en películas menores como *Los tramposos* Ridley Scott logra una conjunción extrema y refinada entre la historia y el entorno en el que ésta se desarrolla. Su visión arquitectónica de la tarea fílmica sabe tramar el microcosmos de sus personajes como un refugio espléndido para ellos y el espectador. Cada película de Ridley Scott es un edificio de hermosos contornos e interioridad habitable, aunque se muestre el escenario del horror: la densidad humana de sus historias se ve reflejada en el alrededor de los intrínquilis dramáticos, que por más que parezcan íntimos siempre alcanzarán un estatuto superior.

Alguna vez Ridley Scott declaró que

del director es de quien depende que una película sea ética o no. Él decide qué tipo de lienzo quiere pintar, aunque lógicamente la trama también cuenta. A mí como espectador siempre me han

la épica con la historia personal de un legionario romano en desgracia. Este relato, en manos incapaces, habría sucumbido en lo anecdótico.

Ridley Scott: la transparente visualidad del cine de Ignacio Herrera Cruz se aproxima al núcleo de la imaginación del artífice de la magistral *Blade Runner* mediante el análisis de los fundamentos en cada una de sus películas. El propósito de Ignacio Herrera Cruz consiste en entrelazar la crítica fílmica con el ensayo sobre tales productos fílmicos. El resultado es una obra que permite al lector compenetrarse con las películas de Ridley Scott y comprender su punto de vista creativo.

Una de las formas de medir la trascendencia de un cineasta está en su capacidad de elaborar imágenes que se grabarán en la memoria del espectador. En el caso de Ridley Scott proliferan los ejemplos: el desenlace en *Los duelistas* que asume todo el peso de la historia; la secuencia de la seducción del extraterrestre por parte de la humana Ripley en *Alien: el octavo pasajero*; las escenas de vitalismo femenino en una cantina de carretera de *Un final inesperado*; la maquinaria destructiva de la guerra en su negatividad extrema en *La caída del halcón negro*; la reconstrucción porosa de los años setenta del siglo xx en *Gángster americano*.

Incluso en películas menores como *Los tramposos* Ridley Scott logra una conjunción extrema y refinada entre la historia y el entorno en el que ésta se desarrolla. Su visión arquitectónica de la tarea fílmica sabe tramar el microcosmos de sus personajes como un refugio espléndido para ellos y el espectador. Cada película de Ridley Scott es un edificio de hermosos contornos e interioridad habitable, aunque se muestre el escenario del horror: la densidad humana de sus historias se ve reflejada en el alrededor de los intrínquilis dramáticos, que por más que parezcan íntimos siempre alcanzarán un estatuto superior.

Alguna vez Ridley Scott declaró que

del director es de quien depende que una película sea ética o no. Él decide qué tipo de lienzo quiere pintar, aunque lógicamente la trama también cuenta. A mí como espectador siempre me han

supremos del “cine de autor” a los del cine posautor, donde la interacción o intercambio entre la autonomía del producto creativo y la institución tradicional demanda del cineasta una gran dosis de pragmatismo y, al mismo tiempo, una mayor exigencia de sí que apunta a la redondez de cada propuesta.

Como explicó su compatriota Peter Greenaway frente a la pregunta sobre si se considera un artista total, próximo al ideal renacentista:

Bueno, se podría decir que ahora mismo, a la mitad de la primera década del siglo XXI, debemos pensar en la creatividad —creo— como un acto de interactividad y multimedia. Y supongo que, repentinamente, el cine, caracterizado por varias disciplinas, me puso en una buena posición para desear comprender y experimentar con esas dos características contemporáneas.

En el caso de Ridley Scott, su mejor aportación para iluminar aquella pregunta es su invento del concepto del “montaje del director” que, a partir de *Blade Runner*, se ha impuesto en la industria del cine como un deslinde personal frente a las imposiciones de los productores.

Analizadas como expedientes individuales que al confrontarse uno con otro expresan la totalidad de la obra de Ridley Scott, sus películas desfilan en la lectura cronológica de Ignacio Herrera Cruz, que refiere opiniones insertas en cada contexto y da cuenta de las constancias temáticas y los retos creativos, los contrastes y las anomalías, ya sea la presencia cíclica de la historia y el mito, la supervivencia y la sabiduría, o el desafío y la expiación presentes en las historias del cineasta británico al asumir la perplejidad de lo inestable. Queda expuesto así el testimonio de un oficio proclive al refinamiento y la profundidad visuales, más que a lo simple y lo esquemático. Ridley Scott sintetiza la maestría fílmica de su época, que es la nuestra. La mirada espléndida del cineasta nos convoca.

