



UN CINE EN

Libertad

FRANCISCO JAVIER MILLÁN

Un cine en libertad

Seis directores frente a una utopía:
Adolfo Aristarain, Guillermo del Toro,
Eliseo Subiela, Alfonso Cuarón,
Juan José Campanella y Alejandro González Iñárritu

FRANCISCO JAVIER MILLÁN

Frente a una utopía

ADOLFO ARISTARAIN Un espíritu libre	08
GUILLERMO DEL TORO Fantasías liberadoras	38
ELISEO SUBIELA Poesía es libertad	80
ALFONSO CUARÓN Libertad en movimiento	118
JUAN JOSÉ CAMPANELLA Cuestión de dignidad	150
ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU Vidas cruzadas	182
ACTUALIZACIÓN Los personajes hoy, 2020	221

Lic. Juan Manuel Oliva Ramírez
Gobernador del Estado de Guanajuato

Ing. Sergio Rodríguez Herrera
Secretaría de Desarrollo Turístico

Sarah Hoch DeLong
Fundadora y Directora General
Festival Internacional de Cine Expresión en Corto

Ernesto Herrera
Presidente
Fundación Expresión en Corto A.C.

Diseño Editorial
zonagrafica.com.mx
Jesús Herrera

Fotografías:
Las imágenes que acompañan el texto son fotogramas
y afiches que pertenecen y distribuyen las casas
productoras para su difusión en medios y publicaciones
especializadas.

Impreso por Impresora Marvel
León, Gto. México. Julio, 2010.
Tiraje 1000 ejemplares



FUNDACIÓN
EXPRESIÓN
EN CORTO AC



Instituto
Mexicano de
Cinematografía



Estado de
Guanajuato
lo que vives, hace historia



Guanajuato
Gobierno
del Estado



Frente a una utopía

Desafió a la más poderosa maquinaria bélica de la antigüedad. Alzó a miles de esclavos contra el poderío de las legiones romanas. Venció e hizo temblar los muros de la Roma republicana en el siglo I antes de Cristo. Desde el monte Vesubio organizó un ejército que se abrió paso hacia la libertad, pero él y sus hombres acabaron crucificados a ambos lados de la Vía Apia. Como muestra la película que en 1960 realizó Stanley Kubrick sobre el personaje, cuando fueron desarmados los esclavos que quisieron ser libres, porque nunca resultaron derrotados, al reclamar los romanos la presencia de su líder, todos dieron un paso al frente. Su nombre, Espartaco. Su honor, haberse convertido desde hace más de dos milenios en el mayor símbolo de la libertad que ha conocido la humanidad. Espartaco había nacido en Tracia, lo que hoy conocemos como Bulgaria en Europa del Este. Sirvió en el ejército de Roma, pero desertó y al ser capturado fue hecho esclavo. Su fortaleza lo convirtió en gladiador al servicio de un mercader de Capua, en cuya escuela de gladiadores alentó una rebelión. Tras fugarse junto con más de setenta hombres, su fama se fue extendiendo por la península itálica y miles de hombres y mujeres se sumaron a su causa. Esclavos que ansiaban ser libres como él y que escribieron en las páginas de la historia uno de los pasajes más heroicos de la lucha por la libertad. Hoy todos conocemos quién fue Espartaco gracias al cine, un medio de expresión que hizo libre al ser humano en el siglo XX, que universalizó el conocimiento, rompió las fronteras entre clases sociales y nos hizo a todos hijos de un sueño proyectado a 24 imágenes por segundo en la oscuridad de un patio de butacas.

Hablar de libertad en el cine es hacerlo de su propia razón de ser, pues ha desafiado con sus imágenes a quienes

han pretendido que el ser humano no sea dueño de su libre albedrío. Perseguido y censurado, el cine en el exilio nos ha mostrado la iniquidad de las dictaduras y los regímenes totalitarios en aquellos países que han perdido lo más valioso de la existencia humana, su libertad. Y en las sociedades democráticas ha puesto en jaque a quienes pretenden limitarla. La libertad es una constante en el cine, como ejercicio práctico de los realizadores que hacen películas y como temática más repetida en la filmografía universal. Si el *Espartaco* de Stanley Kubrick es un grito de libertad a través de la figura del esclavo gladiador que quiso ser libre en tiempos de la República de Roma, se convierte también en una metáfora de los mecanismos que los gobiernos emplean para cercenar ese derecho fundamental del que todavía siguen privados millones de personas en nuestro mundo. No en vano, el guión de *Espartaco* fue escrito por una de esas víctimas, el escritor Dalton Trumbo, uno de los perseguidos por la 'caza de brujas' desatada en los Estados Unidos a mediados del siglo pasado durante el macarthismo en uno de los periodos más oscuros y siniestros de su historia reciente, sin olvidar el de la esclavitud y la segregación racial en épocas anteriores. Estados Unidos, el país convertido en adalid de la libertad, como ejemplo de la falta de libertad, lo que nos hace reflexionar sobre qué es ser libre.

México y Argentina han vivido también sus épocas oscuras en las que se negó la libertad, y aún hoy día es un derecho que tienen que ganarse sus ciudadanos a pulso, combatiendo en las barricadas de la dignidad contra la ambición de quienes siguen queriendo someter a la población y convertirla en esclava de los intereses sociales y económicos de unos pocos. Ambos países se rebelaron hace dos siglos como colonias contra la opresión de la metrópoli al no gozar su ciudadanía de los mismos derechos al tener que estar al servicio de ella y no tener libertad de elegir su propio destino. La Independencia fue un proceso hacia la libertad, pero no plena, lo que provocó hace un siglo otro alzamiento en México, la Revolución, para conseguir lo que no se había alcanzado cien años

antes. Argentina no vivió una revolución como la mexicana, pero sí la efervescencia revolucionaria en varias ocasiones, cercenada siempre por el sonido de las botas militares al servicio de los poderes económicos del país. Al término de la última dictadura en 1983, la nación argentina se creyó nuevamente libre, pero otras dictaduras, la de los mercados financieros y el neoliberalismo económico, asolarían el país para recordar a los ciudadanos que esa libertad por la que se empezó a luchar hace dos siglos sigue sin alcanzarse y queda todavía mucho camino por recorrer. Estos procesos históricos, similares a los vividos por otras muchas naciones, nos hacen ver que la libertad es un continuo movimiento hacia ella, una utopía inalcanzable pero que alienta al ser humano a seguir luchando para alcanzar. Cada nuevo logro, cada nuevo paso, nos acerca y nos aleja de ella, porque la libertad la vemos en el horizonte, pero conforme avanzamos a su encuentro descubrimos que sigue allí como una meta a la que llegar, no como un fin en sí misma sino como un camino que recorrer a lo largo de nuestra vidas. Utopía es libertad, porque si no lo fuera dejaríamos de ser libres para convertirnos en esclavos otra vez.

Expresión en Corto celebra este año el Bicentenario de la Independencia de México y tiene como país invitado a Argentina, que comparte la misma celebración, mientras que el tema elegido ha sido la libertad, acorde con las conmemoraciones de 2010. Cuando me plantearon hace más de un año escribir un libro en torno a esa temática surgieron enseguida los caminos más fáciles para hacerlo y los más trillados, como hacer un recorrido por los filmes que en México y Argentina han abordado el tema de la libertad a través de sus propios procesos históricos, como la Revolución mexicana, la lucha clandestina contra las dictaduras argentinas o los movimientos independentistas en ambos países a principios del siglo XIX. Filmografía sobre la que existe ya una amplia bibliografía y sobre la que yo mismo he hecho alguna humilde aportación en el caso de las dictaduras de Chile y Argentina. Era el camino fácil e iba en contra de la propia filosofía que

debía inspirar una publicación sobre la libertad, por lo que el planteamiento no tardó en cambiar de rumbo y surgió así la idea de cómo los cineastas contemporáneos ven la libertad en sus películas y de qué manera son libres a la hora de expresarse. Como el país invitado era Argentina al celebrar también su Bicentenario, decidimos que los autores a tener en cuenta fuesen de esta nacionalidad junto con otros mexicanos por ser el país anfitrión de Expresión en Corto. El listado de realizadores era ingente y había que acotarlo en unos pocos que pudieran representar la idea que pretendíamos trasladar al libro. La elección de los tres cineastas mexicanos determinó el número de autores que iban a aparecer. Elegimos a Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu porque representan un hecho sin precedentes en el cine mexicano al haber configurado estos realizadores una filmografía que ha ido de lo local a lo universal, liberándose así de las fronteras nacionales para hacer un cine global, desde Hollywood en su última etapa, pero sin renunciar al cine independiente para trabajar en proyectos menores en términos económicos, pero no creativos. Además, el trío, conocido en la industria norteamericana como “los tres amigos”, ha abordado en sus películas temáticas que tienen que ver con la libertad y que radiografían como pocas al ser humano de nuestro tiempo frente a sus deseos utópicos de ser libre, como sucede con esa trilogía involuntaria hecha por los tres que nos habla de ello en tiempo pasado, presente y futuro en *El laberinto del fauno*, *Babel* y *Children of Men*. Tres cineastas que han superado barreras culturales para alcanzar la libertad creativa a través de un cine universal, algo que también tenía que darse en los autores que eligiéramos por la parte Argentina. Aunque los candidatos eran muchos, finalmente optamos por tres cineastas que han contribuido, junto a otros, a proyectar el cine argentino en el mundo durante las dos últimas décadas: Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela y Juan José Campanella. Realizadores que como los mexicanos seleccionados han hecho un cine universal sin renunciar a lo local, y prueba de ello es la proyección internacional que

ha tenido su obra. Podrían haber sido muchos, pero fueron los elegidos y en torno a ellos nos pusimos a trabajar en este libro.

Con *Un cine en libertad* hemos querido ver cómo estos cineastas abordan el tema de la libertad en sus películas y de qué manera han sido libres, en términos creativos, para hacerlo, puesto que algunos de sus trabajos han sido realizados en el contexto de la poderosa maquinaria industrial de Hollywood, en la que suele primar el producto de mercado sobre la creación artística. Ha sido preciso revisar la filmografía íntegra de estos cineastas de manera cronológica para poder tener una perspectiva global de sus respectivas obras, lo que ha arrojado muchas luces sobre su contenido. La visión que tenemos de la filmografía de un autor está fragmentada por el tiempo que pasa entre el estreno de una y otra película, pero al verlas seguidas se han podido apreciar esas constantes y nexos de unión entre unas y otras, como si de los eslabones de una cadena se tratara. La libertad plena es un anhelo inalcanzable para los protagonistas de estas historias, que luchan por hacer respetar su dignidad como sucede con los personajes de Juan José Campanella, o crecen como personas frente a la adversidad. Para ellos, la libertad es un camino hacia una utopía y tal vez el personaje de Mario en *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain, sea el más representativo de ello, puesto que afirma que es consciente de que no va a poder ganar la guerra, pero al menos quiere darse el lujo de ganar una batalla. Un libre albedrío que, por otra parte, está sujeto al azar y a lo imprevisto, tal como retrata la filmografía de Alejandro González Iñárritu. Libertad frente a quienes se oponen a ella, que es una aspiración de hoy pero también fue motivo de lucha en el pasado como muestran las coproducciones hispano-mexicanas de Guillermo del Toro, y cuya pérdida es una de las amenazas del futuro, como ilustra Alfonso Cuarón en *Children of Men*. Anhelo, en definitiva, inalcanzable en la plenitud de lo que entraña el término libertad como un deseo utópico que al intentar rozarlo con los dedos de las manos se desvanece para volver a aparecer

en el horizonte y tener que recorrer un nuevo camino hasta alcanzarlo. Libertad a la que se llega, como nos dice Eliseo Subiela en sus películas, a través de la felicidad, y ésta se alcanza desde el amor. Amor, felicidad, dignidad, libertad y lucha para conservar ese derecho son cuestiones que aparecen en el libro enlazados en los diferentes capítulos como si de una gran cadena que nos oprime se tratara. Una estructura con la que hemos buscado expresar formalmente la idea que queríamos transmitir a través de este ensayo, que la libertad es un continuo avance hacia delante en un caminar firme y constante hacia el horizonte, que no permite dar pasos atrás en pos de esa utopía inalcanzable pero que es la razón de ser nuestra existencia como seres humanos por más cadenas que nos aten.

Un camino hacia la libertad que resulta difícil emprender solos y para el que necesitamos compañía. En mi caso, esa compañía ha sido mi esposa, Nora Leticia Mayorga, que es la cadena que me liga a América desde hace más de veinte años y con la que intento avanzar a diario hacia ese horizonte utópico en medio de un mundo que parece estar empeñado en hacer todo lo contrario, donde la injusticia, los abusos

de poder y los dictados del neoliberalismo económico más inhumano están dispuestos a hacer de este nuevo siglo en el que nos encontramos un planeta menos habitable del que nuestros antepasados forjaron en los dos últimos siglos enarbolando las banderas de la libertad. De nosotros depende que seamos dignos de sus enseñanzas o que por el contrario nos convirtamos en la vergüenza de las generaciones que nos sucederán por no haber hecho lo que teníamos que hacer. El cine es un vehículo de reflexión, y la filmografía de los autores que abordamos en este libro nos incitan a pensar en la libertad y a ejercerla como un derecho de la humanidad como colectivo, no individual. Las largas horas de visionado de los filmes citados, de contraste de ideas, de reflexión y de plasmación de las mismas al papel, han sido posibles gracias a la ayuda de Nora Leticia, a quien dedico el libro con todo mi amor, único camino posible hacia la felicidad y la libertad, a la vez que agradezco a Expresión en Corto y a sus dos grandes artífices, Sarah Hoch y Ernesto Herrera, que hayan confiado en mí nuevamente para redactar este ensayo el año del Bicentenario de la Independencia de México y que ve la luz en la cuna de la libertad mexicana, Guanajuato.

Francisco Javier Millán
f.javiermillan@terra.es

ADOLFO ARISTARAIN

Un espíritu libre

Hay en la filmografía de Adolfo Aristarain (Buenos Aires, 1943) una vocación de trascendencia, de hacerse oír y dejar una impronta en el cine que va mucho más allá de lo artístico para formular un discurso humanístico que se articula no tanto a través de la acción, sino mediante unos diálogos que se convierten en prosa literaria audiovisual. De hecho, la mayoría de sus filmes se convierten en clásicos desde el mismo momento de su estreno. Y es que la filmografía de este realizador argentino de ascendencia vasca, que ha vivido desde finales de los años 60 a caballo entre Argentina y España y que niega los lugares comunes de la patria, bebe del cine clásico y en particular de dos géneros, el western y el cine negro, si bien en sus últimas producciones ha prevalecido el drama para configurar una trilogía marcada por la familia con *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* y *Roma*. En unos y otros casos el tema de la libertad se impone como un discurso que no pretende ser complaciente con el espectador, que llega incluso a ser radical a veces como sucede en *Un lugar en el mundo*, y que se aleja del conformismo para alcanzar la lucidez de la mirada. Su obra se ha convertido de esta manera en un referente no sólo de la producción argentina de las tres últimas décadas sino del cine de habla hispana en general, y sus películas en un paradigma del compromiso humano e intelectual que debería albergar cualquier producto audiovisual al margen de su vocación comercial o autoral. Aristarain ha sabido aunar ambas y siempre ha antepuesto su condición de autor a las concesiones industriales, incluso cuando ha trabajado para la televisión o en sus inicios. Su cine se ha convertido así en una permanente invitación a la reflexión sobre la condición humana, el individuo y la sociedad, con todas las ataduras a



Adolfo Aristarain

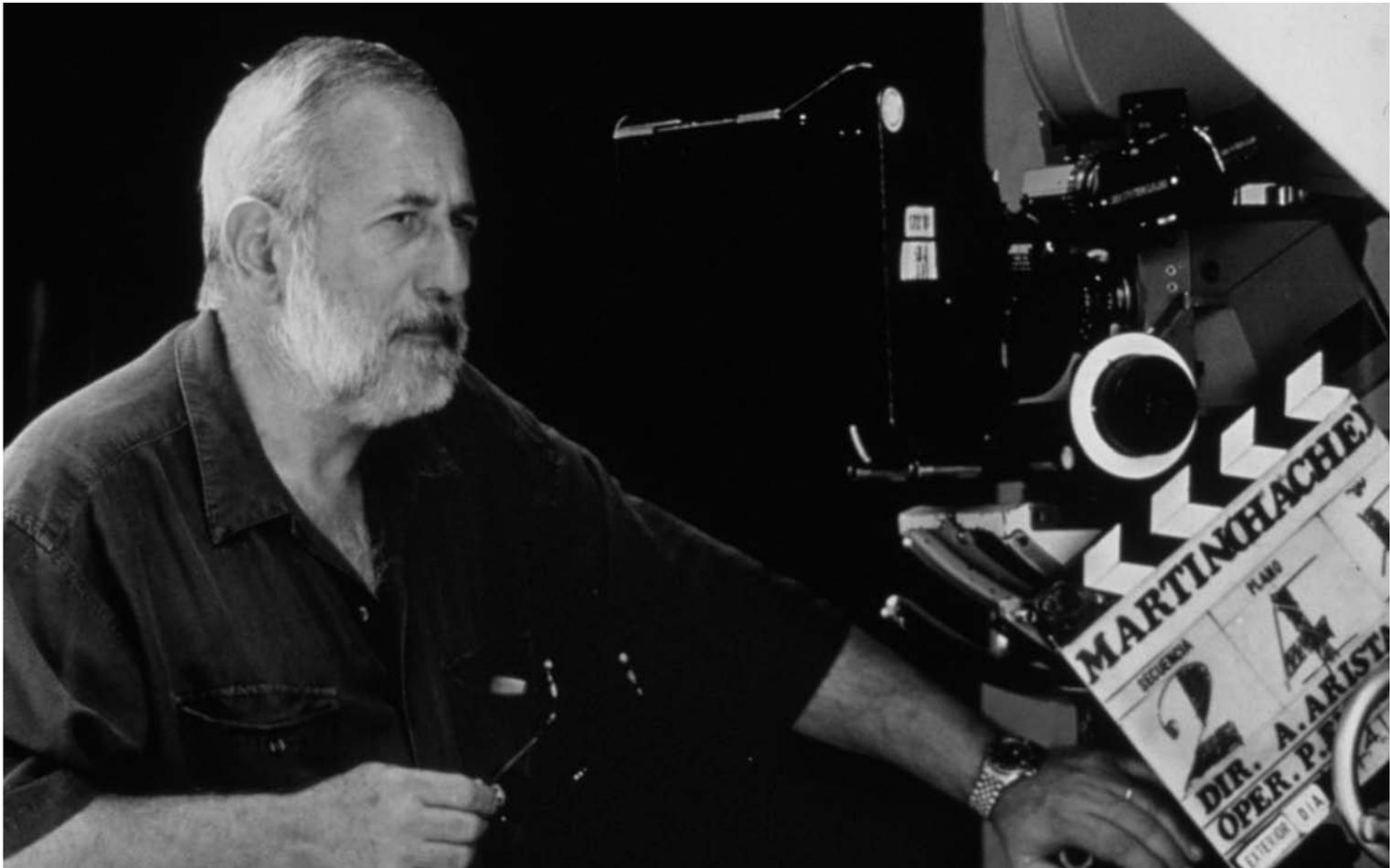
las que se enfrentan sus personajes; algo que limita su libre albedrío y hace de la libertad esa utopía inalcanzable, pero éticamente reconfortante, a la que aspiran los protagonistas de sus filmes a través de la lucidez, por más duro y doloroso que esto resulte para sus vidas y las de quienes les rodean.

Hay algo muy hermoso en el cine de Aristarain: la pasión que pone al hacer sus películas. Disfruta haciendo cine y eso lo transmite al espectador. Para él, el proceso de rodaje no es un infierno, como lo es para otros cineastas, sino una catarsis creativa en la que exprime al máximo los diálogos de sus guiones y a los actores que los interpretan. Durante la filmación planifica el montaje. Sabe la toma que es válida al terminar de rodar cada plano y es la que va directamente a la sala de edición, por lo que es capaz de montar un largometraje en tan sólo dos semanas. De formación autodidacta, es un narrador clásico, por lo que su estilo visual es limpio, ágil y desprovisto de cualquier manierismo que lo identifique a simple vista, pero en cambio sus diálogos son inconfundibles, contundentes y explosivos, que van directos a las emociones del público porque hablan de lo que somos, de lo que sentimos, de lo que tememos o de lo que anhelamos, y dentro de ese amplio abanico está el tema del libre albedrío. Probablemente sea uno de los autores que más ha hablado en sus películas sobre la libertad y cómo nos enfrentamos a ese deseo. Una libertad utópica que convierte en esclavos de ella a quienes la persiguen, ya sea el dinamitero de *Tiempo de revancha*, el docente que vive su particular exilio interior en *Un lugar en el mundo*, o el profesor de Literatura que intenta llevarla a la práctica en *Lugares comunes* siguiendo los principios de libertad, igualdad y fraternidad que impulsaron la Revolución Francesa de 1789.

Adolfo Aristarain es un creador nato al que empuja un espíritu libre poco habitual en una industria como la del cine, tan propensa a las claudicaciones para poder acceder a las pantallas. Tal vez por eso su filmografía esté formada por menos títulos de lo que sería de esperar en una persona que lleva trabajando en el cine desde los años

60. Entró en contacto con esta industria en 1961 y lo hizo de forma casual como extra en el film argentino de José A. Martínez Suárez *Dar la cara*. Desde ese año hasta 1978, cuando dirige su primer largometraje, se formará como realizador trabajando para numerosos directores, como asistente primero y ayudante después. De entre ellos guarda un especial recuerdo del español Mario Camus, su gran mentor, según ha reconocido en varias ocasiones, pero la nómina de cineastas con los que trabajó es muy amplia y abarca desde los argentinos Julio Saraceni, Rodolfo Kuhn, Sergio Renán y Daniel Tinayre, hasta los europeos Lewis Gilbert, Vicente Aranda, Giorgio Stegani, Sergio Leone, Gordon Flemying y Peter Collinson, o norteamericanos como Melvin Frank. Su buen conocimiento del inglés, que es su segunda lengua, le dio a Aristarain la posibilidad de salir al extranjero a trabajar, convirtiéndose así en intérprete imprescindible para directores como Leone, de quien no guarda buen recuerdo, y de otros cineastas europeos que tantos westerns rodaron en Almería (España) con actores de Hollywood. Fue precisamente en uno de esos rodajes con Giorgio Stegani cuando Aristarain asumió por primera vez la responsabilidad en solitario detrás de la cámara al filmar con la segunda unidad una escena que abría la película y servía de fondo a los títulos de crédito.

Su contacto con el cine que se hacía en la España de los años 60 se debió a su colaboración con Mario Camus en *Digan lo que digan* (1967), película que el director español rodó en Argentina y para la que contó con Aristarain como ayudante. Ya en España, además de trabajar en la floreciente industria fílmica que se había asentado en Almería aprovechando sus paisajes y el buen clima, volvería a trabajar como ayudante bajo las órdenes de Camus en los largometrajes *La cólera del viento* (1970) y *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), así como en una serie de Televisión Española muy popular en aquella época titulada *Los camioneros* y protagonizada por Sancho Gracia, con quien el cineasta coincidiría un cuarto de siglo después en *Martín (Hache)*. Aristarain asegura que entre todos los



Aristarain en el rodaje de *Martín Hache*

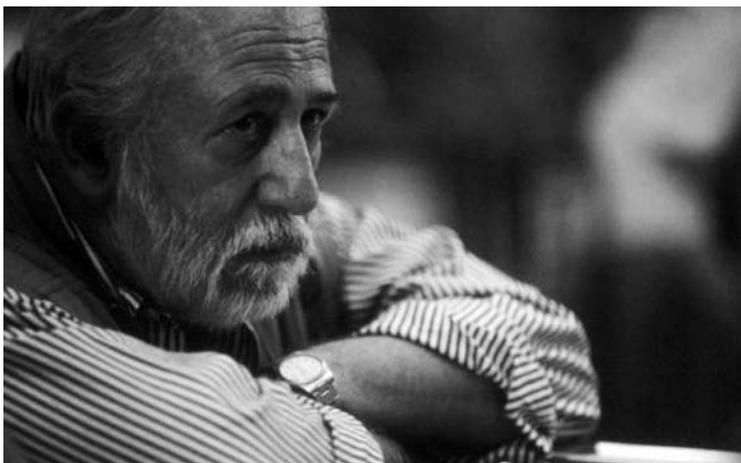
directores para los que trabajó, fue con Mario Camus con quien más aprendió. Fue él quien le animó a irse a España, puesto que aunque tenía idea ya de marcharse de Argentina, no había decidido todavía el sitio. Cuenta el realizador que con Camus “podía hablar de cine, no sólo porque nos gustaban las mismas películas, sino porque accedió a explicarme por qué hay cosas que se tienen que rodar de una manera y no de otra. Es el primero con el que pude hablar de esa cocina muy íntima del cine” (Viau, 2009).