Sergio González Rodríguez

Confesiones de un cinéfilo

Soy de una generación forjada en la vieja Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, donde me acostumbré a amar y valorar al cine a través de las sesiones en los cineclubes, las visitas asiduas a la Cineteca y el aprendizaje bajo dos excelentes maestros: Gustavo García, quien durante años me aceptó a su lado como ayudante ("estorbante") de profesor, me prestó una innumerable cantidad de libros, me incorporó al esfuerzo de *Intolerancia* y me enseñó a apreciar los puntos finos de las películas, tanto en charlas de café como en sus análisis en *Sábado* y en *unomásuno*; y Jorge Ayala Blanco, a quien había seguido a través del tiempo, mediante sus ensayos en *La Cultura en México*, quien impartió un curso especial sobre la crítica cinematográfica, donde me proporcionó los elementos suficientes para luego generosamente recomendarme, para que yo hiciera mis primeras reseñas profesionales, en *La Jornada*.

En 1985 *La Jornada* tenía apenas un año de existencia y, por problemas internos, el núcleo de articulistas agrupado en torno a Emilio García Riera no pensaba cubrir la Muestra de ese año. El entonces responsable de la sección cultural, Braulio Peralta, aceptó con generosidad la recomendación de Ayala Blanco, me permitió escribir diariamente de esa Muestra y me conservó en las páginas del periódico muchos años más, hasta que tuvo el buen tino de irse a España como corresponsal del periódico. También en *La Jornada*, Sergio González Rodríguez me abrió no sólo el acceso a los suplementos del cotidiano y a las páginas de *La Cultura en México* y años después a *Reforma*, sino que

también a través de libros y diálogos amplió mi apreciación del cine (y otros temas).

Incursioné en la radio bajo el impulso de Gerardo Estrada. Con su auspicio fui el productor y conductor durante un semestre en el IMER, cuando él realizó un excelente trabajo al frente de esa institución pública, del programa *El cine en palabras*. Me divertí en ese lapso junto con Adán Zamarripa Salas y Jorge Hernández Tinajero.

Vino entonces otro apoyo sincero, importante y cordial: Raúl Trejo Delarbre, un cinéfilo no reconocido en medio de tantos temas que ha abordado con tino y sabiduría, quien en su calidad de director me invitó a ser un habitual del suplemento *Política* en la mejor época de *El Nacional* y me siguió guardando espacios en *Etcétera*, tanto en su época semanal como ahora en la mensual, donde ese esfuerzo editorial lo continuó Marco Levario Turcott.

Fue así de manera entre por gusto y profesional como me relacioné con las películas de Ridley Scott. Todas, excepto *Los duelistas*, las vi en *avant première*, el día o en el primer fin de semana de su estreno. A *Los duelistas* los atrapé en una función retrospectiva en la Cineteca, del tema concreto del ciclo no me acuerdo y esa primera vez, allá por mediados de la década de 1980, me convenció su ambición plástica, algo muy difícil de apreciar ahora en la televisión; además tenía una historia coherente, algo de lo cual Scott carecería en muchas ocasiones. *Alien, el octavo pasajero* me era muy recomendada por mis amigos como una película de horror; en ese entonces me llamó la atención tanto como el ambiente o el monstruo, la belleza gélida de Sigourney Weaver.

A aquellos quienes vimos *Blade Runner* en el antiguo Pedro Armendáriz, el día que se anunció la muerte de Leónid Brézhnev, nos causó un impacto incomprensible en la actualidad, por el desgaste del tiempo que agotó su novedad, aunque no su belleza; influidos por las novelas de Chandler y por haber visto *Metrópolis* en las sesiones sabatinas del cuc, supimos al

abandonar la función que iba a tener una influencia perdurable, lo que no hemos dejado de constatar.