La de Aristarain es por tanto, como vemos, una formación autodidacta. Se ha curtido como cineasta en los sets de rodaje, pero también en las salas de cine viendo

a los clásicos y no ha dudado en reconocer que ver una película de sus directores favoritos vale mucho más que cualquier manual de cinematografía. Entre los realizadores que confiesa admirar se encuentran Howard Hawks, Joseph Mankiewicz, John Ford, Alfred Hitchcock, Raoul Walsh, Michael Curtiz, Henry Hathaway, Fritz Lang, Mervyn Le Roy, Nicholas Ray, Josef von Sternberg, Jacques Tourneur y Sam Peckinpah, mientras que entre sus escritores favoritos figuran autores como Robert Louis Stevenson, Jack London, Joseph Conrad, Raymond Chandler, Ernest Hemingway y Scott Fitzgerald. Directores cuyos títulos más conocidos son películas de género, buena parte de ellos westerns y

thrillers, y escritores que hacen de los diálogos uno de los distintivos de su prosa. No ha de extrañar por ello que en la filmografía de Aristarain encontremos tantas referencias a las películas del oeste, el *thriller* y el cine negro, y que sus diálogos hayan ido adquiriendo con el paso del tiempo cada vez más fuerza en sus trabajos. Géneros en los que el concepto de la libertad subyace en sus tramas: el espíritu de frontera para construir un nuevo mundo en las películas del oeste, y el anhelo de ser libre en el cine negro o el destino trágico de sus protagonistas.

Cine de género norteamericano como referente, del clásico, el que se hacía en el Hollywood de la edad de oro, pero en cambio, en *Lugares comunes* la alegoría de 1789, nombre con el que bautiza la pequeña chacra en la que se instala el protagonista con su esposa tras ser jubilado por el Estado argentino a la fuerza, no alude a la épica de la Independencia norteamericana, sino a la Revolución Francesa y por tanto su referente cultural se traslada a Europa. Ahí vemos la universalidad de este realizador, cuyo sustrato cultural no sólo es americano sino también europeo, donde ha desarrollado parte de su carrera profesional, además de haber vivido durante largas temporadas. Evocaciones que hallamos en *Un lugar en el mundo*, *La ley de la frontera*, *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* y *Roma*, cuyos protagonistas viven el conflicto de pertenecer a dos lugares, el mundo en el que nacieron y en el que vivieron un exilio:



Adolfo Aristarain

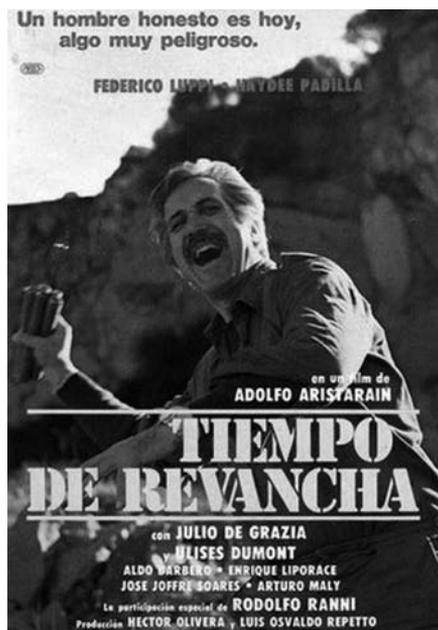
Argentina y España. Esa perspectiva que da la distancia hace que los personajes de sus filmes sean muy críticos con el devenir que ha tenido la sociedad argentina en las últimas décadas, hasta el punto de que quien habla por boca de ellos no es otro que el propio Aristarain, pese a lo cual tampoco ocultan la nostalgia y la sensación de ser unos extraños en la tierra que los acoge o los acogió durante el tiempo del exilio.

Llega el tiempo de la revancha

La relación de títulos que Aristarain filmó en Europa como ayudante con otros realizadores es amplísima y en ella figuran, además de los de Mario Camus citados, otros como *Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west, 1968)*, de Sergio Leone; *Una ciudad llamada Bastardo (A town called Bastard, 1972)*, de Robert Parrish; *La novia ensangrentada (1972)*, de Vicente Aranda; *Un toque de distinción (A Couch of class, 1973)*, de Melvin Frank; y *Los cazadores (Open Season, 1974)*, de Peter Collinson. Tras pasar seis años en España, en 1974 regresa a Argentina, donde continuará trabajando de ayudante para otros realizadores hasta que en 1978 acometa su ópera prima como director con *La parte del león*. Afronta el rodaje de este *thriller* con el bagaje de haber participado como asistente en una treintena de películas de otros cineastas, y lo hace prácticamente como un ensayo de producción en su país natal, no importándole tanto su originalidad como el hecho de poder rodarlo en apenas cuatro semanas. La financiación la obtuvo convenciendo a tres abogados que no pertenecían a la industria del cine para que pusieran el dinero (Castillo, 1992) y el resultado fue una película atípica en la Argentina de entonces, un *thriller* que se desarrolla en Buenos Aires y que esconde tras su apariencia de género negro la imagen de un país sumido en las sombras. Hay que tener en cuenta que Argentina se encontraba en ese momento bajo la dictadura militar del general Videla, uno de los periodos represivos más cruentos que ha sufrido en las últimas décadas.

En *La parte del león*, Buenos Aires ofrece una imagen de ciudad gris, oscura y amenazante, donde el protagonista desconfía de todo el mundo y uno de los asesinos que le persigue es cruel y de gatillo fácil, como lo eran los militares en ese tiempo. El crítico argentino Eduardo Antín ha incidido en el “ambiente claustrofóbico” que crea la película y que “hace respirar al espectador el clima ominoso de la dictadura, con un individuo acorralado por fuerzas superiores y crueles” (Antín, 2002). A pesar de que con el tiempo se ha convertido casi en una película de culto entre la crítica especializada, su trayectoria comercial fue nefasta. Se proyectó sólo una semana en Buenos Aires en una sala de estreno, y dos más en salas del extrarradio bonaerense (Torreiro, 1994). Para Mirito Torreiro, *La parte del león* esconde ya las claves de lo que será el cine posterior de Arístarain, si bien vista esta apreciación con el paso del tiempo, hay que precisar que la complejidad temática que se ha ido configurando en la posterior filmografía del cineasta ha derivado hacia personajes más complejos y no tan simples como el protagonista de su ópera prima.

La parte del león es un film que funciona aunque se le puedan reprochar varios excesos, el mayor de todos el abuso de la música en la banda sonora, que ha reconocido también su director y de lo que se arrepiente. Gran admirador del jazz, Arístarain llenó toda la película de esta música hasta hacerla agobiante. Algo que por otra parte, y sin pretenderlo al parecer el cineasta, acaba reforzando ese clima angustioso y asfixiante que envuelve la historia. La cinta se alimenta de los lugares comunes del cine negro, pero convierte la ciudad de Buenos Aires en un escenario impecable para contarnos los avatares de Bruno, un personaje mediocre que representa al ciudadano medio y al que da vida el actor Julio de Grazia.



Es un individuo repulsivo que no despierta más simpatías que los gánsteres que le persiguen, pero que a su vez es víctima de un sistema opresivo. Lo que busca en definitiva es tener un golpe de suerte para prosperar y huir del país, porque es un cobarde incapaz de dar un paso solo. En proceso de separación de su esposa, halla en la azotea de la casa donde tiene un cuarto alquilado el botín que unos delincuentes robaron en un banco y escondieron allí para poder escapar de la policía. Cuando los ladrones vuelven a por el dinero y no lo encuentran, siguen la pista de Bruno hasta dar con él y acorralarlo.

El protagonista no encuentra el botín por casualidad. Lo busca en la azotea porque sospecha que pudieron esconderlo en ese lugar los delincuentes cuando se dieron a la fuga. Es el único paso en firme que da, puesto que después se encierra en sí mismo y es incapaz de hacer frente al miedo que siente. Desconfía de todo el mundo y se mueve con el dinero, 40.000 millones de pesos, a todas partes. Buenos Aires se nos muestra como una ciudad insegura en la que cualquiera puede delatar al vecino. Era el clima que se vivía durante la dictadura a finales de los años 70 cuando se rodó la película, pero el personaje de Bruno no está construido para nada en clave política, a diferencia de lo que sucederá en *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*, títulos que elevarán el cine de Arístarain a la categoría universal. *La parte del león* está construida según los cánones del cine negro norteamericano y los arquetipos de los personajes están identificados con claridad.

El protagonista anhela cambiar de vida, tener un golpe de suerte que le haga salir del pozo miserable en el que se encuentra y cuando tiene la oportunidad de hacerlo no duda en dar el primer paso, pero es incapaz de dar los siguientes. Acorralado por los criminales, abandona a su suerte a todos



Tiempo de revancha

aquellos a los que implica, desde su mujer y su hija, a las que secuestran los gánsteres para obligarle a devolver el dinero, hasta el amigo que está dispuesto a ayudarlo para cambiar los billetes por otros de curso legal, ya que están numerados y es imposible sacarlos a la circulación. En su cobardía, deja a Mario, el amigo, a expensas de los asesinos para que lo maten a sangre fría y después amenaza con matar a la pareja de éste para que no lo delate a la policía. Al final la dejará ir, pero no por compasión, sino porque es un cobarde muerto de miedo incapaz de apretar el gatillo, a diferencia del personaje que interpreta Ulises Dumont, el gánster más viejo y experimentado, que sólo desea exiliarse a Madrid y al que no le tiembla el pulso cuando mata a su compañero. Lo hace por principios cuando lo descubre intentando violar a la hija de Bruno, confrontando Aristarain en esa escena el arquetipo del gangster veterano con el del delincuente joven e impetuoso sin escrúpulos, capaz de matar al guarda de un aparcamiento sólo por ser hincha del equipo de fútbol River Plate.

A *La parte del león* le seguirían dos comedias de encargo que hoy día resultan irrelevantes, pero que permitieron a Aristarain mantenerse en activo durante los años de la dictadura, que se caracterizaron por el estancamiento de la producción cinematográfica, además de vincularse con la compañía Aries Cinematográfica S.A. y los productores y realizadores Fernando Ayala y Héctor Olivera, que le facilitarían rodar su primer film importante en 1981. Pero antes de eso tuvo que filmar *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980). Revisados hoy día, ambos títulos resultan tan ajenos a la filmografía de Aristarain como ilustrativos del único cine que se podía hacer en Argentina en ese tiempo. A pesar de ello, el cineasta no ha renegado de su autoría y tampoco se arrepiente de haberlas hecho. Con el tiempo declaró que en estas dos películas de encargo lo que hizo fue “no ir a la hipocresía, a la comedia rosa. Quería darle una vuelta y que fuera todo lo contrario y esto, creo, estaba muy logrado” (Castillo, 1992). El objetivo de ambas películas era promocionar a varios cantantes, que tenían que aparecer en la trama interpretando diversos temas musicales de su repertorio más popular, entre ellos Camilo Sesto, Ángela Carrasco, Rocío Durcal, José José, Manolo Galván, Daniel Altamirano y Franco Simone entre una decena de intérpretes en cada título. Completar el resto del metraje, e insertar los números musicales en el desarrollo dramático del argumento, era cuestión del director, y Aristarain supo resolverlo con bastante acierto, sobre todo en *La discoteca del amor*, tal vez porque en la trama recurrió a elementos de un guión suyo titulado *El macho dulce*, que quiso filmar después de *La parte del león* pero que nunca llegó a hacer.

La playa del amor articula su argumento en torno a la historia de dos hermanos, Ricardo y Cacho, y el amigo de este último, Antonio. Pese a su juventud, pues sólo tiene 20 años, Ricardo quiere casarse con su novia Teresa porque está muy enamorado, algo a lo que se oponen Cacho y Antonio. Para evitarlo, se lo llevan de vacaciones a la playa con la esperanza de que conozca a otras mujeres y se olvide de su novia. A pesar de las reticencias iniciales de Ricardo, interpretado por un jovencísimo Ricardo Darín, conseguirán su objetivo,

pero serán ellos los que pierdan su libertad al caer en los brazos del amor de dos veraneantes mientras el hermano se olvida de Teresa y sale con otras chicas sin comprometerse formalmente.

De trama simplona, *La playa del amor* es una comedia cuyos temas musicales están intercalados a lo largo del metraje empleando diferentes argucias, bien interpretaciones de los artistas en los bares y discotecas que frecuentan los protagonistas, tanto en vivo como mediante la proyección de videoclips en el lugar, o a través del rodaje de una película musical que está filmando en la playa un director sueco que no se entera de nada. Aristarain aprovechará para parodiar este género, tan de moda entonces por el éxito de *Saturday Night Fever* (1977), de John Badham, así como la televisión y los rodajes en los que había participado en Almería con equipos internacionales que eran auténticas torres de Babel en las que las dificultades de entendimiento eran un handicap al hablarse distintos idiomas. Un problema que nunca tuvo él gracias a su dominio del inglés, pero que le obligó a actuar de intérprete en situaciones muy incómodas como las que mantuvieron el realizador Sergio Leone y el actor Charles Bronson durante el rodaje de *C'era una volta il west*.

Más consistente en términos argumentales resulta *La discoteca del amor*, que Aristarain resuelve alternando los obligados temas musicales que tenía que filmar con una historia de humor absurdo y desenfadado en la que parodia el cine negro, cuyo guión también escribió al igual que había hecho en *La playa del amor*. Volvió a contar para la ocasión con Ricardo Darín y Cacho Castaña en los papeles principales y el visionado del film deja entrever que se divirtió con esta película supliendo así las limitaciones creativas que le venían impuestas por el tipo de producto que era. El argumento se centra -hace ya tres décadas de esto y por ello es prácticamente pionera en la temática que aborda- en la piratería dentro de la industria discográfica. Alguien está produciendo casetes piratas con cantantes de la compañía discográfica Delta Records y encargan a un

detective privado que averigüe quién está detrás del delito. Esta base argumental permite introducir las actuaciones de los cantantes, que se desarrollan en una discoteca donde un grupo de gánsteres aprovecha la confusión que hay entre tanta gente para grabar sus canciones con micrófonos escondidos. La trama se irá haciendo cada vez más enrevesada conforme se vayan sumando nuevos personajes, que implican tanto al propietario de la discoteca como a dos locutores de un programa musical de radio.

Con un tono desenfadado, mordaz y de humor absurdo, el desarrollo de la historia se desenvuelve con cierta fluidez, aunque a veces algo académica, sólo interrumpida por los obligados números musicales que había que meter. Pese a lo complejo del experimento, Aristarain salva con bastante dignidad la película haciendo de ella una parodia del cine de géneros, acudiendo a los lugares comunes del *thriller* policial y desmontando los estilemas que le son propios. Recurre incluso a una estética muy cercana al lenguaje del cómic, algo que no volveremos a encontrar nunca más en su obra. El cineasta se permitió, además, la libertad de hacer un homenaje al cine clásico, en el que se formó como espectador, con continuos guiños cinéfilos que van desde el nombre del capo Lugosi, como el actor que dio vida al vampiro en el célebre *Drácula* de la Universal, al nombre de la emisora El Dorado, que evoca el mítico western dirigido por Howard Hawks en 1966. Los nombres de los locutores de radio Eddie Ulmer y Deborah Savage, de connotaciones hollywoodienses, son otra alusión a esos referentes audiovisuales de la infancia y juventud de Aristarain, lo mismo que el del detective, Guillermo Beaudine, que parece aludir a William Beaudine, uno de los realizadores norteamericanos más prolíficos con cerca de 400 títulos en su haber que abarcan desde los orígenes de Hollywood en la etapa silente hasta la aparición de los seriales de televisión, entre los que dirigió en los años 50 y 60 algunos tan conocidos como *The Adventures of Rin Tin Tin*, *Lassie* y *The Green Hornet*. No faltan tampoco las citas más cinéfilas a directores españoles como Luis

García Berlanga (*A tamaño natural*, 1973) y Luis Buñuel (*Ensayo de un crimen*, 1955).

Aristarain tendría que haber hecho una tercera película dentro de esta serie de musicales promocionales en la que se vio inmersa entre finales de los años 70 y comienzos de los 80 la productora Aries Cinematográfica, pero se negó y finalmente quien rodó esa última entrega, *Las vacaciones del amor*, fue Fernando Siro. El cineasta llegó a aceptar el encargo del productor Héctor Olivera siempre y cuando le dejara rodar antes *Tiempo de revancha*, un *thriller* con connotaciones políticas filmado en plena dictadura militar y que daría un giro radical a su carrera junto con *Últimos días de la víctima*, aunque tendría que pasar después una larga década para volver a poder hacer un proyecto tan autoral, y con no pocos problemas para conseguir la financiación como ocurrió con *Un lugar en el mundo*. *Tiempo de revancha* (1981) es uno de los títulos más importantes hechos en América Latina durante la segunda mitad del siglo pasado y figura entre los más premiados de la década de los 80. Público y crítica fueron unánimes a la hora de encumbrarla a película de culto nada más estrenarse. Se mantuvo en cartel en los cines argentinos durante más de medio año y fue vista por más de un millón de espectadores. Y no es de extrañar que así fuera porque el público vio con claridad el mensaje que subyacía en el guión escrito por Aristarain, que convierte la película en un modelo de cine político sin la necesidad de hacerlo de forma explícita. Todo en la cinta evoca la dictadura militar que había vigente en Argentina en ese momento: la represión, el miedo, el individualismo, la iniquidad del poder empresarial coaligado con los milicos, los abusos sobre los trabajadores. El discurso es implícito en su conjunto, pero a veces resulta tan explícito, que llama la atención que la censura no se percatase de ello e interviniera: la escena del Ford Falcon sin placas desde el que los matones de don Guido arrojan el cuerpo de un trabajador que les traicionó, los micrófonos escondidos que intentan registrar las conversaciones del protagonista, la tortura que se autoinflige el protagonista, el miedo a

desvelar su pasado sindical, que borra para garantizar su supervivencia, y las estafas financieras cometidas en los últimos años de la dictadura de la que eran cómplices y parte los militares. Quizás las brechas internas que mostraba ya el régimen militar, y sobre todo el nulo coeficiente intelectual de los represores, hicieron que pasase desapercibida para los censores.

Tiempo de revancha supuso el feliz encuentro de Aristarain con Federico Luppi, que se convertiría en su actor fetiche, presente en toda su filmografía posterior para cine con excepción de *Roma*. En un principio no estaba previsto que Luppi encarnase al protagonista, Pedro Bengoa, y fue tras una conversación de Aristarain con el productor como se incorporó al reparto, por fortuna, porque hoy día cuesta imaginarse otro rostro en ese papel. El actor ha reconocido que hay momentos de la película en que no es Bengoa el que se expresa, sino él mismo, como cuando al marcharse de la mansión del propietario de la todopoderosa Tulsaco se gira hacia el empresario y le hace un corte de mangas. Gesto que se repetirá en otros títulos posteriores de Aristarain. Luppi hace gala de todo su registro gestual en esta cinta al tener que prescindir por completo de una de sus mayores dotes interpretativas, la palabra, durante la mitad del metraje.

Hay dos partes bien diferenciadas en la historia que cuenta *Tiempo de revancha*, antes y después de la muerte del padre del protagonista, Pedro Bengoa, un experto dinamitero que oculta su pasado sindical para conseguir trabajo en una multinacional llamada Tulsaco que se dedica a la explotación de una cantera para extraer cobre. Borra su pasado y lo hace con todas sus consecuencias renegando de sus ideas políticas, según le confiesa a su padre, un exiliado vasco en Argentina. “Cuando me toque hablar ya no pienso igual que antes”, afirma Bengoa ante él, que se molesta con la decisión de su hijo de traicionar sus ideales, un tema que reencontraremos en *Lugares comunes*, mientras que en toda la filmografía de Aristarain tendrá un peso importante la relación entre padres e hijos, sobre todo con el padre, salvo en *Roma*, donde será la madre la que adquiera relevancia.

Cuando se incorpora a la explotación minera encuentra allí a un viejo conocido en las luchas sindicales, pero ambos son discretos y evitan delatarse delante de los directivos de la empresa. En esta escena, el silencio desempeña un papel destacado como lo tendrá en el desarrollo posterior de la trama hasta convertirse en uno de los mensajes del filme que puede leerse entre líneas: el silencio individual también puede ser una forma de resistencia para combatir al régimen militar. Bruno di Toro, el viejo conocido, intenta convencer a Bengoa para que le ayude con un plan para engañar a la empresa consiguiendo una importante indemnización que les permita retirarse. Para ello tienen que simular un accidente laboral, de forma que él quede atrapado en un refugio de la cantera tras una de las explosiones controladas con dinamita que se hacen. Bengoa se niega a colaborar hasta que empiezan a morir otros trabajadores en accidentes laborales y la empresa lo soborna con dinero para que calle, al igual que han hecho con los inspectores y la Administración para que guarde silencio.

El veterano sindicalista cambia de idea cuando recibe la noticia del fallecimiento de su padre y acude a Buenos Aires al entierro. A su regreso acepta colaborar con Bruno pero, en el momento de simular el accidente, éste tiene miedo y huye del refugio siendo aplastado por la avalancha de rocas. Bengoa queda atrapado en el refugio y cuando lo rescatan sigue los planes de su amigo haciendo aparentar que ha perdido la voz por el susto. Se pone en contacto con el abogado del que le había hablado Bruno y juntos exigen a la empresa que pague al trabajador una indemnización de medio millón de dólares. Cuando los recibe el presidente de la Tulsaco, don Guido Ventura, en un palacete que simboliza el poder del capitalismo salvaje, Bengoa rechaza la indemnización y los lleva a juicio para denunciar no sólo que la explotación carece de las adecuadas medidas de seguridad laboral, sino para que salgan a la luz los negocios turbios de la empresa, cuyos accionistas saben que la cantera no tiene cobre y lo que hacen es utilizar el dinero que les dan las financieras con otros fines especulativos. Ganará el



Tiempo de revancha

juicio, aunque la indemnización que le darán será sólo de 200.000 dólares, menos de lo que hubiera conseguido de la otra manera. Lo que le importa es haber ganado una batalla contra el corrupto sistema capitalista, aunque no la guerra, como pasará con el protagonista de *Un lugar en el mundo*. Al final, consciente de que la multinacional no perdona y de que van a seguir presionándole hasta hacerle hablar y descubrir así su engaño -en el sentido alegórico de lo que era la tortura en la dictadura-, Bengoa se corta la lengua con una navaja de afeitar en uno de los finales más contundentes e impactantes de la historia del cine mundial, de esos que no se olvidan por muy débil que sea la memoria del espectador. Es una decisión que expresa su radicalización, algo también común con el desarrollo del personaje de Mario en *Un lugar en el mundo*.

Bengoa pierde la libertad en dos ocasiones, cuando pretende borrar su pasado para reinsertarse de nuevo en el sistema, y cuando después de desafiar a la Tulsaco y ganarle el juicio se corta la lengua. Entre medio la recupera, y con ella su dignidad, tras el fallecimiento del padre, que le da el último aliento para continuar su lucha. Una lucha que al principio será por justicia social, para convertirse después en algo personal y obsesivo ante el acoso que sufre, perdiendo



La ley de la frontera

así nuevamente la libertad. Aristarain convierte así su película en un film que sin ser de protesta en sí mismo, incorpora ésta en el relato (Oubiña, 1999) con la excusa de una cinta de género cuya originalidad reside en que el discurso narrativo es una proclama de rebelión contra el siniestro periodo de la dictadura militar (Antín, 2002). Esto

hace de *Tiempo de revancha* un trabajo totalmente atípico durante los años de plomo que vivió Argentina entre 1976 y 1983, cuya metáfora no fue desvelada en su momento por la crítica del país, al igual que su director tampoco habló más de lo que podía sobre la lectura entre líneas que tenía su trabajo, limitándose a declarar entonces que le interesaba

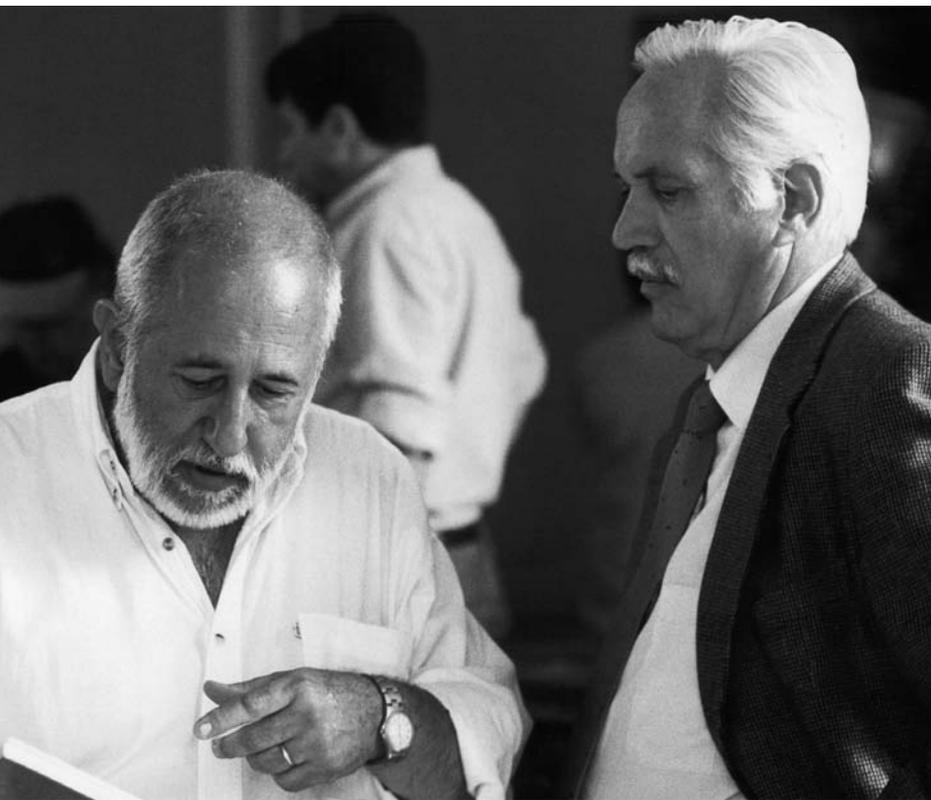
sobre todo que el espectador “entrara” en la historia que contaba (España, 1994). El mensaje fue de sobras entendido como demuestran los siete premios que le concedió en 1981 la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, entre ellos los de mejor película, director, guión original, intérprete principal y actor de reparto para Ulises Dumont en su genial interpretación de Bruno Di Toro. El éxito internacional llegó también y le otorgó a Arístarain uno de los palmarés más amplios de su filmografía, con distinciones como el Primer Premio Coral del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) de 1982 y el Gran Premio de las Américas a la Mejor Película otorgado por el Festival de Films del Mundo celebrado en Montreal (Canadá) ese mismo año.