Leyenda, por el contrario, fue una tremenda decepción el año del Mundial 1986; esperaba menos de ella al repasarla y quizá por eso no me supo tan mal como la primera vez. *Peligro en la noche* me llevó a enamorarme más de Manhattan como ciudad de ensueño y a cuestionar a Scott por haber trabajado una película de guión tan endeble; *Lluvia negra* me permitió creer de nuevo en Scott como pintor cinematográfico aunque, por otra parte, no elevó mi opinión respecto a sus posibilidades creativas.

Un final inesperado me pareció un filme importante en 1991 y lo sigo creyendo ahora, por abrir el cine sobre mujeres hacia una nueva vía. *1492, la conquista del paraíso* me aburrió tremendamente a pesar de que la gocé en condiciones óptimas, es la cinta de Scott que más pierde en video y, con todo, el transcurrir de los años no ha sido tan cruel con ella. Vi *La tormenta* en un cine hoy cerrado (como tantos otros) y no me entusiasmó gran cosa; *Hasta el límite* me pareció menor y me condujo a pensar que Scott ya se encaminaba hacia la decadencia.

Pero al gustarme bastante la cultura romana no podía dejar de ver *Gladiator*. Éramos cuatro o cinco almas en una sesión matutina en las entonces nuevas salas del circuito Cinemex en Cuicuilco, el gozarla en la pantalla grande me llevó a escribir de ella al coincidir con el paso de Mauricio Montiel por *Sábado* y a reconciliarme con Scott. Vendría *Hannibal* con los vicios, virtudes y defectos del inglés, basada en la novela de un escritor al cual había seguido de cerca, desde que leí un comentario que sobre él deslizó en *Proceso* el chileno Ariel Dorfman. Llegó *La caída del halcón negro* surgida a partir de un caso al que me había conducido un estudio sobre el periodismo estadounidense, la cual vi en el remodelado Palacio Chino, a donde hacía lustros no acudía.

Brotaron *Los tramposos*, que me tocó ver con otros tres o cuatro espectadores en una función de media tarde y que me sirvió para reencontrarme con un viejo conocido, Alberto Román, quien me había acogido en *Lectura*, suplemento de *El Nacional*

y ahora me abría las puertas junto con Rafael Pérez Gay de *La Crónica Cultural*. Luego llegó *Cruzada*; pasó *Un buen año* para francófilos como yo, el día de entrega de estafeta de Vicente Fox a Felipe Calderón; apareció después *Gángster americano*, precedida por buenas opiniones de amigos estadounidenses; siguió *Red de mentiras* y, por último, *Robin Hood* abrió en el México conmemorante del Bicentenario, al borde de la impresión del presente texto. Un total sumado de 2400 minutos, más de día y medio continuo para degustar de un jalón una filmografía ya considerable.

Así, desde 1985 he escrito aquí y allá sobre cine en publicaciones profesionales y en esos años me tocó ver de cerca el cambio en las formas de exhibición, de los grandes palacios cinematográficos a las salas múltiples, la aparición del video como forma privada, aunque limitativa, de poder ver una película a detalle, y últimamente el surgimiento del DVD y las descargas de la red. El cambio no habido es la dificultad de poder allegarse información sobre las películas en publicaciones nacionales transcurrido un cierto tiempo.

Las últimas cintas de Scott ya se pudieron ver en México con un sonido excelente y en condiciones apropiadas de proyección, no como sucedía en las décadas de 1970 y 1980, en las que uno se enfrentaba a salas en pésimo estado, con sonidos infames, butacas semirrotas y personal insolente. Ahora, al obtener las películas en video para escribir este largo ensayo, la única forma de disfrutarlas a modo y tener que conseguirlas a través de Internet o al recorrer las tiendas especializadas del centro, me doy cuenta de que cada generación reconstruye el cine a su manera.

Quienes pudieron ver las películas de entre las décadas de 1910 y 1960 en sus funciones de estreno son privilegiados como yo nunca lo seré, así como yo lo fui respecto a los que me siguieron. Por eso escribo de Scott, lo suficientemente comercial para acceder al gran público, lo bastante delicado para gustarle a los enterados. Inserto en una cultura periférica, he llegado a asimilar los productos culturales estadounidenses como parte de

mi propia tradición, por lo que no es tan excéntrico abordar a un cineasta que no ha filmado una sola película mexicana. Estoy seguro de la existencia de una comunidad del anillo cinematográfico a la cual le gusta o le disgusta Scott, pero sin la posibilidad de expresarse en los medios: a ellos me dirijo.