Para desarrollar el argumento de *Tiempo de revancha*, Arístarain se inspiró en un hecho al parecer verídico que le contaron cuando trabajaba en España filmando películas en Almería, y que en la cinta cuenta el abogado de Bengoa. Lo cierto es que Arístarain ha contado diferentes versiones de esa anécdota, siempre en torno a un especialista que sufrió un accidente laboral durante un rodaje: en unos casos ha explicado que el especialista se cayó de su caballo y fingió quedarse mudo del susto, y en otros que simuló una cojera para poder cobrar la indemnización. Cuando la recibió, acudió a la Virgen de Lourdes y comenzó a caminar con normalidad, gritando ¡milagro, milagro! (Castillo, 1992). En este film apareció además, por primera vez, Tulsaco, una empresa ficticia prototipo de multinacional sin escrúpulos que no ha dejado de acompañar a Arístarain en toda su obra. Cuenta el cineasta que registró el nombre de la empresa para evitar problemas y que desde entonces ha seguido usándolo como una broma cinéfila dirigida al espectador (Olid, 2000), al igual que aparecer en varias de sus películas haciendo cameos como hacía Hitchcock, uno de sus directores favoritos. Encontraremos la multinacional Tulsaco en la serie de televisión que rodó en España sobre el detective Pepe Carvalho, en *Un lugar en el mundo* como la empresa que se instala en Valle Bermejo para construir la

represa y en *La ley de la frontera* como la compañía minera que asaltan “El Argentino” -interpretado por supuesto por Luppi- y su banda, mientras que en *Martín (Hache)* pasa a ser una productora de cine y en *Lugares comunes* una inmobiliaria. En cuanto a los cameos del director, se le puede ver con facilidad en la barra de un bar en *Martín (Hache)* y como pasajero en el avión en que viaja el protagonista de *Roma*, así como de quiosquero en *Últimos días de la víctima*, de vendedor en la librería de *Un lugar en el mundo* y en la tienda de discos de *La discoteca del amor*, o bien de bailarín en *La playa del amor*, además de espectador de cine en *The stranger*.

De asesinos a sueldo y detectives

El éxito de *Tiempo de revancha* facilitó a Arístarain acometer su siguiente proyecto sin problemas. Ante la inmediatez que requería, optó por adaptar una novela, algo que no se repetirá en su filmografía hasta dos décadas después con *Lugares comunes*. La obra elegida fue la novela negra *Últimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann, sobre un asesino a sueldo que ve cómo se invierten los términos y de cazador pasa a convertirse en presa. El filme, de 1982, tuvo también una buena acogida en Argentina aunque no tanta como su película precedente, mientras que en el extranjero circuló por salas de arte y ensayo, sin grandes promociones pero con un público fiel que empezaba a conocer y admirar el trabajo de Arístarain, que participará con este título en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. La adaptación es bastante fiel al original literario de Feinmann, aunque incorpora un epílogo que no aparece en la novela, la escena final en la que el personaje de Külpe recibe su pago por el trabajo realizado. Arístarain demuestra un dominio de la narración audiovisual absoluto, sin recurrir apenas a los diálogos, a diferencia de lo que sucede en su filmografía más reciente. Dentro de esa puesta en escena, la contención y riqueza de matices que ofrece la actuación de Federico Luppi dibuja con una perfección absoluta el



Aristarain con Federico Luppi

personaje protagonista de Raúl Mendizábal, un asesino a sueldo por el que el espectador no sentirá simpatía, pero tampoco desprecio. El punto de vista de este matón será el que asuma el espectador, proyectándose en el desarrollo dramático de la trama a través de un voyeurismo similar al que practica el asesino. La mirada del film es la de Mendizábal, transmutada en la del público, que espía a la víctima con la misma intriga de saber más sobre su relación con el fraude de la cooperativa de viviendas Nuevo Mundo. *Últimos días de la víctima* es un film de silencios y de atmósferas que vuelven a mostrar el miedo y la desconfianza en que vivía la sociedad argentina durante la dictadura militar, que con el estreno de esta cinta comenzaría a agonizar tras la guerra de las Malvinas.

El soporte de *thriller* que envuelve la película permite nuevamente a Aristarain hablar de la represión del régimen burlando la censura, pero *Últimos días de la víctima* va mucho más allá por su universalidad e intemporalidad. Puede verse como una cinta de género negro sin tener en cuenta el contexto político en que se desarrolla, por lo que

no ha envejecido y se ha convertido en un clásico del *thriller*. También es posible analizarla como una cinta política que ahonda en la represión que desencadenaron los militares, en un país donde los ciudadanos se sentían observados y amenazados, y en la corrupción que implementó el régimen haciendo crecer de forma artificial la economía del país mediante la especulación, lo que favoreció el enriquecimiento de los empresarios sin escrúpulos y sentó las bases de la quiebra del Estado, algo que todavía se arrastra hoy en Argentina tres décadas después.

Aristarain abomina del cine político, pero ha reconocido que es inevitable que el discurso ideológico aparezca en sus filmes. “Yo creo que en todo lo que haces hay un mensaje político y una ideología que se le transmite al público -ha afirmado el realizador-, en eso no hay ninguna duda. Incluso la falta de ideología es una ideología en sí misma. Creo más en eso que en el cine abiertamente político, que en cierta forma es elitista, o sea, cuando se promueve una película como eminentemente política, va a verla la gente que está interesada, pero al grueso del público no le interesa, salvo en casos excepcionales en que la película interesa, pega y tiene éxito. Pero considero que el riesgo de hacer un cine netamente político es que estás limitando el espectro y lo estás dirigiendo a gente que está de acuerdo contigo” (Castillo, 1992).

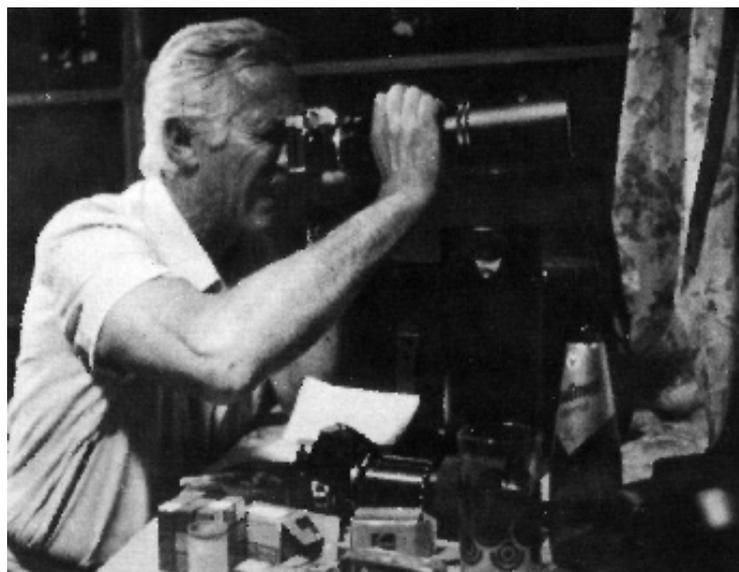
Últimos días de la víctima comienza con una panorámica sobre Buenos Aires que fija el punto de mira del protagonista, Raúl Mendizabal, en los barrios de lujo de la ciudad desde una posición dominante, de privilegio y control (Torreiro, 1994). Ejerce el dominio como brazo ejecutor de quienes controlan las estructuras económicas del país, controladas entonces por los militares y la burguesía que los apoyaba. Pero no es más que un peón que trabaja a sueldo. Eso sí, es un tipo metódico, calculador y detallista hasta lo obsesivo, que realiza su trabajo con tanto rigor como frialdad, y que cumple con los encargos que le encomiendan con la misma rutina del obrero que acude todas las mañanas a la fábrica a montar piezas. La primera secuencia nos muestra con un

montaje en paralelo a la víctima que ha sido sentenciada y al verdugo que va a ajusticiarlo mientras prepara el paredón de ejecución. Se trata de Carlos Ravenna, un nuevo rico, un ejecutivo de la cooperativa Nuevo Mundo dedicada a la construcción de viviendas que ha cometido un fraude, según informa la televisión. En el viaje hasta su casa, en el vehículo de su secretaria y amante, nos enteraremos de que él es sólo la punta del iceberg, el cabeza de turco, y que detrás hay altos responsables de la Administración, incluido un ministro. Mientras llega a su domicilio, el asesino, Mendizábal, prepara todo meticulosamente para aparentar que Ravenna se ha suicidado después de que le pegue un tiro dentro de la bañera con su propia pistola.

El siguiente trabajo consiste en espiar y seguir a un hombre llamado Rodolfo Külpe. El encargo procede de un importante empresario argentino, y será con uno de sus subalternos, llamado Peña, con quien mantendrá el contacto para mantenerse el industrial completamente al margen. Mendizábal reprochará a Peña que “siempre fue igual, ustedes tienen que matar para conseguir algo, y después tienen que seguir matando para conservarlo”. Para espiar a Külpe, alquila un cuarto en la azotea de un bloque de viviendas orientado hacia el apartamento donde vive la víctima. Allí instala un puesto de observación desde el que fotografía con la ayuda de un teleobjetivo todo lo que acontece en la vida de su presa. Mendizábal descubre así que la viuda de Ravenna es amante de Külpe e intenta averiguar si éste tiene algo que ver con el ejecutivo implicado en el fraude al que mató. Acude a pedir ayuda a su amigo, confidente y proveedor de armas el Gato Funes, interpretado por Ulises Dumont con uno de sus habituales excelentes registros dramáticos, que le aconsejará que no quiera saber más de la cuenta, que acabe el caso que le han encomendado y después se retire de la circulación por un tiempo. No le hace caso y cuando le ordenan que ejecute a Külpe, la presa se le escapa de las manos. A partir de ese momento Mendizábal pierde el control de la situación y cuando le revocan la orden de cometer el asesinato deja de

ser el cazador para convertirse en la presa. El final inesperado de la película, con Mendizábal muriendo a manos de Külpe, se completa con un epílogo que no está en la novela, en el que el nuevo asesino a sueldo acude a cobrar su dinero y a recibir otro encargo de la misma manera como lo hacía su predecesor.

Últimos días de la víctima es tan rica en matices y logros narrativos que posee una fluidez y un desarrollo dramático *in crescendo* pocas veces conseguido en el cine negro, por lo que algunos críticos no han dudado en erigir este film en obra maestra a la altura de los grandes momentos logrados por la literatura y el cine de este género en los años 30, 40 y 50 (Rentero, 1987). El perfil de Mendizábal es el del antihéroe en el cine clásico norteamericano, porque es un asesino, pero tiene un código moral estricto y está chapado a la antigua, como le dirá la mujer de Külpe cuando le agradece que sea un “hombre como los de antes”. Es capaz incluso de provocar cierta simpatía en el espectador, puesto que no deja de ser un asalariado completamente prescindible para quienes mueven los hilos del poder, e incluso lástima por su soledad, al igual que sucede con la prostituta Vienna, cuyo trabajo llega a ser comparado en el guión con el del



Últimos días de la víctima

asesino a sueldo cuando Mendizábal le explica a la mujer que la primera vez se siente repulsión, pero después se va asumiendo hasta familiarizarse con el oficio y agarrarle cierto gusto, como cualquier rutina en la vida de un ciudadano normal y corriente. Aristarain humaniza así a ambos sin necesidad de que el público tenga que identificarse con ellos. Son personajes de una fortaleza brutal que viven al margen de la ley pero no en la marginalidad. En el caso de Vienna, ella se enorgullece de llevar el nombre de una mujer fuerte que no ha necesitado de nadie para hacerse a sí misma, como la protagonista de *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, cuyo personaje interpretado por Joan Crawford se llama igual. Y no es la única cita cinéfila de la película, ya que las observaciones y fotografías que hace Mendizábal desde la ventana de su cuarto nos remiten al clásico de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

Después de haber iniciado la década con dos películas como *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*, hubiera sido de esperar que la filmografía de Aristarain hubiese sido más prolífica en los años 80, pero no fue así. Algunos proyectos como *Brigada Estrella Roja*, que sigue inédito, se vinieron abajo, si bien dirigió una importante serie de televisión en España, *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1983/1985), que no fue del todo bien recibida en el país, a diferencia de la buena respuesta que tuvo en otros mercados de habla hispana. Basada en el detective Pepe Carvalho, creado por el autor de novela policíaca Manuel Vázquez Montalbán, los resultados de la serie tampoco contaron con el beneplácito del escritor, que no reconoció al personaje en televisión y fue muy crítico con Aristarain, hasta el punto de que hizo que el cineasta muriese en una de las entregas literarias. La verdad es que la serie está hecha a partir de argumentos originales de

Vázquez Montalbán, mientras que los guiones los firman él y Domenec Font, pero Adolfo Aristarain se reservó la adaptación final y fue en ese punto donde discrepó por completo con el escritor, creando un personaje televisivo bastante alejado del Carvalho de las novelas.

En 1987, Manuel Vázquez Montalbán publicó *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, novela en la que Carvalho tiene que investigar la muerte de un realizador de Televisión Española llamado Arturo Araquistain, que aparece sin vida en el estudio donde tenía que filmar al día

siguiente tras caerle encima el decorado. El escritor catalán cumplió con la máxima buñueliana de que el “pensamiento no delinque” para vengarse del director de la serie *Las aventuras de Pepe Carvalho* en una ficción literaria en la que se muestra muy crítico con la forma como el realizador argentino reinterpreto el personaje creado por él. Arturo Araquistain es el *alter ego* de Adolfo Aristarain, mientras que Vázquez Montalbán se proyecta en el relato literario a través del escritor de novela policíaca llamado Sánchez Bolín, a quien destrozan también sus obras adaptándolas a la pequeña pantalla con resultados nefastos. Bolín es uno de los principales sospechosos del asesinato de Araquistain, aunque al

final quedará libre de toda culpa. La novela sirvió a Vázquez Montalbán para desahogarse de todos los estragos que a su juicio había hecho Aristarain con el personaje de Carvalho. Critica al cineasta por despreciar todo lo que no se le hubiese ocurrido a él y de trabajar con desgana, aunque admite que tiene una buena caligrafía fílmica. En boca del escritor ficticio Sánchez Bolín, Vázquez Montalbán afirma sobre la serie que “lo que Araquistain convirtió en imágenes no tenía casi nada que ver con lo que yo había escrito. Sólo le interesaba el prestigio de mi personaje. Luego él metió lo que le obsesionaba, y debió de hacerlo en una época en que



estaba muy mal de obsesiones. Hay épocas de excelentes obsesiones y épocas de mediocres obsesiones. Le pillé en una época en que estaba obsesionado por el sexo rápido y evidente. Nunca se han visto más tetas con menos motivo en la historia de la cultural audiovisual universal que en la serie que Araquistain me dedicó" (Vázquez Montalbán, 1987).

El detective creado por Vázquez Montalbán es un tipo lúcido que hace unas reflexiones profundas, mientras que el interpretado por el actor Eusebio Poncela en la televisión es un individuo dejado, oportunista y al que sólo parecen importarle los placeres carnales, o al menos no se le conoce otra afición en la serie fuera de su trabajo como investigador privado. Además, el primero es un sufridor que se responsabiliza de los casos que acepta hasta las últimas consecuencias, mientras que el segundo es un vividor que sólo busca pillar el dinero y pasárselo bien. Otro de los aspectos fundamentales de la personalidad del detective gallego que se borra por completo en la serie de televisión es su amor por la buena cocina. Por el contrario, el personaje interpretado por Poncela desprecia en todos los capítulos los manjares culinarios que al final le prepara su ayudante Biscuter después de haber quedado resuelto el caso. El cinismo, al igual que su afición por quemar libros para avivar el fuego de la chimenea, puede que sea lo único que comparten el Carvalho literario y el televisivo en esta primera adaptación, puesto que después se hicieron más series con el mismo personaje a cargo de otros directores.

Aristarain sacó partido del cinismo de Carvalho y construyó un personaje propio, creado por él, y acorde con el arquetipo del macho latino. Contó para ello con presupuesto suficiente para rodar donde quisiera y como quisiera, y Aristarain optó por pasárselo bien haciéndolo a su manera, no a la de Vázquez Montalbán. El resultado fue desigual y en los ocho capítulos de una hora de que se compone la serie hay de todo, bueno, malo y regular. Algunas entregas como *Golpe de Estado*, sobre un mercenario al final de sus días no porque lo vayan a matar, como ocurría con Mendizábal, sino porque se siente viejo y cansado de la



Últimos días de la víctima

soledad, el anonimato y la rutina de ese trabajo, y *La dama inacabada*, figuran entre las mejor concebidas, mientras que otras como *Young Serra*, *peso mosca* están entre las peores. Los títulos que completan la serie son *La curva de la muerte*, *El caso de la gogo*, *Pigmalión*, *Recién casados* y *El mar, un cristal opaco*. En *Las aventuras de Pepe Carvalho*, Aristarain coincidió con algunos de los actores que aparecerían en su filmografía posterior, como Eusebio Poncela, Cecilia Roth y Mercedes Sampietro, además de algunos profesionales con los que compartiría rodajes en adelante como fue el caso de Porfirio Enríquez, que se convirtió en el director de fotografía de la mayor parte de sus largometrajes.

Tras la serie sobre Carvalho, Aristarain recibió un encargo de la Columbia Pictures para rodar un policíaco con intriga psicológica en Miami. La producción, que inicialmente se iba a titular *Deadly*, se hizo en Argentina por cuestiones presupuestarias, aunque ambientada en un pequeño pueblo californiano, y finalmente se tituló *The stranger (La extraña*, 1986/1987). Protagonizada por actores norteamericanos en los principales papeles y argentinos en los secundarios, el acabado final no gozó del beneplácito de su director, que al poseer los derechos de explotación en Argentina nunca ha permitido que se exhibiese allí. Bonnie Bedelia y Peter Riegert encarnan a los personajes protagonistas, una

mujer que sufre amnesia tras sufrir un accidente pero que recuerda haber presenciado un crimen múltiple, y el médico que la atiende. En papeles menos relevantes, e incluso testimoniales, aparecen actores argentinos habituales en el cine de Arístarain: Cecilia Roth, Ricardo Darín, Julio Grazia y Federico Luppi. La idea del film, con guión de Dan Gurskis, podía haber dado más de sí porque muestra a la mujer que padece amnesia indefensa al no poder recordar el rostro de los criminales, y porque la trama da una vuelta de tuerca cuando el doctor averigua que los recuerdos que la protagonista tiene del asesinato múltiple no corresponden a la realidad, sino a una película que había visto en el cine antes de perder la memoria. Arístarain siempre ha renegado de esta película, cuya factura es pobre y no da la talla ni de un telefilm. Para el director, fueron muchas las cosas que fallaron, desde el guión al montaje final, sobre el que perdió el control al tratarse de una producción norteamericana y asumir la Columbia el corte final, que hizo, según el realizador, que lo poco bueno que tenía lo arruinasen (Viau, 2009). En cualquier caso, el cineasta ha admitido que nunca debió hacer esa película porque no tenía sentido: “Hay un momento en tu carrera que piensas que tienes oficio y cierto estilo. Te parece que cualquier historia, aunque sea floja, la vas a mejorar por la manera en la que la cuentas. Y esa es una trampa en que uno cae a veces y, bueno, metes la pata porque la película era una película gilipollas. No tiene ningún sentido” (Guerra, 1998). A *The stranger* le seguirá un periodo de silencio, pero no de inactividad, durante el que Arístarain trabajará en varios proyectos que no saldrán adelante como *Pasado perfecto* y *Witness of War* (Brenner, 1993). Cuando se vuelva a poner tras la cámara cinco años después será para rodar su obra maestra.

Encontrar un lugar en el mundo

Adolfo Arístarain regresó a las salas de exhibición en 1992 con una película completamente diferente de lo que había hecho hasta entonces, *Un lugar en el mundo* (1991/1992). No era un proyecto nuevo, ya que en la historia llevaba trabajando desde principios de la década anterior junto con su esposa, Kathy Saavedra, su colaboradora en la escritura de los guiones y responsable del

diseño de vestuario en sus películas. Arístarain asegura que Saavedra sabe cómo avanzar y progresar un relato y que, aunque es él quien se sienta a escribir el guión, la parte creativa es conjunta porque ella es su “consultora y mi peor crítica” (Viau, 2009). Juntos comenzaron a dar forma al argumento hacia 1983, tras los éxitos de *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*, a partir del interés que sentían por el trabajo que desarrollaban los maestros rurales, a lo que se sumó después la historia real de una monja. “Empezamos a recoger documentación sobre maestros rurales, su trabajo, sus problemas, pero no estaba más que la idea, y no llegaba a concretarse en



una verdadera historia -explica Arístarain-. Luego se cruzó el personaje de la monja, que es un personaje real y amiga de unos vecinos nuestros. Así llegamos hasta el 89 ó 90 en que seguí reuniendo datos y tenía cosas para contar pero no sabía cómo. Hasta que se me ocurrió la idea de que todo fuera la visión de un chico y entonces todo empezó a cobrar forma, y a tener sentido. Y así esta cosa de ética y de dignidad que hay en los personajes queda potenciada porque es lo que recuerda y rescata este muchacho al cabo de los años” (Castro, 1992).

Un lugar en el mundo fue el título que se dio a la película para su estreno, pero el original era *Canto de abejas*, en cuyo guión definitivo también colaboró Alberto Lecchi. *Canto de abejas* es como se llama al zumbido que hace el viento al pasar entre las montañas. El guión lo escribió Aristarain pensando en Federico Luppi, Cecilia Roth y Eusebio Poncela, pero debido a compromisos profesionales, este último fue sustituido por José Sacristán, que se encontraba haciendo teatro en Argentina, para el papel del geólogo español Hans. La preproducción fue compleja porque nadie quería arriesgar su dinero en el proyecto. Incluso el productor español Gerardo Herrero, con quien después ha trabajado Aristarain, rechazó la oferta. Para poner en marcha la producción se creó la Cooperativa de Trabajo La Colmena, que imitaba el mismo modelo por el que se rige la cooperativa de pequeños ganaderos que impulsa en el film el personaje de Mario Dominicci cuando llega a San Luis. Todo el equipo, tanto el artístico como el técnico, aceptó participar cobrando sólo 300 dólares semanales y aportando el resto de su salario a la producción. "Si no, no había manera de hacerla -aclara Aristarain-. El acuerdo era que si una vez que se estrenara la película daba dinero, entonces cada uno cobraba su sueldo y además tenía derecho a porcentajes de las posibles ganancias. Había un inversor que había puesto 200.000 ó 300.000 dólares y que cobró a la par que el equipo técnico y los actores. Él recuperó primero su dinero, y pronto lo recuperamos todos, a medida que la película lo iba dando. Después se repartieron las ganancias" (Guerra, 1998). La película costó un millón y medio de dólares, pero Aristarain la hizo con sólo 400.000 en efectivo sin tener garantizada el resto de la financiación. Por fortuna las cosas salieron bien, porque si no, el cineasta estaría arrepintiéndose todavía hoy de haberse arriesgado a empezar sin tener todo el dinero reunido, y probablemente su carrera no hubiese sido la misma.

En 1992, *Un lugar en el mundo* se alzó con la Concha de Oro a la Mejor Película, el Premio del Público y el Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine en el Festival

Internacional de Cine de San Sebastián, iniciando así un exitoso recorrido por certámenes de todo el mundo, si bien es curioso observar cómo antes la película había pasado inadvertida por los mercados de los festivales de Berlín y Cannes (Castro, 1992). Llegó a estar nominada al Oscar a la Mejor película de habla no inglesa en representación de Uruguay en el año 1993, pero una lamentable polémica hizo que en el último momento fuese descalificada por ser una producción mayoritariamente argentina, aunque había participación uruguaya. Al año siguiente, la Academia de Hollywood modificó el reglamento para evitar que volviera a repetirse una situación así. En 1993, Argentina había presentado como candidata al Oscar *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela, en un año que se caracterizó por la excelente factura de los filmes latinoamericanos en los mercados internacionales, puesto que México también optaba a la estatuilla de Hollywood con *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau.