La mayor parte de mis apreciaciones sobre las películas se originaron en la inexorable urgencia periodística para publicaciones diarias, semanales o mensuales, y se han reelaborado con mayores datos o apreciaciones que da el devenir de los años; en otros casos son reseñas inéditas, pergeñadas, sin embargo, para ser leídas en un medio impreso al poco de estrenarse un filme.

La crítica de cine estará siempre inmersa en la dualidad de pertenecer al espectáculo como cultura y a la cultura como espectáculo; a la reflexión en el acelere y al análisis en la profundidad que permite el tiempo congelado, inmanente a cualquier filme. Por eso, nada como la brutal inmediatez de la hora del cierre para elucubrar sobre una película y colocar impresiones, vivencias, intuiciones y conocimientos sobre ella con una prosa en el vértigo, imperfecta pero viva; insuficiente y terminal. En contraste y complemento, la fabulosa libertad de filosofar en la pausa y trabajar sin un límite de tiempo preestablecido.

Cabe también aquí agradecer a Mireya Vega Nava y al personal del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que hicieron posible reunir un montón de hojas sueltas en un solo volumen.

Quienes lean lo que sigue se enfrentarán con una descripción que incluye el peor pecado que puede cometer un reseñista: contar los finales. Así pues, le recomiendo a un posible cómplice leer sobre una película hasta después de haberla visto, para no arruinarse la función, así sea privada.

Que comience la proyección y que corran los rollos.

Ignacio Herrera Cruz

Un esbozo de biografía

Ridley Scott nació en Gran Bretaña el 30 de noviembre de 1937 y se ha casado y divorciado tres veces a lo largo de su vida. Pasó su niñez junto con sus hermanos en North Shields, en la campiña inglesa; su padre, de muy buen carácter, era funcionario en los ingenieros reales, pero la voz cantante en el hogar la tenía la madre que, en palabras de su hermano Tony, era una disciplinaria severa. Ridley estudió pintura en la West Hartlepool School of Art, pero allí cambió del programa de bellas artes al de publicidad e ilustración, con especialidad en diseño industrial gráfico; su maestría en el Royal College of Art la realizó en diseño gráfico y publicidad; también allí se dio un tiempo para aprender cine. Luego obtuvo una beca para estudiar diseño durante un año en Nueva York. Al concluir sus estudios trabajó en la BBC como diseñador de escena, de allí brincó a la dirección de programas en las series *Z Cars* y *The Informers*. En 1967 abandonó la BBC y fundó, junto con Tony, la compañía RSA (Ridley Scott y Asociados), la cual con el tiempo se convirtió en la más importante de su país en cuestión de producción publicitaria y, amparado en ella, dirigió cientos de comerciales donde adquirió la experiencia necesaria para trabajar con equipos profesionales y empaquetar un producto, lo que se reflejaría en sus filmes.

Decidió incursionar en la dirección de largometrajes y su debut le tomó un total de cinco años, lo que le valió un premio especial del jurado a la mejor película primeriza en la edición de 1977 de Cannes. A partir de entonces inició una interesante carrera, que lo colocó dentro del puñado de nombres de reali-

zadores vigentes en estos años (al lado de Woody Allen, Pedro Almodóvar y algún otro) cuyo nombre es conocido por los no especialistas y que lo ha llevado a ser eje de este estudio.

Nuevas aventuras por la publicidad

El comercial revolucionario (1984)

Tras de consagrarse como realizador fílmico, Ridley Scott incursionó de nueva cuenta en la publicidad, siempre una forma segura de conseguir buen dinero sin la cantidad de labor que exige un largometraje. En este caso la compañía Apple, que en los ochenta estaba renovando la industria de las computadoras, quería un comercial para diferenciarse gráficamente de IBM, ignorando a Microsoft, lo que casi le cuesta la existencia.

Así, para presentar a la Macintosh, la primera computadora realmente personal, el presidente de Apple, Steve Jobs, recurrió a la firma Chiat/Day; ésta a su vez sugirió a Scott. El proyecto del británico era audaz: una joven atlética en shorts rojos lanza un martillo en contra de una figura que emite palabras orwellianas. El comercial, excepto por los shorts de la muchacha, estaba filmado en blanco y negro. Al final decía que gracias a la Mac: "1984 no será como 1984".