El éxito de *Un lugar en el mundo* se debió a la capacidad que tiene el film para comunicar su discurso y emocionar, así como para reconciliar al espectador con el cine a través de una película que habla de seres humanos, de su razón de ser y estar en el mundo, de la justicia social y la posibilidad y necesidad de implementar otro modelo social basado en la convivencia y la solidaridad frente al consumismo capitalista y el individualismo. En Argentina se esperaba esa respuesta porque la cinta echaba la mirada hacia atrás para reencontrarse con el siniestro pasado del país y reflexionar sobre el futuro a través de las nuevas generaciones, pero sorprendió el calado que la historia de la familia Dominicci tuvo en los circuitos internacionales hasta convertirse en la película argentina de mayor proyección internacional, que abrió los mercados a esta cinematografía. Para su director, el film ha funcionado en todos los países donde se ha exhibido porque habla de algo tan universal como el derecho a la dignidad de las personas, haciéndolo desde la honestidad y la sinceridad, sin demagogias ni discursos huecos, algo en lo que coincidiría la crítica cinematográfica

mundial. “Lo que la película plantea es la fidelidad a la ideología o la filosofía que uno tiene. Pero la película no plantea ninguna salida política clara, o para ser más preciso, ninguna concreción política de este planteamiento. Quizá sea porque yo tampoco la tengo clara. De hecho, Ernesto (el adolescente desde cuya mirada se articula el relato) ha rescatado una ética, pero tampoco queda claro lo que va a hacer en el futuro” (Castro, 1992).

Al contenido temático universal de *Un lugar en el mundo* se suma, para comprender la buena acogida del público, su planteamiento narrativo desde un discurso audiovisual que se rige por los estilemas del cine de género, pero sobre todo de algo tan popular como el western. Esta opción deriva hacia una estructura clásica perfectamente articulada con unos códigos narrativos muy definidos que permiten al espectador identificarse con el relato, no sólo a través de los referentes cinematográficos sino mediante los modelos arquetípicos que utiliza la dramaturgia fílmica (Riambau, 1993). No le han faltado al film comparaciones con películas clásicas tan conocidas como *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), de George Stevens, y *Un hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) y *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, 1941), ambas de John Ford, además de nutrirse del espíritu en libertad que rezuma la obra literaria de autores como Alejandro Dumas y Jack London, a los que se alude de distintas maneras. La épica del cine fordiano se expresa en leitmotivs como el de Ernesto retando con su carreta al tren cada vez que llega a San Luis, en la carrera de caballos que se celebra durante la *kermese* organizada con el fin de recaudar fondos para la cooperativa, y en la determinación y contundencia de un personaje inquebrantable como Mario Dominicci, al que su amigo Hans lo define como un hombre frontera, un fuera de serie, por no hablar del paisaje característico del cine del oeste en que se desarrolla la acción.

En *Un lugar en el mundo* se habla, y mucho, pero también hay acción, silencios, miradas y gestos que hacen de su realización un prodigio de la puesta en escena para

contarnos la historia de un hombre consecuente con sus ideas hasta el fin de sus días, Mario Dominicci, a través de los ojos de su hijo, Ernesto. Es Mario el personaje central, el catalizador del pensamiento del resto de protagonistas del film, porque si bien estamos ante una película de personajes, es el ex profesor universitario reconvertido en maestro rural el que aglutina la acción y los ricos debates ideológicos que se abren a lo largo del metraje. Eso sí, desde el punto de vista de Ernesto, un adolescente de mirada escrutadora, despierto y con un deseo permanente de conocimiento. Será a través de un *flash back* por el que nos conduce el menor como conoceremos a su padre y al resto de personajes. A Ernesto le mueven las leyes de la genética porque ha heredado de su progenitor ese impulso por hacer las cosas como le dicta su conciencia pero sin pensarlas mucho y sin medir las consecuencias. Regresa a Valle Bermejo ocho años después de los hechos que se narran en la película para recorrer los sitios en que tuvieron lugar. Es una estancia breve, de un solo día, suficiente para agarrar una bicicleta y moverse por los escenarios de la historia para recordarla en primera persona.

Así es como descubrimos a Mario Dominicci, tal vez desde el punto de vista idealizado de un hijo, pero no por ello menos interesante al tratarse de un hombre “transparente, sólido como una pared, pero transparente”, recordará Ernesto. Un ex profesor de sociología comprometido ideológicamente, peronista de izquierdas que se exilió a España durante la dictadura militar, y que al regresar opta por no ser un turista en su propio país y viaja al interior para instalarse con su mujer y su hijo en un remoto lugar donde cree que es posible todavía la utopía. Allí impulsa una cooperativa con los pequeños ganaderos de la zona, sometidos hasta ese momento a los designios de un cacique local que les compra la lana al precio que él fija, sin otra alternativa posible porque es él quien controla el mercado. Mario creará además una escuela, a la que atrae a los alumnos porque les da de comer también, consciente de que si saben leer y escribir, algún día podrá mejorar su

situación. Su mujer, Ana, se hace cargo del consultorio médico local, inexistente hasta su llegada, aunque ella no está tan convencida como su esposo de que vaya a servir para algo lo que hacen. Ana es más realista y consciente de lo difícil que es cambiar las estructuras de base y se cuestiona su presencia allí, mientras que Mario asume sólo que no podrá ganar la guerra a la iniquidad del sistema capitalista, pero al menos quiere permitirse el lujo de ganar una batalla, como le dirá a Hans, el geólogo español que asume el rol de forastero en el western moderno que es *Un lugar en el mundo*. El cuadro protagonista lo completan Nelda, una monja que hace de la solidaridad una religión y una forma de vida, y que no cree en la Iglesia católica; Andrada, el cacique que quiere adueñarse de todos los terrenos del valle donde se va a construir una represa, un proyecto que oculta a los cooperativistas para poder así comprarles las tierras a muy bajo precio y hacer después negocio con su venta; y Zamora, el capataz vasallo y sin conciencia social que condena a su hija Luciana a la esclavitud negándole una educación, de la que a su vez se enamorará Ernesto, que le enseñará a leer y a escribir a escondidas.

Durante su breve estancia de un día en Valle Bermejo, Ernesto recordará su adolescencia allí y la labor educativa que llevó a cabo su padre en la escuela y las dificultades que tenía su madre para mantener la salud de la población local sin apenas recursos sanitarios; los conflictos entre Andrada y la cooperativa, que la creó su padre para que los ganaderos tuviesen más fuerza juntos y pudiesen así exigir que los precios que les pagaban por la lana fuesen justos; la llegada del geólogo Hans y las largas sobremesas que mantenía con sus padres y Nelda hablando sobre la justicia social, la dignidad y el compromiso ético; la determinación de su padre de llevar hasta las últimas consecuencias su proyecto social de base haciendo frente al caciquismo de Andrada, que se resume en la afirmación de que “si la guerra se ha perdido, por lo menos me quiero dar el lujo de ganar una batalla”; su primer amor y también la determinación de su progenitor cuando quema el galpón donde guardan



Un lugar en el mundo

la lana los cooperativistas, después de que éstos decidan vender su producción a Andrada por las presiones que están recibiendo. Es uno de los comportamientos de su progenitor que el hijo no entiende, pero que comprenderá de mayor, como reconoce ante su tumba al final de la película. Se trata de la escena que más debates ha generado por la radicalización que supone del personaje de Mario, que autojustifica su comportamiento, puesto que lo oculta a los demás, argumentando que así los pequeños ganaderos “van a tener que empezar ahora de nuevo, ya no tienen un carajo que perder”. Radicalización que también se producía con el protagonista de *Tiempo de revancha*.

La quema del galpón, después de que Mario descubra los planes del cacique porque los destapa el geólogo antes de que llegue la multinacional Tulsaco para construir la represa, cierra el *flash back*. Ante la tumba de su padre, las reflexiones del chico darán las claves de cómo terminó la historia: Mario murió de un infarto y lo enterraron allí, él y su madre regresaron a Buenos Aires, a la monja la destinaron a Roma y Hans siguió trabajando para multinacionales sin hacerle ascos a su dinero. El padre había encontrado en Valle Bermejo su lugar en el mundo, lo que da título al film, y eso había deteriorado su matrimonio con Ana, porque ella dudaba, a diferencia de él, de que lo que hacían pudiera servir de algo. Pero esa crisis de la pareja no se muestra en



Un lugar en el mundo

los recuerdos de Ernesto, sólo se insinúa a través de miradas y gestos, ya que los padres intentan ocultarle el problema por el que están pasando y no hay que olvidar que la estructura del relato está construida desde el punto de vista del chico.

Un lugar en el mundo tiene un guión de hierro, sólido y preciso que se ve reforzado por la química que se creó entre todo el equipo de la película, así como por su identificación con los personajes y las cosas que se cuentan. Luppi ha asegurado al respecto que “trabajamos en un lugar muy apartado en la cordillera de San Luis y ese aislamiento nos obligó a una entrega muy amistosa, casi de campamento”, mientras que su compañero de reparto José Sacristán ha descrito la experiencia en los siguientes términos: “Todos los que hicimos *Un lugar en el mundo* vivimos en un estado de gracia. Todo lo que acompañó ese proyecto desde sus comienzos fue algo muy particular. Desde que leímos la historia tuvimos el palpito de que estábamos haciendo algo especial. Había una camaradería, una hermandad, un algo que nos impregnó a todos... Fue muy apasionante y muy apasionado desde el principio. Estábamos convencidos de que hacíamos algo que, pasara lo que pasara después, valía la pena hacerlo. Y eso a pesar de las enormes dificultades y de la falta de medios, porque ni siquiera había una grúa o raíles para hacer *travellings*. Hubo una química entre todos

y de alguna manera un compromiso ideológico compartido porque participábamos de la misma ética de los personajes. Como ellos, teníamos en común un cierto universalismo y un cierto desarraigo. Rodar la película fue en sí mismo una fiesta” (Guerra, 1998).

Junto con *Martín (Hache)*, *Un lugar en el mundo* es la película más compleja de Arístarain por su concepción poliédrica, lo que permite abordar su estudio desde múltiples ángulos y perspectivas que van de lo local a lo universal. Encontramos el pasado reciente de Argentina, pero también las perspectivas de futuro a través del personaje de Ernesto, que en las reflexiones que hace ante la tumba de su padre deja claro que ha asumido el legado de dignidad y compromiso que heredó de su progenitor, pero todavía no sabe cómo lo va a llevar a la práctica. Esa preocupación por la educación de los hijos, de transmitirles una ética y una coherencia con sus ideas dentro del libre albedrío, volverá a ser apuntada en *Martín (Hache)*, *Roma* y *Lugares comunes*, en este último caso a través del dolor que entaña ver cómo el vástago se ha alejado de esa orientación arrastrado por las trampas del sistema. También habla de que no estamos ante el fin de las ideologías, sino frente a una nueva concepción del mundo y una nueva manera de enfrentarse a sus problemas, a veces desde el exilio interior que representan personajes como Mario y Nelda, que trasladan su lucha a las estructuras de base para intentar reactivar el espíritu combativo de los años 60 y 70. Es muy linda la escena de Mario con sus alumnos cuando finaliza el curso y les dice que lo importante de haber pasado por la escuela es que aprendieron a pensar y a convivir, una idea que transmitirá también el profesor de *Lugares comunes* a sus epígonos, en este caso universitarios. Lo importante, en definitiva, es no traicionarse a sí mismo y anteponer siempre la dignidad, y si encima se consigue haciendo lo que a uno le gusta, mejor que mejor.

Si Mario es el protagonista central de *Un lugar en el mundo*, los demás acaban convirtiéndose en personajes excusa (Castro, 1992), porque es a través de su interacción como se va construyendo el personaje principal. Éste representa la

perseverancia de una ideología vista hoy día como utópica y anacrónica, y que es confrontada con el pragmatismo cínico y moderado de Hans, que está a la vuelta de todo tras haber pasado también en su juventud por una etapa de lucha revolucionaria, y el egoísmo individualista y radical del cacique Andrada, dibujado antes como un criminal que como un empresario: utiliza métodos coercitivos y corruptos y se aprovecha de su posición e influencia para disponer de información privilegiada. La confrontación entre ellos llevará a Hans a recuperar su dignidad al menos por unos instantes, mientras que el enfrentamiento entre Andrada y Mario se saldará con un cruce verbal en el que el primero reprochará al segundo haberse “quedado en la utopía”, a lo que el maestro le responderá de la manera más pragmática posible acusándole de ser “un reverendo hijo de puta”. Mario nunca atentará contra las propiedades de Andrada, a diferencia de lo que hace éste como señor feudal, que le envía de noche a unos cuatrerros para que maten su ganado, hecho que ocultará para evitar que los cooperativistas se asusten. Cuando quema el galpón de la cooperativa no es por revancha ni despecho, sino para evitar que Andrada los engañe y obligar a los ganaderos a seguir haciéndole frente. Otra cosa es que en ese momento se arrogue el derecho de pensar por los demás, y es ahí donde se produce la radicalización del personaje hacia un ideario de izquierdas que puede derivar hacia el autoritarismo, como por desgracia ha sucedido a lo largo de la historia con los movimientos revolucionarios.

El contraste ideológico entre los personajes de Mario y Hans es algo en lo que ha incidido mucho la crítica cinematográfica argentina, que ha reflexionado además sobre lo que supuso el film para el reencuentro con la memoria del país, silenciada por la dictadura militar, y el retorno de la generación que fue obligada a exiliarse, tanto fuera como dentro. Eduardo Antín calificaría la película de “tragedia alegre” en la que a través de un tono festivo y de buen humor contagioso se cuenta la “historia de una derrota definitiva: la de los militantes que debieron escaparse de la dictadura pero cuyas ideas no hacen pie tampoco en la democracia porque

el poder es el mismo y los sueños de derrotarlo son sólo fantasías” (Antín, 2002); mientras que para Clara Kriger, la cinta invita a los espectadores a “pensar cuál es el lugar que pueden ocupar en la Argentina postmoderna de los años noventa aquellos que en la década de los sesenta y setenta quisieron cambiar el mundo”, para añadir que los nacidos en los setenta “cargan con las consecuencias resultantes de la acción de la dictadura”, mientras que quienes lo hicieron en los cincuenta “tienen además que pensar cómo acomodar sus proyectos e ideas en esta Argentina tan diferente en la que nos hemos convertido” (Kriger, 1999). Fuera de las fronteras argentinas, la película adquirió el trazo de un discurso más universal y menos local, algo que pasará a ser habitual en las películas de Arístarain a partir de ese momento.

Tras *Un lugar en el mundo* encontramos en la obra de este cineasta una película que podríamos considerar de transición hacia la trilogía que llegará después. Realizada por puro placer, *La ley de la frontera* (1995) supone el reencuentro de Arístarain con la comedia, un género que no había vuelto a tocar desde los musicales *La playa del amor* y *La discoteca del amor*. En esta ocasión el resultado vuelve a ser un cruce de géneros, el de aventuras con el western y la comedia. Arístarain ha insistido hasta la saciedad que no cree en el concepto de género más allá de su aplicación teórica entre los críticos y los historiadores de cine. “Yo, a la hora de escribir por lo menos, no me planteo nunca a qué género pertenece una película y qué cánones debo seguir al escribirla. Haces la historia y no te planteas otros problemas”, afirmó tras el estreno de *La ley de la frontera*, a la vez que reconocía que recurría a los arquetipos propios de los géneros pero sin ser consciente de ello (Castro, 1995). Los referentes del género de aventuras con trazos de humor son constantes en esta producción, algunos intencionados, según ha admitido el cineasta, como *Eldorado* (1966), de Howard Hawks, pero otros totalmente inconscientes como *Río Bravo* (1959), del mismo director, además de estar presentes en la memoria del espectador títulos clásicos

entrañables como *El temible burlón* (*The Crimson Pirate*, 1952), de Robert Siodmak y *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow*, 1950), de Jacques Tourneur, entre otros. Más cinéfila resulta en cambio la comparación con *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci y *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill, en el primer caso al coincidir que los dos protagonistas nacen al mismo tiempo pero en estratos sociales diferentes, aunque sin la relación de siervo y patrón que se da en el film italiano porque uno lo hace en Portugal y el otro en Galicia (España), y en el segundo porque la historia de los dos bandoleros deriva hacia la picaresca (Torreiro, 1995).

La realización de *La ley de la frontera* fue fortuita. Mientras preparaba con Mario Camus *La bandera*, un

ambicioso proyecto que no llegó a hacerse como tantos otros de Aristarain, recibió un guión del escritor gallego Miguel Anxo Murado que contaba la historia de unos bandoleros en la frontera galaico-lusa durante los años 20 del siglo XX. El tono desenfadado de esas aventuras le recordó las novelas de London y Stevenson que leía en su adolescencia, y le atrajo que los protagonistas fuesen individuos pertenecientes a distintas clases sociales cuyas vidas se cruzan de igual a igual, por lo que se embarcó en este nuevo proyecto como coproductor, además de reelaborar el guión por completo firmándolo en solitario, mientras que Murado aparecerá en los títulos de crédito como autor del argumento.

Los protagonistas de este nuevo film de Aristarain son Joao, un señorito portugués nacido en una familia rica, y Xan,



La ley de la frontera

un gallego hijo de un minero cuyo destino es trabajar de picapedrero en la explotación minera de la comarca donde vive. Nacen el mismo día de 1901, pero a ambos lados de la frontera, y cuando son veinteañeros comparten el mismo deseo de escapar de su destino para ser libres: el portugués del convento donde lo han metido sus padres y el gallego de la Legión, a la que se ha alistado para no tener que seguir trabajando de picapedrero en la cantera. Cuando se encuentran casualmente, unen sus destinos durante un tiempo haciéndose pasar por el bandido local conocido con el apodo de “El Argentino”. En uno de los asaltos que cometen conocen a la periodista norteamericana Bárbara, cuya madre es española, que ha viajado a Galicia para fotografiar y entrevistar a Ramón Puebla Núñez, “El Argentino”, el último bandido romántico, según lo define ella, una mujer tan liberada y moderna como contradictoria, puesto que reconocerá sentir placer de ser dominada por un hombre y acabará convertida en esposa sumisa del señorito portugués. Al dar con el bandolero se embarcan en sus aventuras y eso permite a Aristarain darse el gustazo de asaltar en plan western la empresa minera donde trabajaba Xan, una cantera a cielo abierto explotada por la Tulsaco, la compañía ficticia cuyo nombre registró cuando hizo *Tiempo de revancha* y que aparece en varias de sus películas ligada a negocios fraudulentos y corruptos. Un asalto al galope para robar la nómina, que está filmado siguiendo los más puros cánones del género. Tras detener la Guardia Civil a Xan y ser condenado al garrote vil, sus amigos lo liberarán y después cada uno seguirá su propio camino. Un epílogo nos muestra tiempo después a Xan luchando contra la dictadura en la clandestinidad, a Joao emparejado con Bárbara y a “El Argentino” con el sargento de la Guardia Civil, con quien se confabula para cometer robos de guante blanco.

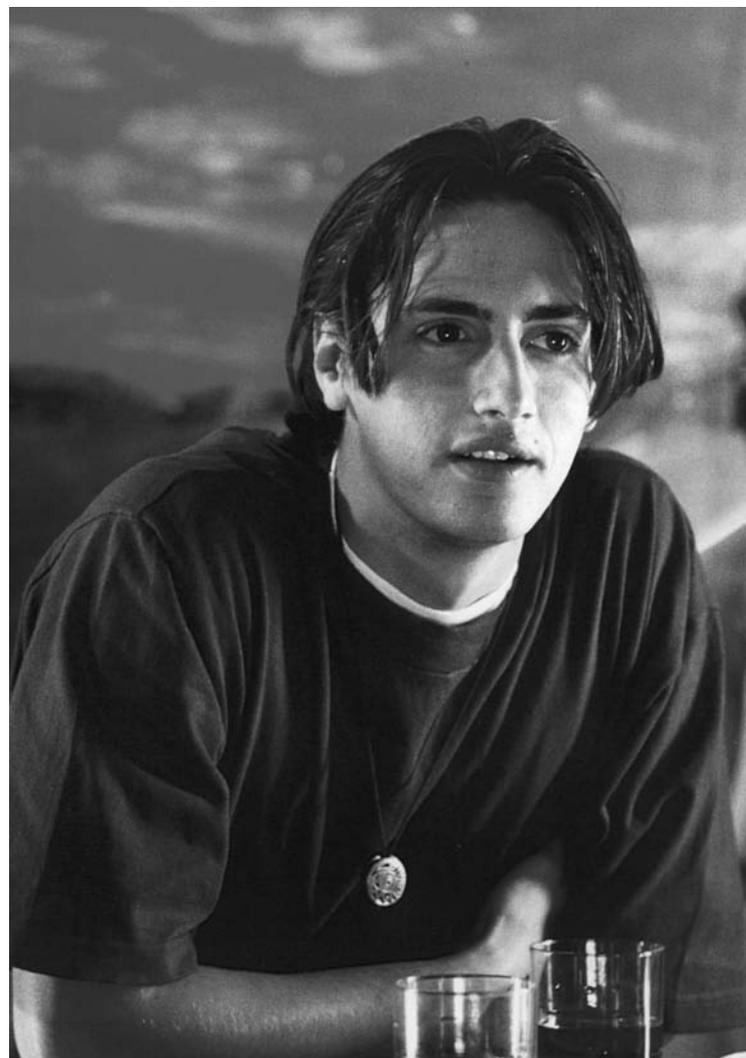
El final de *La ley de la frontera* impregna de una dimensión política sutil una historia que en apariencia podría parecer intrascendente y que recorre únicamente los caminos del entretenimiento audiovisual. No es así

porque Aristarain pone su atención una vez más en los marginados, en los excluidos, en los que están por debajo y que para salir del agujero sólo tienen dos opciones: trepar o ponerse a pegar tiros como bandoleros, según afirma en un momento “El Argentino”, interpretado por Federico Luppi. La diferencia con los planteamientos libertarios e ideológicos de *Un lugar en el mundo*, y de la trilogía que le seguirá, es que el cineasta recurre a un discurso dramático completamente desideologizado en apariencia, pero en el que subyace una crítica social a las estructuras de poder: la Iglesia, la burguesía y el ejército como su brazo ejecutor. Una crítica que cuestiona los falsos idealismos rebeldes de la joven burguesía acomodada, caprichos de su clase social que se expresan magníficamente en el film en la frase que Joao enseña a Xan para justificar sus actos delictivos y que éste repetirá continuamente: “No robamos, invertimos los términos”. Afirmación graciosa, simpática y recurrente que perderá validez cuando sea cuestionada por “El Argentino” al contestarle a Xan que así no cambia nada, sólo en manos de quién está la riqueza, pero no las desigualdades sociales. El personaje de Luppi, con el carisma que da a todos los papeles que interpreta, podría ser visto como el *alter ego* del Hans de *Un lugar en el mundo*, cuyo pragmatismo no sirve para enfrentar la desigualdad sino para sobrevivir en medio de la injusticia, mientras que Xan acaba convertido en el idealista utópico que cree en la posibilidad real de ese cambio, como lo era Mario Dominicci en el film anterior de Aristarain. Comentario aparte merecería la frivolidad que muestran los traicioneros Joao y Bárbara, para quienes desde su condición de clase, la libertad es sólo un juego caprichoso, una aventura burguesa alejada de la realidad y cargada de tópicos para quienes lo tienen todo a su alcance y no necesitan que nada cambie para seguir manteniendo sus privilegios. Más profundo de lo que en principio aparenta, *La ley de la frontera* es un divertidísimo film de aventuras que se nutre por igual de la comedia cinematográfica que de la picaresca literaria, y que está salpicado de las reflexiones éticas que tanto enriquecen la filmografía de su director.

Un oficio despiadadamente traidor

“En el oficio del cine lo que menos importa son las películas”, afirma Adolfo Aristarain en el libro que recoge los guiones de sus tres últimas películas, *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* y *Roma*, que publicó la editorial española Ocho y Medio en 2004. Una trilogía que conforma una unidad que se diferencia de su cine anterior, pero que mantiene a la vez muchas de sus constantes, sobre todo temáticas, no así discursivas porque parece alejarse por completo del cine de géneros, aunque conserva lo máspreciado del mismo, su claridad narrativa y expositiva. En estas tres cintas hay temas, ideas y situaciones que se repiten, con las obsesiones, contradicciones y cuestiones que preocupan e interesan al director, además de contener aspectos biográficos que lo convierten en un tipo transparente, como lo era el personaje de Mario Dominicci en *Un lugar en el mundo*. Aristarain afronta esta trilogía desde la lucidez del buen artesano, del que conoce bien el oficio que hace y disfruta haciéndolo alejado de la hoguera de las vanidades que es el mundo del cine. Son tres películas en las que la familia y la amistad están muy presentes, y en particular el tema de la educación de los hijos, aunque ya lo estaban en *Un lugar en el mundo*.

El hijo de Aristarain, Bruno, nació 1981, y el cineasta ha reconocido que siempre le pesó desde entonces la idea de que como su padre había muerto joven, a él también le iba a pasar. Su cine se convierte así, en parte, en un legado para su hijo. “Era como dejarle a Bruno ciertas puntas que le mostraran las cosas en que yo creía, qué valoraba en la vida -asegura el director-, qué comportamientos respetaba” (Viau, 2009). Es lo mismo que hace el protagonista de *Martín (Hache)*, que además es director de cine, y que en un momento de la película entrega a su hijo un texto escrito con sus reflexiones porque es como mejor sabe expresarse, escribiendo. Aristarain confiesa, en la misma entrevista de Susana Viau, que esa inquietud de contarle cosas a su hijo como mejor sabía está presente en su filmografía reciente,



Martín Hache

sobre todo con esta película: “Yo tenía muchos miedos. Me estaba anticipando porque Bruno tenía trece o catorce años y el personaje de Juan Diego Botto, diecinueve. Busqué un padre que fuera detonante, que dejaba al chico muy aislado”.