El comercial se mostró sólo una vez, durante el tercer cuarto del juego en el que los Raiders de Los Ángeles derrotaron a los Redskins de Washington 38-9. El anuncio causó tal conmoción que inclusive quienes no lo vieron afirmaban que sí lo habían visto. Así, Apple inició en el Súper Tazón la tendencia en la cual los espectadores esperan que los comerciales que se estrenan durante el partido sean tan divertidos como el propio juego.

Dieciséis años más tarde, en el políticamente correcto año 2000, RSA se metió en un problema de relaciones públicas. La revista *Shoot* publicó un anuncio con la imagen de una mujer negra, de senos caídos, firmada por RSA USA. El anuncio hacía referencia a la posible huelga de guionistas que ese año para-

lizaría la industria del espectáculo e indicaba la posibilidad de que el trabajo se llevara a lugares más favorables, como Sudáfrica. El anuncio se cuestionó por sexista, racista y amenazante para las fuentes de empleo. Rápidamente, Scott se deslindó del mensaje y aclaró que había sido pagado sin su conocimiento por gente de su empresa.

El genio de Scott es reconocido en la publicidad televisiva y ahora su hija Jordan es directora de videos musicales; su segundo hijo, Jake, ya realizó su primer largometraje y el tercero también sigue los pasos del clan.

Proyectos inacabados y en marcha

No es excepcional en el ambiente del cine, industria en la que están en juego grandes sumas de dinero, que algunas producciones nunca despeguen y se queden en simples proyectos. El cine no se basa en principios racionales de costo/beneficio, por lo tanto cada película o posible película es una empresa en sí misma. Así, Scott se relacionó brevemente con *Duna* en 1984, aunque al final se retiró por razones personales.

En agosto de 1994 Scott sufrió un severo descalabro como productor. La filmación del proyecto *Crisis in the White Zone* que debía estelarizar Robert Redford se suspendió luego de que el actor abandonó el asunto.

La producción se enfrentó a una situación que Scott ya había encarado con *1492*: la preparación simultánea de una cinta competidora sobre el mismo tema, en este caso *Epidemia* (*Outbreak*). Ambas películas se basaban en el artículo —luego publicado como libro en 1992— *Zona caliente* del periodista Richard Preston, en el que se narra la presencia de un virus letal que pasa de los monos a los seres humanos.

Scott había logrado sumar, además de Redford, a Jodie Foster, pero debido a las disputas por mayor tiempo en la pantalla entre los divos, Foster se echó para atrás y luego lo hizo también su posible sustituta Meryl Streep; por añadidura,

Epidemia adelantó su rodaje aun sin un guión final, lo que llevó a decir a su productor Arnold Kopelson: "Somos la única película con un virus asesino en el pueblo", según reportó en su momento la revista *Premiere* en su edición estadounidense. Como resultado, *Crisis in the White Zone* nunca llegó a filmarse pese a una inversión de varios millones de dólares en costos de preproducción.

Esta falla significó el punto más bajo de Scott en el mundo filmico. Por ello, quizá, compró junto con su hermano los estudios Shepperton en Londres —uno de los dos que actualmente posee, junto con una casa productora de efectos especiales y Scott Free, su principal empresa en la actualidad con oficinas en Los Ángeles y Londres—, para poder filmar a su gusto.

Por su parte, *Epidemia*, dirigida por Wolfgang Petersen y protagonizada por Dustin Hoffman, René Russo y Morgan Freeman, fue bastante mediocre, aunque logró un ingreso regular en la taquilla.

- En 1997 Scott se limitaba a producir una serie basada en la película *El ansia*, dirigida por su hermano menor Tony, y que aun cuando obtuvo premios, no le ocasionaba satisfacciones en lo personal. También se le cayó el proyecto para dirigir *Soy leyenda* (*I am a Legend*), con Arnold Schwarzenegger como protagonista, sobre el último sobreviviente de una guerra bacteriológica en Los Ángeles. Al cabo el actor elegido resultó Will Smith, la acción transcurre en Nueva York y el director encargado de llevarla al cine fue Francis Lawrence en 2007.