El cine de Aristarain, y más en sus tres últimas películas, está impregnado de vida, de su vida, de su forma de pensar, algo que no ha ocultado. “El cine es un oficio despiadadamente traidor para quien lo ejerce”, escribirá el realizador en 2004 en

los textos que acompañan la publicación de sus tres guiones. “Aunque uno intente esconder lo que uno es, aunque se mienta bien, tarde o temprano el director se muestra tal cual es. El público se deja engañar por un tiempo, pero finalmente sabe o sospecha la verdad. En determinado momento, el director desnuda su alma sin quererlo, en primer plano, sin posibilidad de disimular o de excusarse”, afirma, para puntualizar seguidamente que “el cine que uno hace es lo que uno es”. Una visión, añade, que “está determinada por lo que ha sido su propia vida, por lo que él es como ser humano, por su moral, su ética, por la observación de la vida cotidiana, por su bondad o su honestidad, por su maldad o su hipocresía” (Aristarain, 2004).

El detonante de *Martín (Hache)* (1997), la película inmediatamente posterior a *La ley de la frontera* que rodó entre España y Argentina, fue su preocupación en aquel momento por la educación de su hijo, por intentar comprender el desbarajuste hormonal y mental de un adolescente, aunque el protagonista de la película es mayor. Las reflexiones surgidas de aquella inquietud quedaron plasmadas en varios textos que hablan de su percepción de los adolescentes, del aprendizaje, del crecimiento, de la madurez y de la prudencia, del suicidio, de la transgresión o de la lucidez, de donde surgió el personaje de Dante. Todo eso está en *Martín (Hache)*, a través de la acción y de la palabra en una de las películas con más diálogos que ha hecho Aristarain, cuyo guión firmó junto con su esposa Kathy Saavedra. La película despertó simpatías y rechazos, adhesiones vehementes y críticas encendidas, tanto entre el público como entre la crítica, pero no dejó indiferente a nadie. Despertó la lucidez de la reflexión entre unos espectadores amuermados de tanto cine basura, formalmente correcto y visualmente impactante pero carente de espíritu y de vida. En el film de Aristarain hay deseos de vivir y de comprender lo incomprendible, la complejidad del ser humano; hay sentimientos y profundas contradicciones, miedos y búsquedas, egoísmos y miserias, y muy pocas esperanzas porque se trata de cuatro personajes que quieren

vivir, que se quieren, pero que no pueden convivir porque son incompatibles. La crítica se dividió entre quienes vieron en el film un ejercicio lúcido e intimista a la vez que cruel y desgarrador de las contradicciones de los cuatro personajes en escena (Torreiro, 1997), que proyectan desde la pantalla con “talento” los propios fantasmas que atenazan a los espectadores (Fernández Santos, 1997 y Boyero, 1997); y quienes vieron una pretensión “pomposa” (Molina Foix, 1998) y un trabajo tan “artificioso” como “grandilocuente” que acaba convertido en “hinchida palabrería” que, parafraseando el desprecio que Martín hace a Alicia en la secuencia previa a la del suicidio de ésta, resulta un “cóctel de lugares comunes y raciones de profunda imbecilidad” (Freixas, 1997), aunque en este caso el crítico añade que “considera conveniente reemplazar imbecilidad por sentimientos protocolarios”.

Martín (Hache) cuenta la historia de cuatro personajes: un padre y un hijo, un amigo y una amante. El padre es director de cine, natural de Buenos Aires que lleva dos décadas trabajando en Madrid, que niega la nostalgia y cualquier atisbo de reencuentro con su pasado y su país natal, que desprecia. Esconde sus sentimientos bajo la máscara de un hombre duro e inaccesible que oculta sus miedos, inseguridades y contradicciones. Regresa a Argentina porque le avisan de que su hijo, que tiene su mismo nombre pero al que llaman Hache -por la “H” de hijo-, ha intentado suicidarse. El muchacho le asegura que no fue así, que se le fue la mano, pero a pesar de ello se lo lleva con él de regreso a Madrid sin saber muy bien por qué ni para qué, entre otras cosas porque a la madre, que ha vuelto a casarse y a montar otra familia, le molesta que siga viviendo en la casa a sus 19 años.

Hache busca su identidad y algo que dé sentido a su vida; está jodido porque no estudia ni trabaja y encima su chica se ha ido con otro, pero no quiere matarse. En Madrid conocerá a Dante, el único amigo de su padre capaz de soportarlo porque como éste, se siente brillante y le gusta escucharse a sí mismo cuando habla, pero a diferencia de Martín, se

comporta de acuerdo a su ética, sin ocultar sus pasiones, que se resumen en que en esta vida hay que probar todos los placeres. Por último está Alicia, la amante de Martín, más joven que él e igualmente argentina, enganchada a las drogas y al alcohol y sinceramente enamorada, insegura y frágil ante la negativa de él a asumir cualquier compromiso de pareja con ella en serio. Las relaciones entre padres e hijos, el amor y la amistad, el sexo, las drogas, el éxito y el fracaso, la soledad y los temores, la transgresión de los límites, la patria, la pertenencia a un lugar y la nostalgia, la desorientación, la capacidad de crear y de sentir, o de gozar con los placeres a nuestro alcance, son sólo algunos de los múltiples temas que surgirán cada vez que los personajes se encuentren en escena.

La película se desarrolla en espacios cerrados con planos cortos que se acercan a los personajes, en contraste con otras películas anteriores de Aristarain que se abrían a grandes planos generales como sucedía en *Un lugar en el mundo* y *La ley de la frontera*. La acción transcurre en Madrid y en un chalé de la costa en Mojácar, donde tendrán lugar las escenas con mayor carga emocional, en las que intervienen los cuatro y que culminarán con el suicidio de Alicia. Para filmar la película, Aristarain cambió su sistema tradicional de rodaje. Primero ensayaba con los actores y una vez que conseguía el clima que buscaba decidía dónde emplazar las cámaras. Además, quiso rodar la película de manera lineal como aparecía en el guión, de principio a fin, pese a todas las complicaciones logísticas que supone para una producción audiovisual, lo que ayudaba a crear las atmósferas y el grado emocional que se necesitaba. Fue un rodaje muy intenso para los cuatro actores: Federico Luppi como el director de cine, Juan Diego Botto en el papel de hijo, Eusebio Poncela como Dante, el amigo, y Cecilia Roth como Alicia, la amante del padre. Algunos planos requirieron más de veinte tomas por el alto nivel de auto exigencia que se marcó Aristarain, que no es el *alter ego* del personaje de Martín aunque se trate también de un director de cine. Todos los actores encontraron elementos más que

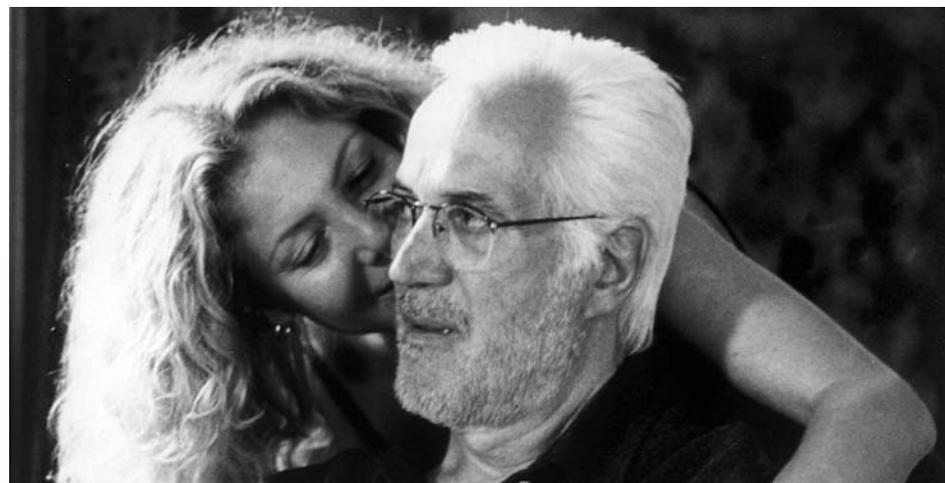
suficientes para meterse en la piel de sus papeles. “*Martín (Hache)* es la extensión de algo personal. Fue un trasunto de algo paralelo. No somos nosotros pero es algo basado en nosotros. *Martín (Hache)* trascendió ya a lo familiar, a lo privado. Somos la ‘Familia Addams’ de fin de siglo”, afirmaría al recordar su experiencia Eusebio Poncela (Guerra, 1998). Fue un trabajo emocionalmente agotador para los cuatro intérpretes y eso se plasma en el acabado final, porque es una película de guión y de actores.

Aristarain quería hacer una película sobre hombres, sobre la amistad y sus contradicciones, de gente que vivió las ilusiones de cambio social de los años 60 y 70 pero que después se acomodaron o silenciaron a la fuerza. En este punto se produce la confrontación entre Martín y Dante, ambos inconformistas, pero el primero sumiso, a diferencia de la rebeldía que mantiene el segundo con todas sus consecuencias. El personaje femenino, que incorporó más tarde Aristarain a la trama, es la víctima dentro de este drama urbano. Alicia es una mujer ignorada, relegada y despreciada por el protagonista principal, a la que ve como un ser inferior y sobre la que ejerce su dominio de macho, lo que hace aflorar las contradicciones y las tensiones de un hombre tan exigente consigo mismo como con los demás, que se cree progresista y que oculta tras esa máscara un comportamiento profundamente sexista. En medio de ese trío de tensiones y conflictos, Hache surge como el personaje más transparente y sincero, más sano en definitiva, porque no sabe lo que quiere hacer con su vida pero tampoco se oculta tras la máscara de la hipocresía que emplean los mayores ni de sus discursos brillantes.

Lo que dicen y lo que hacen los cuatro personajes activa continuamente los mecanismos de identificación y proyección del espectador. Eso favorece que estallen dentro del público sus propias contradicciones y conflictos internos, no ya sentados en torno a una mesa sino en la sala del cine. Eso explicaría el éxito que tuvo la película, ya que su director nunca esperó semejante respuesta porque no es un producto fácil de digerir. “Yo consideraba que *Martín (Hache)* estaba

bien -afirma el cineasta-, pero la veía muy dura: hecha sin la más mínima concesión a lo que se supone que pide el espectador medio. Es por ello que entonces te sorprende más el éxito. Creía que iba a verla mucha menos gente y lo que ha sucedido demuestra que puedes salirte de las fórmulas y conseguir que un film funcione, aunque la tendencia sea explicar y adornar más” (Aristarain, 1998). Un trabajo que en definitiva agita las neuronas del espectador para que despierte y vea la cinta no como un ejercicio contemplativo sino activo, implicándose, por más que acabe desorientado y se le revuelvan las entrañas. Sin necesidad, además, de buscar una explicación o un mensaje generalista. “No hay nada para ‘interpretar’ en lo que no tiene el propósito de generalizar o de hacer sociología -comenta el director-. En *Martín (Hache)* hay una claridad evidente, no existen significados o metáforas ocultas: todo su sentido está en lo que sucede, en lo que se ve, en lo que se muestra. No hubo más intención que contar parte de la historia de cuatro personas a las que les cuesta vivir” (Aristarain, 2004).

En su siguiente trabajo, *Lugares comunes* (2002), suavizaría el tono gracias a la hermosa historia de amor que cuenta, la de un profesor universitario que jubilan a la fuerza, Fernando Robles, y su esposa Liliana. Ni el *corralito*, la despiadada crisis económica en la que se sumió Argentina a comienzos del milenio, ni el desencanto y frustración que siente el protagonista al ver cómo su único hijo se ha traicionado a sí mismo, son capaces de ensombrecer en lo más mínimo esa historia de amor que va de la ciudad al campo en otro exilio interior como sucedía en *Un lugar en el mundo*. Robles aglutina, a modo de un arquetipo con la fisonomía del actor Federico Luppi, las cualidades de anteriores personajes en la filmografía de Aristarain: la fidelidad a las ideas, el compromiso ético y social, el dolor de la lucidez, la vocación de inculcar a los jóvenes la capacidad de pensar y reflexionar por sí mismos con independencia y libertad, la preocupación por la educación de los hijos. Y Argentina aparece dibujada con las mismas constantes de otros trabajos del cineasta -sin posibilidad



Martín Hache

ya de redención después de tanta traición- como la patria traicionera que expulsa a sus hijos, que los empuja al exilio: el político durante la dictadura (sufrido por el padre) y el económico durante la democracia (padecido por el hijo). El amor es la única terapia, según *Lugares comunes*, para hacer frente al descalabro de un país y por extensión de un planeta, porque el *corralito* argentino anticipó la gran crisis global con la que concluiría la primera década del siglo XXI.

Aristarain se sigue mostrando de forma totalmente transparente en este melodrama de tintes románticos y trágicos que, a pesar de su trasfondo desgarrador, se cierra con un final optimista abierto a la esperanza a través de la figura de Lili, la mujer del protagonista. La presencia femenina adquiere aquí una dimensión que no había tenido hasta la fecha en el cine del realizador. De hecho, además de la historia de amor, *Lugares comunes* incide en la fuerza de las mujeres para continuar adelante. Es ella en la que se apoya continuamente el protagonista, y será ella la que prosiga su ideal libertario cuando fallezca él, inspirado en esos principios de libertad, igualdad y fraternidad que hizo universales la Revolución Francesa. La película muestra el recorrido de la pareja desde que a él le notifican la jubilación forzosa por un sueldo miserable, hasta que se van a vivir a una chacra en el campo, donde cultivarán lavanda para vender



Martín Hache

su esencia como perfume. Antes de hacerlo visitarán al hijo en Madrid, con quien discutirá el padre, que le reprochará haber traicionado su vocación y haber caído en las trampas del sistema. Asistimos durante ese recorrido a la integridad de un hombre inquebrantable en sus principios, pero que a pesar de su fortaleza se derrumba por momentos y es su mujer quien lo levanta con amor. Tras esa complicidad que existe entre ambos se vislumbra la que hay entre Aristarain y su esposa Kathy Saavedra, con la que vuelve a firmar este guión basado en la novela *El renacimiento* de Lorenzo F. Aristarain, y que en la pantalla se transmite con una gran fuerza a través de la química que surge entre los actores Federico Luppi y Mercedes Sampietro.

Aristarain muestra en *Lugares comunes* situaciones que por haber sido ya vistas en anteriores películas suyas no dejan de seguir atrayendo el interés del espectador, además de emocionarlo. Sus reflexiones se expresarán a través de la voz en *off* del protagonista en ese ensayo literario y filosófico que escribe, en las tertulias con los amigos en torno a una buena comida o con una copa en la mano, y en las aulas, tanto en la primera como en la segunda parte, porque Robles seguirá ejerciendo la docencia en la chacra con el campesino Demedio. En la Universidad, en la última clase que dé a sus alumnos, les inculcará una lección de

vida, la de aprender a pensar, único camino posible hacia la libertad de pensamiento, aunque eso entrañe el dolor de la lucidez.

De las luces y sombras de la ciudad con sus fuertes contrastes, *Lugares comunes* pasa a la calidez de la vida en el campo, donde el personaje de Lili se fortalece a la par que el de Fernando Robles se apaga. El hombre arquetipo de las películas de Aristarain regresa así a los orígenes de *Un lugar en el mundo* después de haberse embrutecido en la gran urbe de *Martín (Hache)*, para reencontrarse con el amor en el otoño de su vida en *Lugares comunes*. Y en el último de los filmes que ha rodado hasta ahora, *Roma* (2004), Aristarain ahondará en otro personaje femenino, el de su madre, cuyo nombre da título a la película, aparcando la figura del padre que había sido hegemónica hasta ese momento e incluso prescindiendo del actor que le había dado vida en sus anteriores trabajos, Federico Luppi. Los aspectos autobiográficos afloran nuevamente en *Roma* en torno al personaje de Joaquín Góñez, un escritor bonaerense afincado en España que al final de su vida profesional rememora su pasado cuando escribe una autobiografía por encargo, en la que verterá todo el dolor de la soledad en la que ha acabado por su carácter difícil con los demás. Hay muchas claves personales de Aristarain en este film que, sin tratar de contarnos su propia historia, nos cuenta la de alguien movido por el mismo espíritu libre que le inculcó su madre, convirtiendo así *Roma* en un homenaje explícito hacia ella. Un gesto de agradecimiento profundo hacia la mujer que plantó en él la semilla de la lucidez.

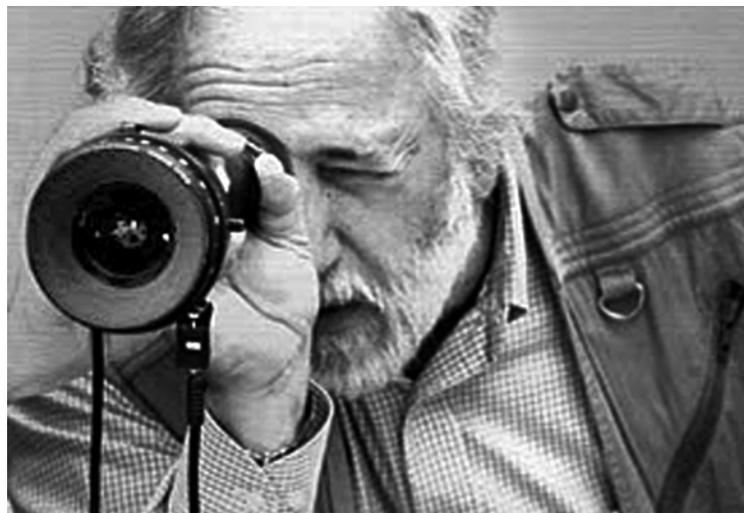
En *Roma*, el guión está escrito a seis manos. Además de Kathy Saavedra, lo firma Mario Camus, el gran maestro y padre cinematográfico de Aristarain, con lo cual se reafirma más todavía ese deseo del director de contar con sus mentores en la película que habla de una de las constantes temáticas de su obra: la educación como un aprendizaje crítico libre de ataduras, condicionantes morales y prejuicios, y que se hereda de mentores a epígonos, sean o no los primeros progenitores biológicos de los segundos. La transmisión

del conocimiento se produce en este caso no sólo de la madre al hijo, sino del escritor veterano -un rotundo José Sacristán- al joven: no en vano, este último personaje está interpretado por Juan Diego Botto, el mismo actor que da vida al Góñez joven. El film, el de mayor duración de este cineasta hasta la fecha, está construido mediante un *flash back*, recurso que sólo había empleado antes en *Un lugar en el mundo*. Para que escriba su autobiografía, la editorial envía al escritor Joaquín Góñez a una persona joven para que le ayude a redactar sus memorias, que serán el último libro que publique. Góñez afronta el trabajo desganado, con el mal humor que le caracteriza y motivado únicamente por el dinero que le van a pagar y que necesita, pero despierta en él sentimientos y emociones que creía arrinconados.

En ese viaje por los peligrosos recovecos de la memoria, conoceremos al niño que perdió a su padre a los 9 años y que encontró en su madre todo el apoyo y comprensión para elegir libremente su camino. Joaquín Góñez parece calcado de Aristarain, algo que éste ha reconocido en varias entrevistas (Martín, 2004 y Viau, 2009). Entre las coincidencias del personaje de ficción y el cineasta que se dan en *Roma* está que cuando tenía nueve años murió su padre; aprendió inglés de niño convirtiendo este idioma en su segunda lengua porque sus padres creían que así podría defenderse mejor en la vida; fue un lector voraz desde la infancia; vivió una juventud bohemia e intentó ganarse la vida escribiendo cuentos -cuando empezó a moverse en el mundo del cine, Aristarain escribió el guión del cortometraje *Borges* (1964), que dirigió Luis Ángel Bellaba-; de esa etapa de su vida viene su afición por el jazz y la música -que ha heredado a su vez su hijo Bruno- y que le llevó en 1992 a dirigir el videoclip *Sasha, Sissi y el círculo de Baba* para Fito Páez; el carácter abierto y progresista de la madre, que en la película se queda corto con respecto a la realidad; la cinefilia compartida de madre e hijo, y la decisión de Aristarain/Góñez de salir de Argentina y viajar a otros países para formarse en la escuela de la vida, en el primer caso como cineasta y en el segundo como escritor.

De momento *Roma* es la última película de un director cuyo cine es denso y capaz por igual de revolver las entrañas que de emocionar. En 2008 se embarcó en un nuevo proyecto consistente en la adaptación de la novela de Guillermo Martínez *La lenta muerte de Luciana B*, un relato de género policial que deja abiertas las incógnitas que plantea como suele pasar en la vida real, pero que encontró dificultades de financiación para salir adelante en medio de la crisis global, no apta para un cine hecho con sinceridad que cuestiona tanto el modelo económico del capitalismo como la pérdida de los valores del humanismo en la sociedad de consumo.

Las últimas películas de Aristarain han ido provocando un progresivo divorcio de la crítica con su cine, salvo entre sus incondicionales, que ven en su trayectoria la de un maestro de las emociones que construye sus personajes con la precisión de un ingeniero de caminos y la sabiduría de quien hace su trabajo con absoluta y total libertad porque le gusta; al margen de imperativos de mercado, dogmas, modas y, cómo no, la opinión de los críticos profesionales, cada vez más enfrentada con la crítica que vale, la del público, que sigue celebrando cada nuevo estreno que llega a las pantallas de este realizador que hace tiempo decidió ser libre a través de su cine.



Adolfo Aristarain


 GUILLERMO DEL TORO

Fantasías liberadoras

Una película de Adolfo Aristarain, *Últimos días de la víctima*, descubrió a otro cineasta, Guillermo del Toro, el rostro del actor que habría de convertirse en el protagonista de su primer largometraje, *Cronos*, si bien pasaría bastante tiempo antes de que pudiera materializar ese proyecto. De generaciones distintas y con una concepción del cine en las antípodas, Aristarain y Del Toro comparten al menos una debilidad, la de contar con Federico Luppi en el reparto de sus filmes, aunque el realizador mexicano sólo lo haya podido hacer en los tres largometrajes que ha rodado hasta la fecha en español, puesto que para su primera incursión en Hollywood, *Mimic*, quiso también que interpretara el personaje del limpiabotas y padre del niño que secuestran los insectos mutantes, pero no fue posible. Hay más cosas que tienen en común Aristarain y Del Toro, como su predisposición a hacer del cine un ejercicio de libertad, cada cual dentro de sus constantes temáticas y obsesiones, y su habilidad para moverse por el cine de géneros gracias a ese poso cinéfilo de primera magnitud que poseen ambos al haberse forjado como realizadores desde la mirada del espectador en las salas de cine.

Guillermo del Toro (Guadajara, 1964) es el más internacional de los cineastas que ha dado México en las dos últimas décadas junto con Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu, conocidos en Hollywood como “los tres amigos”. La obra de este peculiar trío, cuyas vertientes creativas tienen también poco que ver entre sí, ha trascendido de lo local a lo universal, aunque todos ellos iniciaron su trayectoria en el cine mexicano. Del Toro ha hecho del género fantástico su seña de identidad, fundiendo en sus creaciones toda esa amalgama de influencias que le vienen tanto de la tradición hispana como de la anglosajona a través



Guillermo del Toro



Cuarón, Iñárritu y Del Toro

de la cultura de masas, donde cabe por igual lo esotérico, el cine de vampiros, los cuentos de hadas, los relatos de fantasmas, las bestias mutantes, la religión y los demonios, con una estética visual gótica de raigambre clásica que se yuxtapone con la imaginería del cómic y los videojuegos en producciones como *Blade 2* y las dos partes de *Hellboy*.

Los personajes de sus películas son individuos atormentados, monstruos que combaten a otros monstruos e incluso a sí mismos, y eso será una constante desde su primer largometraje. Monstruos que muchas veces son de este mundo, ya sean procedentes del nazismo alemán o del fascismo español. El sentimiento de pérdida y la melancolía serán dos constantes que atenazarán a los protagonistas de sus filmes, algo que se da por igual en su cine más autoral que en el comercial hecho en Hollywood. Desde la pérdida familiar que supone la muerte de Jesús Gris en su ópera prima *Cronos*, a la del padre/mentor de *Hellboy*, pasando por supuesto por el fallecimiento de la madre en *El laberinto del fauno*, la inmolación de la vampira Nyssa en *Blade 2*, o la desaparición de los niños en *Mimic* y *El espinazo del diablo*, en el primer caso secuestrado por los insectos mutantes y en el segundo convertido en un fantasma que busca venganza.

La libertad es inalcanzable para los protagonistas de sus películas porque viven presos de la maldición que les acompaña y sólo la consiguen con la muerte. Es curioso que en las películas de Guillermo del Toro las muertes de los personajes positivos sean tan hermosas y poéticas. Y lo son porque connotan la liberación que no alcanzaron en vida. Sucede con el atormentado Jesús Gris, para quien la inmortalidad no es un privilegio sino una prisión que lo condena a la oscuridad. También con Nyssa, la vampira de la que se enamora Blade, que al ser mordida por Nomak es sentenciada a convertirse en un monstruo despiadado -resulta llamativo que en esta película de vampiros algunos de ellos puedan despertar tantas simpatías en el espectador- y prefiere morir en brazos de su amor imposible viendo el amanecer, en una escena de un romanticismo brutal. En *El espinazo del diablo*, la directora del orfanato, Carmen, muere en brazos del doctor Casares mientras éste le recita una poesía, e incluso cuando la muerte entraña una violencia como ocurre con la niña de *El laberinto del fauno* y el profesor Trevor Bruttonholm en *Hellboy*, se muestra como una ejecución limpia. En *Hellboy*, casi como si se tratara de un harakiri pero ejecutado por una mano ajena, la del nazi Kroenen, consciente el profesor de que no tiene escapatoria y de que será un final más rápido que si espera a que lo haga lentamente el cáncer terminal que padece; y en *El laberinto del fauno* como una escapatoria de la realidad para refugiarse en los mundos de fantasía que soñaba la protagonista. Incluso la muerte del policía negro en *Mimic*, después de atraer la atención de los insectos mutantes para que el resto de humanos que están con él tengan la oportunidad de escapar, puede ser vista como un ritual liberador (Casas, 2004).

Un análisis en profundidad de la filmografía de Del Toro nos llevaría a ver cómo sus protagonistas padecen un conflicto interior del que son víctimas y les coarta la libertad. El anticuario de *Cronos* no desea la inmortalidad porque la primera vez que le pica el artilugio inventado por el alquimista del siglo XVI es por accidente. Si después se lo aplica varias veces no es de forma voluntaria, sino por la

dependencia que crea en él el aparato al aliviarle el dolor de la vida. Blade y Hellboy nacieron monstruos y se rechazan a sí mismos porque se sienten diferentes y lo que quieren es ser como la gente normal. Los niños de *El espinazo del diablo* son prisioneros porque se encuentran en un hospicio en medio de la nada, lo mismo que el fantasma de Santi, que no puede conseguir la paz eterna como alma en pena que es hasta que se vengue de quien le mató, Jacinto. Una situación parecida es la que vive Ofelia en *El laberinto del fauno*, donde el destacamento militar que pretende acabar con los guerrilleros es una cárcel. Y en *Mimic*, la doctora Susan Tyler vive presa del error que cometió en el pasado cuando creó una nueva clase de insectos para exterminar una plaga de cucarachas sin haber sido consciente del

peligro que existía de que se produjera una mutación y el remedio fuese peor que la enfermedad.

Por supuesto, es en las dos películas rodadas en España y en la mexicana donde las metáforas sobre el anhelo de libertad, y las dificultades para alcanzarla, son más evidentes. En las dos primeras por el contexto histórico en el que se desarrollan, la guerra civil español y la dictadura franquista, y en *Cronos* porque la cinta no está sujeta a los condicionantes comerciales de Hollywood y Del Toro puede plantear su idea con absoluta libertad: el monstruo, ese nuevo tipo de vampiro que representa Jesús Gris, que se niega a vivir como tal y que se rebela contra su maldición autoinmolándose para liberarse de ella. En todas estas historias la fantasía es como el refugio al que acuden



Del Toro en el rodaje de *El laberinto del fauno*

los personajes para liberarse de la realidad y combatirla, sobre todo los infantiles. Llegados a este punto, podríamos interpretar la obra de Guillermo del Toro como la de un niño adulto, o un adulto con mirada de niño, en la que el sadismo de la crueldad y la poética del terror no están reñidos con los gustos infantiles. La fantasía en el cine de este realizador sería por tanto una suerte de liberación en la que el terror que muestra no supera al de la realidad al situarse en otra dimensión, la de la imaginación. Ahí están la Alemania nazi o la España franquista, que causan mucho más horror que los fantasmas, porque son nazis y fascistas los que desatan las fuerzas del mal. El cine fantástico de Del Toro actuaría por ello como un catalizador de los terrores cotidianos del ser humano en sociedad, ya que si *Mimic* mostraba el pánico a una pandemia incontrolable, la publicación de su novela *Nocturna* coincidió con la alerta sanitaria mundial desatada por la gripe A (H1N1). Las grandes ciudades como obra de la civilización humana serán los escenarios caóticos donde se libre esa batalla por la supervivencia y por tanto por la libertad.

La fantasía es el lugar donde refugiarse para liberarse de los miedos atávicos así como para proyectar los temores presentes, y Guillermo del Toro es muy consciente de ello. El caldo de cultivo primigenio del que nace su obra tiene sus orígenes en el contexto mexicano, el clima de violencia del país, la particular relación cultural que los mexicanos mantienen con la muerte, y su educación católica en un instituto de los Jesuitas. Hay circunstancias personales de su vida en México que le han marcado profundamente como fue el secuestro durante 72 días de su padre en 1997, año de producción de *Mimic*. Casualmente en esta película se produce un secuestro, el del niño a manos de los insectos mutantes. Tras esa terrible experiencia, el cineasta estableció su residencia fuera del país por seguridad. A lo largo de la infinidad de entrevistas que le han hecho, Del Toro no ha dejado de contar sus vivencias paranormales, como la vez que oyó el suspiro del fantasma de su tío cuando tenía 12 años, o cuando de joven avistó con un amigo un platillo

volante. Ha reconocido que su infancia en México no fue normal, desde las leyendas y cuentos que le contaban su nana y la cocinera, hasta la presencia constante de la muerte, puesto que vio su primer cadáver con cuatro años y cosas mucho peores en las calles mexicanas con el paso del tiempo. “Tu cerebro se va malformando”, comenta jocosamente en el reportaje especial que la emisora Canal Plus hizo en 2006 con motivo del estreno de *El laberinto del fauno*, titulado *Hollywood Tequila. Guillermo del Toro y sus cuates mexicanos*, realizado por Gonzalo Cabrera.

Guillermo del Toro ha proyectado en su cine toda esa base cultural que posee: cinéfila y literaria, y la que procede del cómic, la mitología, la religión y las leyendas populares. No es de extrañar por ello encontrar citas de otros cineastas en sus películas, introducidas como homenajes pero sin que constituyan un añadido artificial que rompa la unidad del discurso, sobre todo de Alfred Hitchcock y Luis Buñuel en sus dos trabajos españoles. O que las historias de sus filmes estén plagadas de insectos y monstruos que evocan directamente la literatura de H. P. Lovecraft o los maravillosos cómics de Richard Corben, de los que tan deudores son las dos entregas de *Hellboy*. A Del Toro le apasiona la pintura y la ilustración, y cuando prepara un nuevo film se vale de ellos para dibujar sus creaciones en los cuadernos de notas que confecciona durante la preproducción, donde comienzan a cobrar forma las extrañas criaturas surgidas de su imaginación. Una imaginación que no anula el mundo real, porque como apuntábamos, su mirada será la de un creador de mundos fantásticos pero con los pies bien puestos en la realidad. Tanto es así que de momento, con la excepción del proyecto fallido de *El Hobbit*, nunca ha planteado películas que transcurran únicamente en universos fantásticos, sino que por el contrario se desarrollan en megalópolis modernas o en contextos históricos recientes como en el caso de las dos coproducciones realizadas en España. Adquieren de esta manera sus filmes el punto de vista del entomólogo, como quien estudia los insectos, tal es el caso de la doctora Susan en *Mimic*. Algo que entronca su



Del Toro da instrucciones a los actores de *Hellboy 2*

cine, por muy fantástico que sea, con la mirada de directores tan personales como Luis Buñuel, en cuyo cine los insectos también tienen una gran presencia porque eran una de sus obsesiones. En Guillermo del Toro, además de porque aparecen de manera muy explícita en todas sus películas -incluidas las dos entregas de *Hellboy*, aunque en la segunda parte se transmutan en hadas devoradoras de dientes-, esa mirada del entomólogo la hallamos en la forma visual que tiene de acercarse a las historias que cuenta. Suele empezar sus películas con planos cenitales o aéreos como si observara un hormiguero, que se ajustan perfectamente a la trama de *Mimic* porque los protagonistas son unos insectos mutantes, pero en cambio no estaría justificado en *El espinazo del diablo* o *Hellboy*, de no ser por esa mirada entomológica

que pretende el cineasta. Una forma de adentrarse en las historias que explicaría esa vocación de Del Toro por mostrar a sus personajes atrapados en los enjambres, hormigueros y telas de araña de las sociedades humanas, en las que el individuo deja de serlo como tal para convertirse en masa. Sociedades que empujan a los individuos en una dirección y les niegan la libertad porque les conculcan su más preciado valor, la individualidad. Es por eso que una de las constantes que se da en los personajes de este cineasta es la búsqueda de libertad, algo que resume muy bien el final de *Hellboy* en la reflexión que hace el agente Myers cuando se pregunta qué es lo que hace hombre al hombre y se contesta a sí mismo diciendo que no es cómo llega al mundo, sino las decisiones que toma: "No es cómo empieza algo, sino



Rodaje de *El laberinto del fauno*

cómo decide acabarlo". Sobre esta afirmación el director ha señalado que quería expresar que "el asiento del alma es el libre albedrío. Lo que hace humano al humano es la decisión. Cuando decimos 'no tuve otra opción' es una gran mentira, excepto si son circunstancias exclusivamente del mundo físico; si no, creo que siempre hay alguna opción" (Ruiz, 2008).

Esa ansia de libertad que tienen los personajes de sus películas es compartida por el cineasta en su faceta profesional, ya que moverse por un género tan particular como el fantástico no es nada fácil, y más si se comienza en México. La filmografía de Guillermo del Toro es un ejemplo paradigmático de la primacía de la obra de autor frente a los condicionantes de la industria del cine en un medio tan complejo, por otra parte, como el de Hollywood. Su ópera prima *Cronos* le abrió hace tres lustros las puertas de los grandes estudios norteamericanos, pero sin renunciar por ello a su independencia creativa, además de servirle de tarjeta de presentación para introducirse en el cine español, donde ha rodado su obra maestra, de momento, con *El laberinto del fauno*. Tras los sorprendentes resultados de *Cronos* y su proyección internacional, Del Toro no ha perdido frescura cada vez que se ha enfrentado a un nuevo proyecto en Estados Unidos o España, ya fuese haciendo *Blade 2*, que superó en calidad a la primera entrega, o adaptando el cómic *Hellboy*, en cuya segunda parte también consigue mejores resultados al imponer sus criterios autorales a la hora de crear el universo visual de la película frente a las limitaciones impuestas por la producción en el título que abre esta serie, y que continuó con otras entregas hechas en dibujos animados producidas por él. Al igual que el personaje de Hellboy busca hacerse visible ante la sociedad, Guillermo del Toro lo ha conseguido en los mercados internacionales siendo fiel a su universo visual y fantástico, ya sea con demonios y vampiros como protagonistas o con niños que escapan de la miseria y la violencia de este mundo a través de la fantasía de su imaginación, que los transporta a mundos de hadas no menos violentos y miserables porque escapan del modelo canónico establecido por la factoría Disney.

La madurez de una película como *Cronos* tratándose del primer largometraje del cineasta se justifica por el hecho de que detrás hay ya un amplio bagaje profesional por parte de éste, como técnico en maquillaje y efectos especiales, realizador de televisión y autor de varios cortometrajes, además de docente. Sus primeras películas de cortometraje

las filmó siendo adolescente con una cámara amateur de Súper-8. Los géneros que aborda, de temática fantástica por supuesto, son un precedente de su cine profesional puesto que aparecen fetos, iconos religiosos y toda suerte de trucajes artesanales. Fue de esta manera como se introdujo en la industria, creando su propio taller de maquillaje y trucajes, Necropia, que en principio iba a servir para desarrollar los efectos de *Cronos*. Durante los cerca de ocho años que se dilató el proyecto, fue adquiriendo prestigio entre los profesionales mexicanos, que lo llamaban por la calidad de su trabajo y la meticulosidad que ponía en ello después de haber aprendido estas técnicas de la mano de uno de los grandes profesionales de Hollywood, Dick Smith, responsable del maquillaje de *The Exorcist*, *Amadeus* y *The Godfather*.

En el tiempo que media desde que surgió el proyecto de *Cronos*, en el año 1985, y su realización, Del Toro dio clases de cine en la Universidad de Guadalajara, trabajó para la televisión y como productor para títulos como *Doña Herlinda y su hijo* (1984), de Jaime Humberto Hermosillo, y aportó sus habilidades como técnico de efectos especiales y de maquillaje en algunos de los filmes mexicanos más importantes rodados en ese periodo: *Mentiras piadosas* (1987), de Arturo Ripstein; *Cabeza de vaca* (1991), de Nicolás Echevarría; *Bandidos* (1991), de Luis Estrada; y *Dollar Mambo* (1993), de Paul Leduc, entre otros. En televisión dirigió algunos capítulos de la mítica serie *Hora marcada*, historias de terror para no dormir que marcarían a toda una generación de mexicanos por la popularidad que alcanzó y que ayudó a algunos cineastas a soltarse detrás de las cámaras, puesto que en ella también debutó como realizador Alfonso Cuarón. La escasez de medios con que se hizo esta serie fue suplida por la imaginación de sus creadores, dando como resultado algunos capítulos memorables y todavía recordados hoy día por los telespectadores, como el titulado *Hamburguesas*, que dirigió Del Toro. En este capítulo, los dependientes de una hamburguesería que abre las 24 horas son muertos que están atrapados en el establecimiento sin poder salir de él,

como si de los personajes de *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, se tratara. Si cabe, esos muertos esclavizados resultan más inquietantes todavía ocultos bajo los disfraces de la mascota de la hamburguesería.

En ese tiempo acomete sus dos primeros cortometrajes profesionales, *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), sin otro afán que ir desenvolviéndose en el ejercicio de la dirección para aprender el oficio. Aún así, los impregnará de su forma de ver los géneros cinematográficos al romper los estilemas propios del fantástico, el terror y el suspense introduciendo elementos que los parodian. En *Geometría*, que está basado libremente en un cuento corto de Frederick Brown, un estudiante que ha suspendido por enésima vez esta asignatura invoca al diablo en su casa para hacer un pacto con él y no volver a suspenderla. En lugar de dibujar un pentágono en el suelo, que es su única protección frente al maligno, dibuja un hexágono porque no sabe distinguir cuántas puntas tiene cada forma geométrica y queda completamente desprotegido a expensas del demonio. El vampirismo, los zombis, los demonios, los relojes y los insectos aparecen ya, lo mismo que el humor negro, algo de lo que no se apartará Del Toro, que asegura que su pasión por el género de terror se remonta a cuando era muy niño y comenzó a ver monstruos en su habitación, por lo que hizo un pacto con ellos, al igual que intenta el protagonista de *Geometría*. Del Toro contó esta anécdota en el número 132 de la revista *Fangoria*, y Norma Lazo la reproduce en su libro *El horror en el cine y la literatura*: “Cuando era muy niño, alrededor de los dos años, desperté una noche después de haber visto un episodio de *Outer limits* llamado *El mutante*. Estaba tan asustado que comencé a ver hormigas verdes en la pared y monstruos en mi armario. Ése es el momento exacto en el que hice un pacto con los monstruos. Les dije: ‘Si se portan bien conmigo y me dejan ir al baño, les dedicaré mi vida’. Esa es la razón por la que empecé a hacer películas de horror” (Lazo, 2004). Es la historia de un niño atrapado que no puede escapar y recurre a la fantasía para liberarse, constante que se repetirá a lo largo de su filmografía.

La libertad a través de la muerte

La liberación es lo que empuja al protagonista de *Cronos* (1993) a destruir el artilugio inventado por el alquimista del siglo XVI que da la inmortalidad y al que se refiere el título del film. La ópera prima de Guillermo del Toro subvierte el cine de vampiros y plantea un dilema moral sobre el libre albedrío. La historia se inicia como lo hacen todos los filmes del realizador, con un prólogo que cuenta una leyenda o un relato fantástico y que sirve para introducir al espectador en la trama, algo que también hará en su novela *Nocturna*. En esta ocasión lo que relata es la llegada a Veracruz, en 1536, del alquimista Uberto Fulcanelli, que huye de la Inquisición en Europa. Nombrado relojero oficial del virrey, el narrador explica que quería inventar un artilugio que diera la vida eterna a quien lo poseyera. Nada más se supo del alquimista hasta que en 1937, al hundirse parte de la cúpula de un edificio, apareció un hombre de piel blanquecina y marmórea con el pecho atravesado y agonizante. Era Fulcanelli, que había sobrevivido cuatro siglos tras encontrar la clave de la eternidad. Nada más se nos dirá del artilugio que creó para conseguirlo, aunque el plano secuencia con el que concluye esta introducción muestra que para subsistir necesitaba también alimentarse de sangre humana.

Tras este prólogo tan sugerente y con un final tan inquietante, como ocurre con todas las introducciones que hace Del Toro a sus películas, la acción se sitúa en el presente y fijará su atención en dos personajes: un viejo anticuario que vive con su mujer y su nieta y que goza de una existencia acomodada, y un empresario, Dieter de la

Guardia, que padece un cáncer terminal y convive con su sobrino Ángel. El primero ignora la historia de Fulcanelli y desconoce qué es el cronos, mientras que el segundo sabe de su existencia y ansía el artefacto para salvar su vida. El manual del alquimista llegó de manera fortuita a manos del empresario y desde entonces no ha cesado en su empeño de encontrar el artilugio. La única pista que tiene es que se encuentra escondido dentro de una figura del arcángel San Gabriel, una talla de hace cuatro siglos. El anticuario, Jesús Gris, descubre casualmente en su tienda el cronos dentro de esa talla y cuando el sobrino de De la Guardia se interesa por adquirir la obra de arte para su tío ya es tarde.

Dieter sospecha que el anticuario ha encontrado lo que busca él y no dejará de acosarlo, pero Gris se negará a entregarle el cronos porque lo ha probado y siente rejuvenecer cuando lo emplea. El artilugio funciona con un mecanismo similar al de un reloj, mediante engranajes que activan un agujijón que succiona la sangre de quien hace uso del mismo, y que le bombea una suerte de savia vital a través de una especie de insecto que hay en su interior. El torpe sobrino de Dieter acaba matando a Gris por su negativa a

entregarle el aparato, pero éste resucita y regresa a su casa convertido en un vampiro.

Jesús Gris ignora qué le está pasando y cuando escapa de la morgue, instantes antes de que incineren el ataúd en el que estaba, descubre su propio obituario publicado en un periódico. La piel se le cae a trozos e intenta llamar por teléfono a su esposa Mercedes, pero ésta se asusta. Los rayos del sol le queman y su nieta Aurora le ayuda a esconderse durante el día en un baúl, que le prepara a modo de ataúd como si de un vampiro se tratara, porque es eso en lo que





Cronos

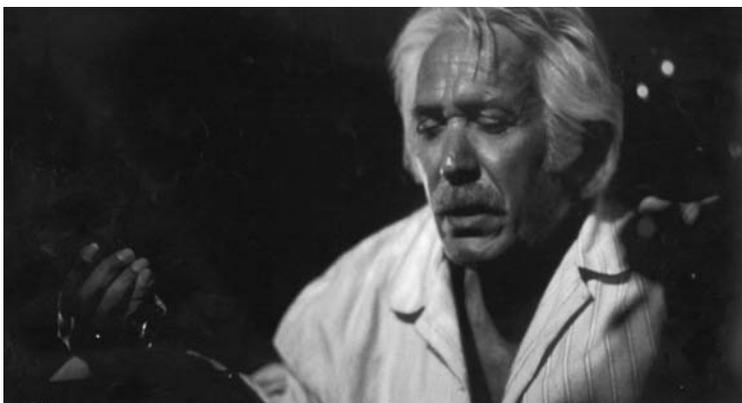
se ha convertido. Gris acude a ver a Dieter de la Guardia por la noche para intentar aclarar la incógnita de qué le está pasando. “¿Qué me hace falta?”, pregunta el atormentado anciano. “Beber sangre”, es la respuesta. El empresario y su sobrino intentan acabar con Gris como se hace con los vampiros, pero éste consigue liberarse de ellos. Después de precipitarse al vacío desde el tejado con Ángel de la Guardia -un nombre empleado con una gran ironía-, Aurora, que ha seguido a su abuelo, le coloca sobre el pecho el cronos para que resucite, como así sucede. Consciente del tormento que le va a acompañar por el resto de la eternidad, y después de haber sentido una profunda sed incontrolable al ver sangrar a su nieta, el anticuario decide poner fin a su existencia y rompe el cronos aplastándolo con una piedra. Morirá a continuación en el lecho de su hogar acompañado por el cariño de su nieta y de su esposa en un final poético cuya imagen funde a blanco para expresar la liberación del personaje, en lugar de hacerlo a negro, a la vez que suena una conmovedora música de violín.

El actor Federico Luppi, que interpreta a Jesús Gris, ha reconocido que cuando Del Toro le ofreció el papel, vio que era una película difícil y que la hizo sin tener claro en ningún momento cómo saldría, con la preocupación de que si salía mal nadie la vería (Olid, 2000). Ocurrió todo lo contrario y hoy es una película de culto después de haber

sido la gran revelación del cine mexicano cuando se estrenó y obtener nueve premios Ariel, entre ellos mejor película y dirección, y haber sorprendido en Cannes, donde ganó el premio de la Semana de la Crítica y de la Fipresci. Éxito tras el cual también está Alfonso Cuarón, amigo del cineasta y que le ayudó a recortar en la mesa de montaje cerca de 20 minutos del metraje original que tenía la cinta para hacerla más fluida, algo que después haría también Del Toro con Alejandro González Iñárritu para *Amores perros*.

Guillermo del Toro entregó a Luppi el guión de *Cronos* cuando el actor argentino rodaba en México *Mi querido Tom Mix* (1991), de Carlos García Agraz, en la que el cineasta se encargó de los efectos de caracterización. Hacía una década que Del Toro se había fijado en el potencial dramático de Luppi con su película *Últimos días de la víctima*, como apuntábamos al inicio de este capítulo. En el film argentino, interpreta un personaje contenido, gestual y no verbal, a diferencia de lo que estamos acostumbrados a ver con este actor en las pantallas. Esa capacidad expresiva del intérprete sin necesidad de hacer uso de la palabra es lo que interesó a Del Toro, a quien le atraía mucho “la idea de hacer personajes así y películas con grandes pasajes en silencio, sin diálogo, en fin, había encontrado mi actor perfecto” (Olid, 2000). Así sucede en *Cronos*, un cuento gótico de terror que en realidad es una excusa para hablar de las vidas cotidianas y de la condición humana, como sucederá con el resto de la filmografía de este cineasta. En *Cronos* es el aparato inventado por el alquimista el que condiciona la vida cotidiana de las personas, mientras que en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* es la guerra civil y la posguerra española, y en *Blade 2* y las dos cintas de *Hellboy* el hecho diferencial de sus protagonistas, al ser distintos de los demás.

Como cuento gótico, *Cronos* tiene más de melodrama con tintes de romanticismo que de film de terror, ya que la historia que destaca en la cinta es la que Jesús Gris mantiene con su nieta de 8 años Aurora, huérfana desde muy pequeña. La niña es autista y sólo se relaciona con



Cronos

su abuelo, aunque ni siquiera habla con éste. El film nos muestra esa fuerte relación entre ambos desde las primeras secuencias, cuando vemos que el compañero de juegos de la pequeña es únicamente su abuelo, y de qué manera la niña se preocupa de la transformación que está sufriendo el anticuario por los efectos del cronos, cuya existencia oculta a la esposa. Llegará a esconder el aparato en su muñeco de peluche porque ve que está haciendo daño a su abuelo, y sólo ante la desesperada necesidad de éste se lo entregará. Será con la niña con la que establezca contacto después de fallecer y resucitar, y quien le ayude a ocultarse de la luz del sol.

El anticuario sufrirá como alma en pena y no encontrará la forma de explicarle a su mujer lo que le ocurre, porque ni él mismo lo entiende hasta que descubre la sed de sangre. Ya en vida, tras haber usado el cronos, sentirá esa sed cuando en unos lavabos públicos no pueda evitar lamer la sangre derramada de la hemorragia nasal de un desconocido. Un gesto que resulta tan patético como tragicómico y alejado de la imagen tradicional del vampiro chupador de sangre que hinca sus colmillos en la víctima. Cuando no pueda soportar el ansia que le quema por dentro y vea sangrar a su nieta querrá saciar su sed con ella, pero se contendrá al oír hablar por primera vez a la pequeña, que se limita a decir “abuelo”. Será a continuación cuando destruya el cronos y se reafirme en su identidad al gritar, mientras lo rompe:

“Soy Jesús Gris”. Sólo a través de la muerte es consciente de que alcanzará la libertad, puesto que lo liberará de la dependencia de la sangre y de la vida de otras personas. No es un vampiro al uso, ya que se autoinmola. Prefiere morir antes que matar. Guillermo del Toro nos cuenta este melodrama de horror dándole toques de comedia negra, a través de los encuentros del anticuario con su victimario, irónicamente llamado Ángel de la Guardia, y mediante escenas hilarantes como la del embalsamador, que rozan a veces lo escatológico, algo nada frecuente en este tipo de cine. Se vale para ello de una fotografía que evoca los filmes de terror góticos de la Hammer Films y que firma Guillermo Navarro, quien se convertirá en un colaborador imprescindible para crear las atmósferas de sus títulos más personales. También se convertirán en habituales de sus películas los intérpretes Federico Luppi, aunque sólo para su cine hecho en español, y Ron Perlman, único actor capaz de dar vida a Hellboy. Claudio Brook completa el reparto de *Cronos* encarnando al auténtico monstruo de la cinta, a un ser humano enfermo que anhela la vida eterna a costa de los demás. No es por tanto un monstruo sobrenatural, sino una persona común, un empresario que posee capital y quiere comprar con él la eternidad, un personaje que no procede de la fantasía sino del mundo real que nos rodea.