Desde hace largo tiempo el inglés maquina el proyecto *Trípoli*, que transcurre en Libia a principios de 1800, pero aún no sabemos si lo concluirá alguna vez. También adquirió los derechos de la novela de ciencia ficción *La guerra interminable* de Joe Halderman, acerca de la milenaria lucha de la raza humana contra los taurinos en el espacio, y que se filmaría en 3D por la influencia de *Avatar* de James Cameron. Además piensa retomar el proyecto de *Alien* con una nueva perspectiva y sin Sigourney Weaver.

Ridley, un realizador que se ha vuelto más prolífico con la edad, coproducirá junto con su hermano Tony, una compañía

canadiense y una alemana la adaptación para la televisión de la novela de Ken Follett, *Los pilares de la Tierra*, sobre la construcción de la catedral de Kingsbridge, la cual se transmitió como miniserie en el segundo semestre de 2010 por la televisión de paga.

El golpe más espectacular de los hermanos Scott, de acuerdo con un reporte del *Financial Times* de abril de 2010, sería la adquisición de los estudios MGM, que estaban endeudados por más de 3 500 millones de dólares y se encontraban bajo el control de sus acreedores. Sin embargo el propio Ridley, en una entrevista con el reportero de *The New York Times* David Carr, descartó esa posibilidad, ya que mencionó que tanto él como Tony preferían concentrar sus esfuerzos en Scott Free.

¿Estilo Scott?

El aprendizaje del cine no se logra exclusivamente con viajes incesantes para ver todo tipo de películas; adquiere forma en las conversaciones con los amigos al concluir una función, avanza con las ojeadas y posterior colección de revistas y se cimienta con la lectura de libros sobre el tema. El texto nutre al cine: depende de la habilidad del director el convertir lo escrito en una concreción de realidad onírica, cuando combina encuadres con personajes, ritmos y formas. No es azar que buena parte de las mejores películas estén sostenidas en un guión bien acabado. El cine depende de lo escrito tanto como de lo visual.

Por otra parte, en algún momento necesitamos traducir a un lenguaje menos vertiginoso que el cinematográfico, la fuerte carga emocional con la que nos llena un buen filme, especialmente cuando lo recibimos como una máquina del tiempo que nos trae noticias del pasado; así, el cine nutre al texto.

No tan popular como Steven Spielberg ni tan elitista como su compatriota Peter Greenaway, Ridley Scott se maneja en un rango intermedio, en un estilo cinematográfico que, a falta de una definición mejor, postule que se podría encuadrar dentro

del arte posmoderno. Como las modas, los procesos artísticos se encuentran en una permanente circulación. Lo vigente apenas ayer, es hoy ya obsoleto.

Hay una amplia variedad de definiciones del posmodernismo, una de las cuales es la de Jürgen Habermas:

La característica de las obras modernas es lo nuevo, lo que será superado y desvalorizado por las innovaciones de los estilos futuros [...] clásico es, entonces, todo lo que sobrevive a su tiempo [...] desde luego la modernidad cultural produce sus propias aporías. Y a éstas se reclaman las posturas de los que invocan el advenimiento de lo posmoderno.¹

Fredric Jameson, el analista de izquierda más lúcido y a la vez confuso de los Estados Unidos, escribe:

Las dos tradiciones antitéticas de lo "clásico" y lo "popular" de nuevo comienzan a fusionarse. En un sentido más general, parece claro que los artistas del periodo "posmoderno" han estado fascinados precisamente por un completo nuevo mundo de objetos [...] muchas de nuestras viejas categorías críticas y evaluativas (fundadas precisamente en la diferenciación radical de modernismo y cultura de masas) ya no parecen funcionales.²

Sin embargo, citado en el volumen recordatorio dedicado a él por Carlos Monsiváis, Octavio Paz dice: "Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal. Llamarse posmodernos es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos".

State of the art es una frase del inglés contemporáneo estadounidense que puede referirse tanto a la última novedad, como al

¹ "La modernidad inconclusa", en *Vuelta*, núm. 54, pp. 4 y 6.

² "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernist Debate", en *New German Critique*, núm. 32, pp. 64-65.