Hay en *Cronos* elementos que se repetirán a lo largo de la filmografía de Guillermo del Toro, desde esos ambientes góticos como la habitación aséptica en la que vive Dieter de la Guardia, a toda la imaginería religiosa y los artilugios mecánicos como los relojes que hay en la tienda del anticuario. La religión es muy importante en las historias que nos cuenta Del Toro, algo por otra parte normal en una persona que tuvo una educación católica que le marcó y alimentó sus fantasías de la infancia, puesto que Jesucristo resucita de entre los muertos y el diablo es su antagonista. El anticuario de *Cronos* se llama también Jesús, la acción se desarrolla en fechas navideñas, que se corresponden con el natalicio del Mesías, muere y resucita días después para enfrentarse al mal, que ya no es el diablo sino el propio ser humano encarnado en el

empresario. En su siguiente película, *Mimic*, el mal surgirá de un templo de la Iglesia católica, habitado sólo por imágenes de santos, pero la procedencia del maligno no será divina sino humana, porque los insectos mutantes son una creación científica, como lo es el *Cronos*. En la serie *Hellboy*, toda la imaginaria religiosa adquiere también una inquietante presencia, desde la punta de la lanza de Longinos que se conserva en la sede de la Agencia de Investigación y Defensa Paranormal de los Estados Unidos, hasta el crucifijo como símbolo de protección y liberación del mal, puesto que la cruz de Cristo será en la que se refugie Hellboy para evitar caer en las garras del maligno. Hay en el cine de Del Toro un curioso sincretismo entre religión, ciencia y creencias esotéricas, ya que como ha señalado el propio cineasta, le dan miedo todos los absolutos. “Creo que la belleza del conocimiento humano es que es interdisciplinario, que hay un momento en que la música, las matemáticas, la poesía se mezclan, hay un momento en que las ecuaciones pueden tener una estética poética y la ciencia puede sonar como concepto religioso, sonar como magia. Cuando hay alguien fundamentalista que defiende sólo una bandera me da un poco de miedo. La belleza del conocimiento humano es que cabe todo” (Ruiz, 2008).

Fruto de ese sincretismo es la naturaleza sobrehumana de los dos vampiros de *Cronos*, el alquimista y Jesús Gris. Su origen no se encuentra en una maldición que se alimente de una tradición religiosa fundamentada en el maniqueísmo de la lucha del bien contra el mal, como sucede con el vampiro tradicional, sino en un invento que tiene algo de científico puesto que posee un mecanismo tecnológico que lo activa, pero también algo de esotérico, ya que en su interior habita un ser vivo, una especie de insecto o ácaro que se erige en fuente de vida eterna. Sobre estas cuestiones han profundizado varios autores para incidir en el carácter “antropocéntrico” de los vampiros de *Cronos* al haber alcanzado la inmortalidad a través de la experimentación científica y tecnológica, algo que no condiciona su existencia y por tanto los dota del libre albedrío, a diferencia del conde

Drácula, engendrado por el maligno y por tanto semilla de maldad (Martín, 2010). Esa virtud, la del libre albedrío, es la que los obliga a enfrentarse al dilema del que hablábamos antes de matar para sobrevivir o dejarse morir, después de resucitado, en una suerte de eutanasia o suicidio. Dos conductas que a su vez son consideradas pecado por la religión católica.

La maldad de los seres humanos

Las alusiones al catolicismo, la ciencia y la eternidad, en conflicto con la aspiración al libre albedrío de la especie humana, volverán a aparecer en su siguiente película, *Mimic* (1997), desde una concepción autoral plena, a pesar de que Guillermo del Toro no tuvo en este trabajo realizado en Hollywood tanto control sobre el acabado final, y con independencia de que la trama estuviese basada en un relato de otro autor, Donald A. Wolheim. La decisión de las autoridades sanitarias de Nueva York de combatir una epidemia provocada por la cucaracha común y que está causando la muerte de miles de niños, mediante la creación de un insecto híbrido entre termita y mantis que acabe con la plaga, da pie al cineasta a reflexionar de nuevo sobre las vidas cotidianas, los miedos atávicos y el instinto de supervivencia. El mal aquí tampoco es sobrenatural, como



Mimic

ocurría en *Cronos*, sino que es la ciencia la que lo provoca. El insecto mutante que crea la entomóloga está diseñado para que no se pueda reproducir una vez haya cumplido el objetivo de exterminar las cucarachas, pero se rebela contra su creador como lo hacía el monstruo de Frankenstein y evoluciona hasta hacerse peligroso en tan sólo tres años. Refugiados en las galerías subterráneas del metro neoyorquino, los insectos mutantes incursionan en el mundo de la superficie habitado por los humanos a través de una iglesia abandonada, a modo de vampiros, porque lo hacen de noche ocultándose en la oscuridad y porque el olor de la sangre les atrae. La científica los bautiza con el nombre de Judas, como el apóstol que traicionó a Jesucristo y que algunas tradiciones occidentales consideran que fue el primer no muerto que dio origen a la estirpe de los vampiros.

La intertextualidad entre religión y ciencia estaría justificada en las películas de Del Toro por la incertidumbre que la mortalidad confiere a los humanos, no ya como individuos sino como especie. Por un lado estaría la fe ciega en la tecnología, que en el caso de *Cronos* es capaz de dar la vida eterna a Jesús Gris y en *Mimic* permite exterminar la plaga de cucarachas, y por otro estaría la convicción en el dogma para explicar aquello que se escapa de nuestro entender lógico como la propia existencia y la aparición de la vida. En ambas películas aparecen los insectos como rivales de los hombres, cuya longevidad como especie los hace superiores a los humanos, capaces de sobrevivirles frente a la fragilidad de nuestra civilización (Fernández, 2000). Sobre ello, el realizador ha afirmado que en *Mimic* “los humanos son tan frágiles como nosotros, gente corriente ante un peligro inesperado. Y nadie elige ser un héroe si puede decidir otra

opción: las circunstancias le fuerzan a ello” (Rivera, 1997). El *happy end* con la aparente destrucción de toda la colonia de insectos mutantes y la salvación *in extremis* del esposo de la doctora -algo fuera de toda lógica- responde al clásico esquema de las películas de Hollywood.

La ciencia se nos muestra de esta manera como aliada, al igual que enemiga, del ser humano. Permite combatir el síndrome de Strickler que está diezmando a la población infantil, pero a la vez, se transforma en una amenaza para la humanidad. Y no es una amenaza sobrenatural, sino biológica, capaz de destronar a los humanos de la cima de la cadena alimenticia y convertirlos de cazadores en presas. En el fondo, el artilugio del *cronos*, de formas artrópoda cuando es activado, respondería al mismo fin, puesto que en su interior habita otro ser que sería superior, un insecto indeterminado convertido en parásito y que condiciona el libre albedrío de su portador porque lo hace depender de él. Los humanos sólo podrán ser libres una vez eliminado el peligro, al destruir el *cronos* y exterminar a las Judas.

El cine de Guillermo del Toro vemos que es más metafísico de lo que podría aparentar tratándose del género de terror. Al igual que en *Cronos*, lo bello y lo terrible conviven en *Mimic*; lo poético con lo brutal. La vida de los insectos causa admiración

en la doctora Susan Tyler, que los estudia con pasión en su laboratorio: su capacidad de organización, de reproducción y de adaptación. Frente a seres tan diminutos, los humanos sienten amenazada su especie: toda una generación está a punto de perecer, la científica sufre desazón al no poder quedarse embarazada como desea, y los menores que se adentran en el metro en busca de insectos extraños que vender a la doctora son cruelmente devorados por los mutantes.



La soledad es un tema que acompañará al cineasta en toda su filmografía. Los niños protagonistas de las dos primeras películas de Del Toro son autistas. Pueden aparentar que viven desconectados del mundo y ensimismados en sus fantasías pero son muy observadores y comprenden lo que les pasa a los adultos. Tanto Aurora como Chuy conviven con los monstruos y sobreviven: la niña reconciliando a su abuelo con su humanidad, obligando al anciano a que haga frente a su sed de sangre, y el niño mimetizándose con los mutantes mediante esa extraña habilidad que tiene de imitar sus sonidos golpeando dos cucharas entre sí. Ambos, en su relación con los monstruos, nos recuerdan la escena de la niña junto al lago en la versión de la Universal de *Frankenstein* dirigida por James Whale en 1931, cuya secuela, *The Bride of Frankenstein* (1935), citará el cineasta en la segunda parte de *Hellboy*. Una infancia cuyo futuro se ve amenazado por el avance científico incontrolado, porque los modernos Prometeos no son monstruos sobrenaturales, sino creaciones humanas.

Se ha discutido mucho sobre si *Mimic* es una obra personal de Del Toro o si por el contrario pesa más la creación del resto de guionistas, ya que aunque en los títulos de crédito el guión sólo aparece firmado por el cineasta mexicano junto a Matthew Robbins, también participaron Matthew Greenberg y John Sayles. Este último escribió el libreto de *Alligator* (1980), de Lewis Teague, sobre un caimán gigantesco que habita en las cloacas de la ciudad y causa estragos entre los operarios de mantenimiento que se adentran en ellas. No obstante, las galerías subterráneas es algo que han atraído de siempre a Del Toro porque, en su opinión, a ellas van a parar todo lo que no queremos, como después pondría de manifiesto en *Blade 2*, aunque hay que reconocer que con guión ajeno en este caso. Creaciones propias son en cambio los sótanos del hospicio de *El espinazo del diablo* o los laberintos subterráneos de *El laberinto del fauno* y las dos partes de *Hellboy*, sin olvidar tampoco que las galerías del metro neoyorquino protagonizan su novela *Nocturna*, puesto que se convierten



Mimic

en guarida de los vampiros. Lo maligno siempre ha buscado refugio en lugares siniestros alejados de la luz, luego resulta lógico para un creador como Del Toro que ubique en el suburbano sus bestias. Y las influencias que el cineasta recibe en *Mimic* de los clásicos son evidentes porque se alimenta de títulos como *Them* (1954), de Gordon Douglas y *Alien* (1979), de Ridley Scott. No olvidemos tampoco que el monstruo al que se enfrenta el demonio rojo en la escena final de *Hellboy* brota del vientre de Rasputín desgarrándole las entrañas como le ocurría a John Hurt en la mítica *Alien*.

Mimic fue la presentación de Guillermo del Toro en Hollywood y sus resultados fueron excelentes en taquilla. En principio iba a ser uno de los tres capítulos de una película conjunta que estaba previsto que hiciesen tres jóvenes realizadores bajo el título *Light years*, pero gustó tanto la idea al productor de la Miramax Bob Weinstein, que se convirtió en largometraje. Eso explicaría tal vez que llega un momento en que el film se resiente de su larga duración, porque el relato se estira artificialmente cuando los protagonistas quedan atrapados en la antigua estación del metro acosados por los insectos mutantes. A Del Toro



Mimic

le sirvió para aprender a moverse en una producción hollywoodiense de gran presupuesto, cuyos inmensos decorados se construyeron en dos enormes estudios de Toronto y contó para ello con costosos efectos especiales que incluían sofisticados animatrónicos. El cineasta nunca se engañó y sabía lo que estaba haciendo. “La película es una *gringada* de terror, pero quedó muy bien”, reconocería tras su estreno (Rivera, 1997).

Mimic es una película hecha desde la concepción comercial del cine de Hollywood, pero con la personalidad de un cineasta con un universo creativo propio que tiene las ideas muy claras. El film arranca, como sucedía en *Cronos*, con un prólogo que ubica al espectador en la historia y

cuyo relato es similar al de un cuento, con una gran fluidez y economía narrativa a través de elipsis, mientras se van intercalando al principio los títulos de crédito, que recuerdan a los de *Seven* (1995), de David Fincher, pero con imágenes de insectos. Los planos cenitales que emplea Del Toro para mostrar Nueva York asemejan sus arterias urbanas con las galerías de un hormiguero, cuando los insectos mutantes se valdrán de su capacidad para mimetizarse con los humanos para pasar inadvertidos. La primera parte del film crea un clima de suspense hitchconiano. Se adivina la presencia de los monstruos pero sólo vemos de ellos las siluetas, con escenas magistralmente construidas como la del niño que observa por la ventana pasar al “señor de los zapatos raros”, que arrastra el cadáver de un sacerdote y tira fuerte de él para que pueda pasar el cuerpo por la alcantarilla, o la del laboratorio de la doctora Susan Tyler lleno de terrarios con colonias de insectos. Es una “sociedad equilibrada y muy hermosa”, les explicará a los niños que cazan ejemplares para vendérselos a ella. No opinará lo mismo el personaje interpretado por Mira Sorvino cuando sea atrapada en la estación del metro por una de esas criaturas, que se la lleva volando por la boca del túnel hacia el interior de las galerías. A partir del momento en que la acción se desarrolla exclusivamente en los laberintos subterráneos del metro, el film pierde fuerza. Crea tensión y es efectista, pero carece de la poesía que tenía la ópera prima de su autor. A pesar de ello, y como ha afirmado Quim Casas, el cineasta no arremete contra la óptica convencional de una producción norteamericana pero sabe mantener lo más estimable de *Cronos* (Casas, 1997).

Mimic se hizo con un presupuesto de 30 millones de dólares y permitió a Guillermo del Toro abordar después, de nuevo dentro del mercado hispano, un proyecto muy personal sobre una historia de fantasmas, escrito inmediatamente después de *Cronos*, pero para el que había tenido dificultades de sacar adelante antes porque quería producirlo en México y costaba 4 millones de dólares. El proyecto inicial de *El espinazo del diablo* (2001) se

desarrollaba en tierras mexicanas y sus personajes tenían rasgos muy definidos de este país, además de poseer “una magia muy latinoamericana”, según el director. Del Toro pretendía que en su nueva película hubiese “una especie de festín de colores y sensaciones” que sólo podía obtener en México (Lerman, 1997). Creó la productora Tequila Gang para poner en pie la película, pero tuvo que hacerla en España asociándose con El Deseo, la compañía de los hermanos Almodóvar. En el camino dejó otros guiones en los que había estado trabajando: *Montecristo*, un western gótico inspirado en la obra de Alejandro Dumas ambientado en el México del siglo XVIII que quería rodar en inglés y con un reparto internacional; y *Mephisto's Bridge*, basado en la novela *Spanky* del británico Christopher Fowler y con el que buscaba transgredir los códigos del cine de terror.

“¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar”. Así comienza *El espinazo del diablo*, con la voz en off del doctor Casares, tutor de un orfanato republicano en medio de la nada durante la Guerra Civil española, mientras el espectador presencia unos planos cenitales que adquieren el punto de vista de un bombardero que sobrevuela un objetivo civil: el hospicio donde se desarrolla la acción. Los ambientes mexicanos desaparecen por completo de la idea inicial que tenía Guillermo del Toro para su película. Conserva la idea del cuento gótico, con mansión, crimen y fantasma incluido, aunque trasladado a un orfanato y en un ambiente nada victoriano, más cercano incluso al western que a la contienda fratricida que vivió el pueblo español a finales de los años 30 del siglo pasado. Rodó la película en España porque fue allí donde encontró el apoyo financiero suficiente, 6 millones de euros, una cantidad más que generosa para ese tiempo en una producción hispana. Según ha contado el cineasta, cuando daba a conocer su ópera prima *Cronos* en festivales internacionales, conoció a Pedro Almodóvar en el de Miami,

que le ofreció producirle algo en España cuando quisiera. “Sin leer el guión, me dijeron adelante y yo financié con mis socios y mi empresa Tequila Gang la escritura del guión”, afirma Del Toro (Belinchón, 2000).

Adaptó las ideas que tenía al contexto español y situó la acción durante la contienda bélica, un regalo para la cinematografía de este país, puesto que era la primera vez que se introducía el género fantástico en una película de la Guerra Civil. El guión definitivo es fruto de la colaboración con otros dos guionistas españoles, Antonio Trashorras y David Muñoz, que mostraron al realizador mexicano varias historias que tenían escritas y una encajaba con la idea que llevaba en mente. Fusionaron las historias y surgió un guión nuevo, que en principio estaba ambientado en un país indeterminado pero que a propuesta de Del Toro acabó desarrollándose en medio de la contienda española. “Mi propuesta fue trasponer de la manera más fiel, y arriesgándome bastante -explica el cineasta-, las convenciones del cuento gótico tradicional a la guerra civil española. Está la mansión, aquí un orfanato: un crimen en el pasado, aquí un asesinato; ese crimen es motivado por pasiones o ambición, aquí es por oro; el cuento gótico descubre pasiones escondidas; y se pide que el héroe sea puro e inocente, y aquí hay niños. Incluso tengo fantasmas. Traslada punto por punto la literatura gótica. Lo inusual es el escenario” (Belinchón, 2000).

Sobre esa base construye Guillermo del Toro *El espinazo del diablo* sin que el espectador sea consciente hasta el final de quién es el narrador omnisciente de este cuento gótico, que resultará ser el fantasma del doctor Casares, interpretado por Federico Luppi después de que el cineasta no pudiese contar con él para *Mimic*, donde iba a interpretar el personaje del limpiabotas al que da vida Giancarlo Giannini. El actor argentino se había comprometido para esas mismas fechas con John Sayles para el rodaje de *Men with guns* y había sido Del Toro quien le había facilitado además el teléfono para que contactase con él. Luppi compone un personaje clásico, sereno y contenido pero de gran fortaleza. Parece



Mimic

salido de un western, predispuesto a defender hasta su último aliento el fuerte a punta de escopeta, en este caso el orfanato en medio de la nada que, además de acoger a los niños huérfanos, sirve para esconder parte del oro republicano en un lugar olvidado que parece no levantar sospechas, salvo a Jacinto, el portero, que se crió allí y mantiene relaciones sexuales con Carmen, la directora, de la que está enamorado Casares. Un triángulo amoroso al que hay que sumar a Conchita, una de las asistentes, joven y soñadora en una época en la que no caben los sueños porque tampoco hay espacio para la esperanza, que ama a Jacinto porque ignora su maldad. Las relaciones entre los personajes, ya que Jaime, uno de los adolescentes internos, está enamorado a su vez de Conchita, introducen al relato elementos de melodrama, que sumados a los de terror y a los aires de western, acaban conformando una amalgama de géneros por los que Del Toro se mueve como pez en el agua.

La impronta de Alfred Hitchcock vuelve a hacer acto de presencia en esta película a través de esa cámara inquieta, como la mirada de los niños, que quiere estar en constante movimiento y explorarlo todo, a la que se suma la alargada sombra de Luis Buñuel, casi fantasmagórica porque la historia se podría desarrollar muy bien en tierras aragonesas. Si alguien duda de ese influjo buñueliano,

donde los niños acaban comportándose como gallos de pelea con la misma crueldad con la que lo hacen los adultos, como ocurría en *Los olvidados*, Del Toro introduce dos llamadas de atención para el espectador despistado: a la directora del centro le falta una pierna, como a la protagonista de uno de los filmes más conocidos de Buñuel, *Tristana* (1970), que además alude también al Milagro de Calanda, que tanto fascinaba al realizador turolense; y si no es suficiente con eso, el guión pone en boca de Jacinto que su padre era de Calanda, el pueblo donde nació Buñuel, y su madre de Toledo, la ciudad en la que ambientó Benito Pérez Galdós la novela en la que está basada *Tristana* y lugar de aventuras del cineasta durante su juventud en la etapa de la Residencia de Estudiantes de Madrid junto a sus inseparables amigos Federico García Lorca y Salvador Dalí. Guillermo del Toro traslada a *El espinazo del diablo* ese cine de la crueldad que está presente en la filmografía buñueliana con títulos como *Los olvidados*, que a su vez se alimenta de otro artista plástico aragonés, Francisco de Goya, y su serie pictórica sobre los desastres de la guerra, pero no los de la civil del siglo XX, sino los de la Independencia frente al invasor francés acontecida un siglo antes. Así lo muestra el fusilamiento de los brigadistas detenidos en el pueblo y que presencia Casares. Historias terribles que se repiten una y otra vez, instantes de dolor suspendidos en el tiempo, como los fantasmas que crean y en lo que acabará convirtiéndose el propio doctor.

Los fantasmas viven atrapados en el lugar donde murieron como los insectos en el ámbar, afirma el personaje interpretado por Luppi. De nuevo, esos maravillosos animalitos, desde la percepción de Del Toro porque para otros son repulsivos, aparecen en escena aunque esta vez de forma metafórica. Las balsas de agua del sótano donde se produce el crimen tienen un color amarillento, ambarino, y el cuerpo sin vida fantasmal que vive en ellas aparenta eso, un ser atrapado en ámbar. El hospicio, en medio de la nada, asemeja lo mismo. El cineasta impregna la película de esa tonalidad ámbar en las escenas que evocan el pasado, cuando se comete el crimen,

mientras que junto con el director de fotografía Guillermo Navarro y el director artístico César Macarrón propone una paleta de colores de tonos pálidos que evoca la muerte, ya no sólo de Santi, el niño fantasma, sino de la guerra y del desastre y la destrucción que se avecinan en el orfanato. El tratamiento visual, como es norma en las películas de este realizador, está cuidado al extremo, casi hasta rozar lo obsesivo: bombas gigantes cuyo tamaño descomunal parece ser fruto más de la imaginación de los huérfanos que de otra cosa; un fantasma que se distancia de los cánones gres del cine norteamericano para materializarse conforme a los referentes literarios sajones, que inspira por igual miedo que compasión, y que en este caso se borda con el efecto de la sangre etérea brotándole de la brecha que tiene en la cabeza como si estuviera sumergiéndose en el agua de la balsa a la que fue arrojado; y unas angulaciones de cámara colocadas casi a ras del suelo que se sitúan a la misma altura que la mirada de los niños y que agigantan los espacios escénicos. La atmósfera creada, entre la melancolía y el terror, se ve reforzada por la penetrante, inquietante y premonitoria música de Javier Navarrete.

Encerrados como están, con el enemigo muy cerca de ellos, pues se trata de un hospicio republicano y la acción se sitúa a finales de la contienda con el avance de las tropas nacionales, los personajes se asemejan a los protagonistas de *El ángel exterminador* de Buñuel. Cuando quieran salir para emprender la huida, el sabotaje de Jacinto se lo impedirá y volverán a quedar atrapados, como lo está el fantasma de Santi en la balsa ambarina y lo estará el doctor Casares al final de la película. El encierro y la pérdida de la libertad flotan sobre el ambiente: Carlos, el niño recién llegado, está leyendo *El conde de Montecristo* y los responsables del centro retiran las banderas republicanas y las sustituyen por imágenes de santos ante la proximidad del enemigo. “Esto no es una prisión”, le dirán a Carlos nada más llegar, pero él lo ve así, como lo ven los niños de los hospicios de la posguerra con los que se crió el dibujante español Carlos Giménez, que entre 1977 y 2002 relató sus vivencias infantiles en estos lugares en una

de las series más celebradas del cómic español, *Paracuellos*, un tebeo cuyas historietas sirvieron igualmente de inspiración para crear el universo y las atmósferas cerradas y asfixiantes de la película.

El espinazo del diablo nos muestra de esta manera las infancias perdidas de aquellos niños de la guerra a los que la contienda fratricida conculcó muchas más cosas que su niñez, sus derechos básicos y por encima de todo la libertad. Los menores del film se refugian en las historias de los cómics para proyectarse a través de ellas fuera del encierro al que están condenados. Uno de ellos, Jaime, incluso dibuja e imagina sus propias historietas, como si se tratara del autor de *Paracuellos*. La única diferencia es que el film nos muestra un hospicio republicano, mientras que el ilustrador se crió en los de la posguerra, más rígidos por estar sometidos ideológicamente al nacional-catolicismo, pero igual de miserables porque eran tiempos de escasez y hambre, como atestigua la rutina diaria de Conchita en la película cuando a diario da a los niños “un granito de fuerza” con el que completar la pobre dieta de los pequeños.

Si los niños se sienten presos, igual ocurre con los adultos. Jacinto, que ambiciona encontrar los lingotes de oro republicano para robarlos y escapar de allí, acabará preso en la balsa ambarina en la que yace su víctima, Santi, después de haber matado también a Conchita, que verá esfumarse así sus sueños de una mejor vida. Carmen, la directora, interpretada por Marisa Paredes, y el doctor Casares, tampoco podrán escapar y morirán allí con sus ideales republicanos, como muchos otros niños que perecen en el caos que desata Jacinto, un personaje interpretado por Eduardo Noriega con unos aires de maldad sobresalientes. Todos pierden algo en esta película en la que el mal y el bien quedan desdibujados al final, puesto que las víctimas se transforman en victimarios, y en la que la ambición y el odio, pero sobre todo el miedo, desencadenan el apocalipsis en medio de la guerra civil que transcurre fuera de los muros del orfanato. Lo que sucede intramuros se convierte en un referente metonímico de esa guerra fratricida que sufrió España, como ha apuntado acertadamente Antonio

Santamarina al afirmar que el encierro y aislamiento que padecen los niños recuerda el aislamiento internacional que sufrió la República al final de sus días (Santamarina, 2001). Una pérdida de la razón que conculca el libre albedrío en aras de la supervivencia, que engendra fantasmas, pero sobre todo monstruos en vida, no sobrenaturales sino de este mundo, de carne y hueso.

Guillermo del Toro dijo a raíz del estreno de *El espinazo del diablo* que su cine busca “la humanidad del horror, la empatía con el dolor” (Fernández-Santos, 2000), y tal vez sea en esta película donde más lo consigue porque sus personajes nos resultan cercanos, muy próximos. No hay lugar para el humor ni la ironía esta vez, como lo había en *Cronos*, porque el horror es real y el peligro constante. “Muchos vais a morir”, dice entre susurros y suspiros la aparición espectral del niño. No es una amenaza sino una premonición de lo que va a suceder en el orfanato. Lo horroroso no es la apariencia mortecina y demacrada del fantasma, sus ojos demoníacos, sino la certidumbre de que lo que dice va a suceder inevitablemente.