“estado del —séptimo— arte”. En los cuatro decenios de cine en los que ha filmado Scott hasta ahora, hemos visto una cantidad interesante de películas. Cada uno podría mencionar año por año cuál le pareció más importante y cuál le gustó más en relación con la filmografía del británico. Así, frente a *Alien* se podría presentar el *Apocalipsis* de Coppola o, del propio Coppola, su *Drácula* en el año de 1992. O el *Amor en rojo* (*Moulin Rouge*) de Baz Luhrmann frente a *Hannibal*.

Pero lo importante es detenernos y ver los cambios en el cine hollywoodense en su conjunto. Primero, podemos destacar que, fuera de las cinematografías japonesa, francesa e india, no hay industria capaz de competir siquiera en alcance regional con la fábrica de sueños. Ni el cine de Hong Kong, casi aniquilado por la incorporación de esa ex colonia a China y con sus mejores directores integrándose al *american way of filming*, constituye una excepción a esta tendencia.

¿Cuál tendencia? La de conseguir cifras récord en la semana de estreno, antes de que surjan nuevas sensaciones y la piratería haga de las suyas; la de privilegiar los efectos especiales sobre la narración; la de presentar los valores estadounidenses como los mejores y quizá los únicos válidos. La de crear vías para secuelas. La de absorber talento de cualquier procedencia para despojarlo de excentricidades y adaptarlo a las normas de los estudios, lo que implica un denominador común.

Cada película de Scott es única. Sin embargo, está en relación con el resto de su filmografía y con películas generadas por otros directores. Única en el sentido de que cualquier obra de arte es un universo por sí misma y de la que las interpretaciones son sólo apéndices posibles. Una filmografía es una cadena, en la que a pesar de la disparidad de temas, ambientes y productos podemos encontrar una uniformidad que nos permite distinguir a una voz dominante, la que le da coherencia al conjunto de talentos que contribuyen a un largometraje. Scott no es alguien que quisiera cambiar al cine, sino alguien deseoso de volcar en este arte/industria su oficio, sus intuiciones y sus ansias de ganar dinero para seguir filmando.

Cabe aclarar que las traducciones al español, salvo que se indique lo contrario, son mías, por eso se indican al final las fuentes originales para poder contrastar versiones.

Ignacio Herrera Cruz

Para Claudia y Andrea

¿Quién no ha visto una película dirigida por Ridley Scott? Quizá las personas que acuden ocasionalmente al cine no ubiquen el nombre, pero sin lugar a dudas recuerdan *Alien*, *el octavo pasajero*, *Blade Runner*, *Gladiator*, *Hannibal* o *Gángster americano*; en paralelo, desde su debut con *Los duelistas* Scott se ha creado un nombre entre los cinéfilos, aquellos que devoran películas en cualquier formato y lugar.

El estilo Scott —en el cual tiene una parte destacada no sólo la cinematografía, sino también la musicalización, las estrellas y los detalles de producción— no había recibido hasta ahora un tratamiento extensivo por parte del análisis cinematográfico mexicano.

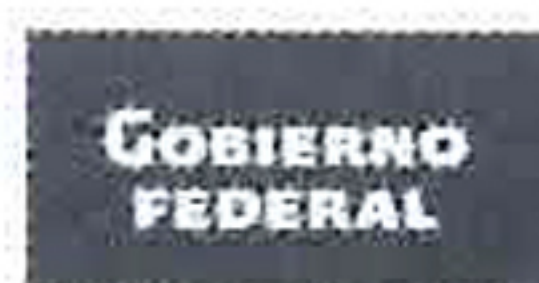
Es por ello que *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine* llena un vacío: con artículos aparecidos en diferentes medios impresos y electrónicos, repensados y rescritos para esta colección, presenta un panorama general y completo de la trayectoria de un autor que durante los últimos 30 años ha tenido impacto en el cine comercial y ha influido en cineastas de diferentes países y generaciones.

Con un estilo ágil, que trasciende concepciones anticuadas de la crítica cinematográfica, este libro ofrece al lector análisis, información y contexto; una visión completa y compleja, erudita y fácil de asimilar, de un realizador que convierte la pantalla cinematográfica en un tejido de emociones que mezcla a la perfección las dos vertientes del cine: el arte y el espectáculo.

ISBN: 978-607-455-891-3



9 786074 558913



CONACULTA