Más monstruosa que los fantasmas resulta la realidad que hay detrás de los fetos de los niños con espina bífida sumergidos en ron que conserva el doctor Casares, cuyo aguardiente vende en el pueblo. Este personaje se define como un hombre de ciencia que dice no creer en las supercherías cuando cura a Carlos las heridas de una pelea. El menor le pregunta si cree en los fantasmas y él le muestra los fetos sumergidos en un líquido amarillo, como si de insectos en ámbar se tratara también. La única explicación lógica de esa malformación que da el científico es de este mundo: no hay otra causa que la miseria, más allá del miedo del que está enferma Europa, le dirá. Pero en cambio le cuenta la historia de que el ron añejo que

produce sumergiendo los fetos en el aguardiente, llamado agua de limbo y que vende en el pueblo para sufragar los gastos del colegio, los aldeanos creen que tiene propiedades curativas con la ceguera, las enfermedades del riñón y la impotencia. Cuando el doctor le ofrece una copita del ron para terminar de curar la herida que se ha hecho, el muchacho, asustado, reconoce no estar seguro de haber visto un fantasma y se marcha corriendo. Prefiere quedarse con la ciencia antes que con la superchería, pero sabe que ha visto un fantasma. Casares sonríe, aunque a continuación mira fijamente la copita de ron y se la toma de un trago. Surge en el veterano doctor la duda, la incertidumbre de las verdades absolutas: el conflicto entre la ciencia y lo que escapa de cualquier explicación científica. Sobre la fascinación que siente por los fetos, las larvas de insectos o las disecciones que se practican en las autopsias, presentes en casi toda su filmografía, Guillermo del Toro ha manifestado que pueden deberse a una anécdota “bastante terrible” que vivió en su juventud: “Una vez entré a una morgue en México y una de las imágenes que nunca se me va a olvidar era una pila de dos metros de alto de fetos muertos. Esa imagen me marcó para toda la vida, porque me fascina y me horroriza al mismo tiempo” (Lerman, 2004).



La intersección entre el lenguaje fílmico y el cómic

Guillermo del Toro reconoce la influencia que la narrativa y el estilo visual de los cómics han tenido en su formación como cineasta. Un tratamiento que estará muy presente en *El espinazo del diablo*, uno de cuyos guionistas, David Muñoz, lo es también de cómics como *Miedo*, *Metal* y *Residuos*. El propio Carlos Giménez, autor no sólo de *Paracuellos*



Blade 2

sino de *Los profesionales*, *Hom* y *Dani Futuro*, colaboró con el realizador encargándose de hacer el *story board* de la película, para plasmar una perfecta simbiosis entre la narrativa fílmica y el lenguaje de las viñetas. Tal vez por ese motivo el protagonista se llame Carlos, como homenaje a Carlos Giménez, a quien Del Toro reconoce la impronta de su imaginación como una de las “influencias más importantes” de su vida (Casas, 2004). Será la adaptación de un cómic el siguiente trabajo que acometa el realizador, y de forma prácticamente inmediata nada más terminar *El espinazo del diablo*, de nuevo en una producción de Hollywood, con un gran presupuesto y el actor Wesley Snipes de protagonista. La buena respuesta de público de *Mimic*, que además dio lugar a dos secuelas dirigidas por Jean de Segonzac y J.T.

Petty en 2001 y 2003 respectivamente, hizo que la industria norteamericana confiara en el cineasta mexicano para hacer la segunda parte de *Blade*, adaptación del cómic creado por Marv Wolfman y Gene Colan que en 1998 había llevado a la pantalla por primera vez Stephen Norrington.

Guillermo del Toro quería adaptar otro cómic con una estética más en la línea de su universo visual, *Hellboy*, pero los productores le dijeron que si quería hacerlo, antes tenía que rodar la segunda parte de *Blade*. Aunque *Blade 2* (2002) es un trabajo de encargo con un guión ajeno que firma David S. Goyer, el realizador vuelve a dejar su impronta hasta conseguir la mejor de las tres entregas cinematográficas que se hicieron de este personaje. Por encima de cualquier otra pretensión, *Blade 2* es cine de entretenimiento, pero

del bueno, del que está hecho con inteligencia y con ese estilo visual tan personal que imprime Del Toro a sus películas. La cinta permitió reencontrarse al cineasta con el mito del vampiro de su ópera prima, si bien desaparece la poesía de la que estaba impregnada *Cronos*, a pesar de los aires románticos que conferirá a la relación entre Blade y la vampira Nyssa. La muerte de ella consumida por los rayos del sol en los brazos de él durante el amanecer del día después alcanza una belleza sublime. Será casualidad, pero Nyssa resulta ser un personaje moral, como ocurría



Del Toro durante la filmación de *Blade 2*

con Jesús Gris. Ambos prefieren su autoinmolación antes que convertirse en monstruos, si bien Nyssa ya lo era, pero con ese estatuto de moralidad y una ética que la acerca a los humanos.

El primer *Blade* es menos siniestro y oscuro que esta segunda parte, que goza de la ventaja de no tener que explicar la génesis de este peculiar vampiro que puede ver la luz del sol y que combate su parte demoníaca con la ayuda

del humano Whistler, interpretado por Kris Kristofferson. Guillermo del Toro recurre a un tratamiento muy gótico de la imagen, algo que refuerza el hecho de que la acción se sitúe en Praga, si bien la mayor parte del metraje tiene lugar en los subterráneos y cloacas de la ciudad, donde se refugia la nueva especie de vampiros mutantes cuyo creador ha sido el patriarca de la nación vampira. Una mutación fruto de experimentos científicos y que se propaga bajo la superficie. No deja de ser llamativa la similitud de este argumento con el de *Mimic*, y de qué manera es la ciencia la que crea el mal en lugar de proceder de un poder sobrenatural. Y eso a pesar de que el realizador nada tuvo que ver con la confección del guión.

El personaje de Blade es mucho más humano en el film de Del Toro que en el que le precede. Disfruta liquidando a los vampiros a ritmo de videojuego y videoclip, con una música a veces muy machacona que acaba resultando molesta por momentos. La animación digital reemplazaría a los actores de carne y hueso en algunas escenas que muestran los combates entre los vampiros cuando emplean artes marciales, herencia del cómic manga y que son todo un derroche de virtuosismo visual con su vertiginoso montaje. En *Blade 2*, el vampiro que ha visto la luz viaja a Praga para liberar a su amigo y mentor Whistler, que ha estado preso de los no muertos durante dos años. En la capital checa, un vampiro mutante que se alimenta de la sangre de sus semejantes amenaza con destruir a la nación vampira, cuyo líder pide ayuda a Blade. El nuevo vampiro, llamado Nomak, es más fuerte y tiene una constante sed de sangre. Los no muertos de los que se alimenta reciben el arbovirus del que es portador Nomak y se convierten en *reapers*, unos seres que necesitan alimentarse continuamente o de lo contrario perecen. Blade se unirá a un grupo de guerreros de élite de la nación vampira comandado por una mujer, Nyssa, para cazar a Nomak, pero después de destruir a los *reapers* lo capturarán a él. Descubre entonces que el arbovirus ha sido creado por el líder de los vampiros para conseguir una raza superior de chupadores de sangre, aunque un error ha

hecho que la creación, ese nuevo Frankenstein, se rebeló contra su padre. Nyssa ayudará a Blade a destruir al segador, como es conocido Nomak, pero será mordida por éste y, antes de sufrir una transformación, preferirá consumirse a la luz del amanecer haciéndose cenizas en los brazos del cazador de vampiros.

Hay cuestiones argumentales que hacen muy atractiva esta película, desde la existencia de dos razas diferentes de vampiros, una más fuerte que la otra, hasta la atracción que sienten Nyssa y Blade. El amor hará por momentos más humano al cazador vampiro de los no muertos, a la vez que le provocará nuevos conflictos sobre su identidad, así como debilidad porque se confiará demasiado. Además de Blade, el resto de vampiros no pertenecientes a la línea del segador también muestran sentimientos, sobre todo miedo, algo inédito en estos seres procedentes de las tinieblas. Se trata, no obstante, de cosas que al estar en el guión no se deben a Guillermo del Toro, que sí dejará en cambio su huella en los aspectos visuales y la puesta en escena. Sucede así con la apariencia física de los no muertos, sobre todo de los *reapers* y del patriarca de la nación vampira, que se asemejan a los *Nosferatu* de Murnau y de Herzog. La belleza serena de Nyssa, la vampira “buena” interpretada por la chilena Leonor Varela, y la tensión sexual que crea en la cinta con Blade también es una impronta del realizador, lo mismo que la inclusión en el reparto de Ron Perlman, su Ángel de la Guardia en *Cronos*, que en esta ocasión encarna al vampiro fanfarrón Rienhardt, personaje antagónico del protagonista. La rivalidad entre ambos dará lugar a situaciones de humor, que hacen que Del Toro lleve la película hacia su terreno sin renunciar al planteamiento comercial.

Guiños cinéfilos y bromas personales tampoco faltan, como que el actor y director español Santiago Segura, amigo del cineasta mexicano, interprete a un repulsivo y vicioso vampiro cuyo enfrentamiento con Blade abrirá y cerrará la película. La primera vez que se enfrentan ambos en las calles de Praga, Blade “torea” a Rush (Santiago Segura) y a otro vampiro cuando intentan embestirle con unas motos. Si

cabe, es más irónica la broma al sugerir la fiesta de los toros porque el realizador se apellida también Del Toro. Pero hay más cosas que van haciendo que el cineasta termine por apropiarse casi por completo de la película: los laberintos subterráneos de las cloacas de la capital checa, como los del suburbano de Nueva York de *Mimic* y que aparecerán igualmente en la novela *Nocturna*, cuyos vampiros son deudores de los de *Blade 2* por la forma como dilatan la mandíbula y los tentáculos que salen de sus bocas para



Leonor Varela y Wesley Snipes en *Blade 2*

succionar la sangre de sus víctimas, y que tanto recuerdan a los monstruos cefalópodos de los cómics de Richard Corben. Ahí están también los embriones de la nueva raza de vampiros que crecen en una incubadora, dentro de unos frascos que contienen un líquido ambarino, y que nos evocan los fetos sumergidos en ron de *El espinazo del diablo* como si de insectos en ámbar se tratara otra vez; o la obligada aparición de una iglesia abandonada, en este caso



Ron Perlman caracterizado de *Hellboy*

porque se encuentra en obras y donde Blade y Nomak se enfrentan por primera vez. Los más observadores, además, se percatarán de que en la camiseta que luce al inicio el nuevo y traicionero ayudante de Blade aparece el emblema de la agencia de defensa e investigación paranormal que saldrá en su siguiente película, *Hellboy*.

Guillermo del Toro se valió en *Blade 2* de otro dibujante de cómics para crear los ambientes visuales, como ya había hecho con Carlos Giménez en *El espinazo del diablo*. En esta ocasión recurrió a Mike Mignola, que aparece en los títulos de crédito como consultor visual, creador de la historieta gráfica *Hellboy* y con quien escribirá el guión de su siguiente película sobre este cómic gótico de trazos expresionistas. *Hellboy* (2004) supone un paso importante para el realizador dentro del cine comercial, ya que a pesar de tratarse de un producto de entretenimiento y cien por cien *made in Hollywood*, es una película muy personal sobre la que tuvo control absoluto. Tardó varios años en poder llevarla a la pantalla porque nunca renunció a su independencia como requisito indispensable para hacerla. Cada vez que presentaba el proyecto, la primera condición que le ponían es que el papel protagonista tenía que hacerlo una estrella, pero él siempre tuvo claro que el único actor que podía interpretar al superhéroe demonio era Ron Perlman, el vampiro antagónico de *Blade 2*. Aceptó entrevistarse con estrellas como The Rock y Vin Diesel para seguir el juego a los estudios y no cerrarse en banda, pero con las ideas muy claras en todo momento. Cuando el legendario productor hollywoodiense Joe Roth le dijo que estaba dispuesto a financiarla, sólo le puso una condición si la cinta iba ser protagonizada por Ron Perlman, reducir de 85 a 60 millones de dólares el presupuesto. Del Toro se limitó a contestar: "Trato hecho".

Hellboy se encuadra en esa tendencia reciente de Hollywood de mezclar el cine fantástico con los cómics de superhéroes, en la línea de *The League of Extraordinary Gentlemen* (2003), de Stephen Norrington, *Underworld* (2003), de Len Wiseman, *Van Helsing* (2004), de Stephen



Hellboy

Sommers, y *Solomon Kane* (2009), de Michael J. Bassett. La diferencia es que Guillermo del Toro no hace un pastiche con acción trepidante donde los personajes brillen por su ausencia, sino todo lo contrario, una película en la que priman las historias de esos personajes y sus conflictos frente a las escenas de acción, y eso que la cinta tampoco carece de la misma y tiene 900 efectos especiales. Lo consigue imprimiéndole ese sello de identidad tan característico que tiene su obra al abordar temas como el libre albedrío, los encierros, la soledad y la conciencia de ser diferente, las relaciones paternofiliales, los amores imposibles y las tensiones entre la religión, la lógica de la ciencia y los hechos paranormales. El resultado no es la adaptación a la pantalla grande de un cómic, sino la creación de un producto nuevo que bebe del original del dibujante Mike Mignola, pero que se transforma en algo distinto que cobra vida propia. Una obra que, además, se alimenta de múltiples influencias que se plasman no ya como una citación u homenaje a otros autores, sino como una asimilación completamente integrada en el universo visual del cineasta.

Hellboy se basa en el cómic original de Mike Mignola publicado por primera vez en 1994 por el mítico sello independiente norteamericano Dark Horse Comics, nacido como respuesta a las clásicas historietas de la Marvel y con una vocación completamente rupturista. Es un cómic oscuro

y rompedor donde los haya con lo que venía realizando la factoría Marvel, al igual que *Sin City*, las dos series de mayor éxito de Dark Horse, que comparten además sus atmósferas góticas de trazos expresionistas. El superhéroe es un demonio, aunque de buen corazón al haber sido criado por un humano noble, que recibe más golpes de los que da, y que encima vive sumido en un eterno conflicto sobre su condición no humana y sus deseos de libertad, puesto que al ser diferente de los demás, vive encerrado en el cuartel de la Agencia de Defensa e Investigación Paranormal porque no puede llevar una vida normal como desearía. Aunque Del Toro toma del cómic los rasgos principales de los personajes para trasladarlos al cine, así como sus orígenes y aspecto físico, crea un producto nuevo y diferente. Eso permite que *Hellboy* no vaya a remolque de su referente impreso sino que sea algo completamente distinto y personal. Y lo consigue porque en el universo visual del cineasta confluyen los mismos referentes icónicos y culturales que en Mike Mignola, sobre todo las obras y los mundos fantásticos de H. P. Lovecraft. De alguna manera, hacer este tipo de películas mantiene esperanzado a Del Toro en poder adaptar algún día una de las más importantes novelas de Lovecraft, *En las montañas de la locura*, obra cumbre de los Mitos de Cthulhu.

El guión de *Hellboy*, escrito exclusivamente por Del Toro a partir de un argumento propio y de Peter Briggs, muestra el origen del demonio rojo tal como lo hace la primera entrega del cómic de Mike Mignola, titulada *Hellboy. Semilla de destrucción* y con diálogos de Jhon Byrne. Adapta las ideas visuales de Mignola, cuyas viñetas son puro arte, a una atmósfera cinematográfica que recurre a una paleta de colores dominada en los exteriores por los amarillos y que

recuerda los tonos ambarinos de *El espinazo del diablo*, con lo que se refuerza esa sensación claustrofóbica de encierro incluso en espacios abiertos. No en vano, Guillermo Navarro volvió a encargarse de la dirección de fotografía y dio a la película un cromatismo respetuoso con el cómic de Mignola pero no tan expresionista, sino más cálido y romántico, aunque lo suficientemente tenebroso cuando las ocasiones lo requieren, tal es el caso de la guarida de Rasputín en los subterráneos del metro o la red de túneles de las catacumbas rusas de la secuencia final.



En el desarrollo de la trama argumental, Del Toro introduce notables variaciones con respecto al cómic de Mignola, si bien mantiene los orígenes del demonio rojo, que llegó a la Tierra siendo un bebé tras abrir Rasputín un portal a la dimensión que dominan los Siete Dioses del Caos. Lo hace durante la II Guerra Mundial en las ruinas de una iglesia abandonada en una isla de la costa escocesa. La presentación sirve al cineasta de prólogo, en la línea habitual de casi todas sus películas, y dentro de lo que es ya una norma habitual en él, la inicia mediante un plano cenital que desciende desde los cielos al mundo de los mortales, que es donde se halla el auténtico mal.

Una misión secreta de los nazis ha llevado hasta allí a una división del ejército alemán que investiga lo paranormal con el fin de desatar las fuerzas del más allá como arma de guerra que permita derrotar a las tropas aliadas. Otro comando norteamericano les sigue los pasos con la ayuda del profesor Trevor Bruttonholm, asesor de asuntos paranormales nombrado por el presidente Roosevelt. Tras este prólogo, cómic y película siguen derroteros distintos aunque paralelos, porque en la trama cinematográfica se van imbricando personajes aparecidos en las sucesivas entregas de la historieta gráfica, a pesar de que algunos como Karl

Ruprecht Kroenen muestran una psique muy distinta.

Una vez desbaratados los planes de los nazis y conocido el origen de Hellboy, la acción se sitúa en el presente. El profesor Bruttonholm, que padece una enfermedad en fase terminal, dirige a los mutantes de la agencia paranormal de los Estados Unidos, tanto al demonio rojo como a Abraham "Abe" Sapien, el hombre anfibio. Este ser está dotado de una inteligencia y sensibilidad muy superior a la de los humanos y es el cerebro de las operaciones, mientras que Hellboy aporta la fuerza bruta. Inteligencia y fortaleza, la combinación perfecta para hacer frente a las amenazas paranormales camuflados bajo una ficticia agencia estatal de limpieza de residuos, algo que no soporta el demonio porque desea ser un personaje público y vivir en sociedad. El nazi Kroenen y la alemana Ilsa Haupstein, que poseen el don de la inmortalidad tras el incidente ocurrido en la isla escocesa durante la II Guerra Mundial, resucitan a Rasputín en las montañas heladas de Moldavia. Lo hacen mediante un sacrificio humano, cuya sangre hace revivir al sacerdote ruso, que pretende invocar a los dioses para acabar con el mundo. A su vez, Rasputín hará resucitar a Sammael, otro demonio inmortal cuyas cenizas están escondidas en una reliquia arqueológica expuesta en un museo, y que cada vez que es destruido renace multiplicándose por dos. Rasputín atrae hacia su guarida, en unas catacumbas rusas, a Hellboy y al equipo de la agencia de investigación paranormal, incluida Liz Sherman, la mujer con poderes flamígeros de la que está enamorado el demonio rojo, y un nuevo agente recién llegado llamado Myers. El monje místico pretende que Hellboy abra con su puño de piedra el portal que permitirá descender sobre el planeta a los dioses del caos. Cuando lo está consiguiendo, Hellboy toma conciencia de su naturaleza humana, en conflicto con la demoníaca, e impide que el Armagedón pueda desencadenarse.

La elección, la decisión final, es lo que termina de hacer humano a Hellboy, y gracias a ello conseguirá el amor de la chica. El demonio rojo se siente prisionero en la agencia especial del FBI. Aunque viva en una celda de

lujo sin privarse de todos los caprichos, incluidos sus gatitos porque a pesar de su fortaleza física y poderes es todavía como un niño, le falta la libertad, y esa es la causa por la que se escapa continuamente para enfado del profesor Bruttonholm, al que llama padre, mientras que en el cómic se dirige a él llamándole señor. Es una de las diferencias existentes entre la historieta gráfica y el film, en el que Del Toro introduce un vínculo de relación paternofilial, al igual que con Rasputín, ya que si el profesor es el padre de adopción que educa al demonio, el sacerdote sería su



Hellboy

progenitor en este planeta, puesto que es quien abre el portal por el que llega a la Tierra. De ahí que al final se rebele contra su creador cual hijo de Frankenstein. Hellboy, pese a su edad, es un inmaduro al que encanta dejarse ver en público pese a tenerlo prohibido, porque quiere relacionarse con los demás y odia la soledad de su celda. Y decimos celda porque es eso lo que es, ya que él es diferente y le tienen miedo hasta sus propios compañeros. Incluso el profesor Bruttonholm teme que algún día sea quien desencadene el Apocalipsis. Es la historia de la bella y la bestia, porque

Hellboy está enamorado de Liz Sherman, una humana con poderes paranormales, capaz de convertirse en una antorcha viva y de dominar el poder devastador del fuego. Cuando besa al monstruo, éste no se convierte en príncipe, sino que sigue siendo lo que es porque ella también es un monstruo. Liz flirteará con el agente John Myers para sentirse integrada entre los humanos, pero es consciente de que es diferente y eso coarta su libertad. Tanto ella como Hellboy demostrarán que pese a ser distintos de los demás, su corazón es humano, y eso es lo que provoca la empatía del espectador con ellos y hace los personajes creíbles, porque aunque son seres fantásticos tienen sentimientos como los nuestros.

En esa lucha del bien contra el mal, Guillermo del Toro pone en las manos de Hellboy la posibilidad de elegir, de ser libre o ser esclavo de Rasputín. Será el agente humano Myers -el más interesado por otra parte en que prevalezca su naturaleza demoníaca porque es su rival por el amor de Liz- quien recuerde al demonio rojo la tesitura en la que se encuentra y que debe elegir: “No te olvides de quién eres, tú puedes decidir”, le dice cuando está a punto de accionar la llave que abre el portal a los dioses del caos. Cuando le lanza el crucifijo y al recogerlo Hellboy le quema la palma de la mano, sale del encantamiento bajo el que se encuentra, toma conciencia y elige, siendo libre desde ese momento.

Guillermo del Toro ha destacado esta escena porque resume la clave de la película y de los conflictos que atenazan al protagonista. “Quise que Hellboy tratara sobre dos temas esenciales - comenta el cineasta-. Por un lado, sobre qué hace que seamos humanos, algo que no pasa por lo que te enseñan cuando eres niño ni por cuál sea tu origen, ni de dónde vienes, o cuál es tu color de piel. Lo que te convierte en hombre son las decisiones que tomas. Y

por otro, que lo mejor que puedes hacer con tu vida no sólo es reconocer tus facetas oscuras, sino celebrarlas y, a partir de entonces tomar decisiones en lugar de ocultarlas para que los demás te acepten. Creo que de alguna manera *Hellboy* es una manera diferente de contar la misma historia de *La bella y la bestia*. En esa historia, cuando la bella logra matar a la bestia, ésta se convierte en un príncipe, y en la película pasa exactamente lo contrario. Aquí decimos que la gente nos gusta por sus cualidades, pero la amamos por sus defectos. Cuando Selma (la actriz Selma Blair en el personaje de Liz Sherman) acepta que es la mujer de fuego, que puede ser poderosa y letal y perder el control sin dejar de ser ella, cuando ha matado a la bestia y no se ha convertido en el príncipe apuesto, se convierte en una fuerza de la naturaleza, y es entonces cuando la historia de amor puede comenzar” (Lerman, 2004). Hellboy es al principio como un adolescente inmaduro, mientras que al final se comporta como un adulto porque toma elecciones que lo convierten en una persona libre después de haber perdido a su padre, el profesor Bruttonholm, asesinado por Kroenen

en una escena de grandes connotaciones religiosas, cuya composición plástica está dominada por la poderosa presencia de una talla que representa a un arcángel: el padre que se sacrifica por su hijo para redimirlo y que crezca. La escena del funeral bajo una intensa lluvia, al que Hellboy tiene que asistir oculto, adquirirá también unas dimensiones plásticas de una riqueza visual que acercan el cine de Del Toro al de uno de sus reconocidos maestros, Alfred Hitchcock, puesto que su tratamiento evoca a una similar de este cineasta en *Foreign Correspondent* (1940) (Alarcón, 2005).

En la segunda entrega de las historietas del demonio rojo, *Hellboy II: The Golden Army* (2008), Del Toro volverá a incidir





Hellboy 2

en los conflictos de la parte humana del protagonista para reflexionar sobre la libertad de los individuos a elegir su destino, algo que no deja de ser una metáfora de la propia trayectoria cinematográfica del realizador al haberse estado moviendo a caballo entre la industria de Hollywood y el cine independiente, pero siempre desde la libertad creativa en un género que se alimenta de fantasías que anidan muchas veces en los recuerdos infantiles. “Siempre me encantaron los cuentos de hadas y las fábulas -afirma el cineasta-, porque me parecen muy útiles para poder entender quiénes somos los seres humanos. Creo que el horror te permite ser metafórico y objetivo al mismo tiempo. No hay mejor manera de expresar lo que siente un hombre joven que a través de la historia de Frankenstein...” (Lerman, 2004). Al igual que le sucede a Hellboy en la película, las decisiones que tomó Guillermo del Toro en la meca del cine fueron las que le llevaron a encontrar un hueco en ella y a ser respetado

por su independencia creativa y su gran versatilidad para adaptarse a condicionantes externos sin perder su estilo personal. Un ejercicio de libertad en medio de una industria tan complicada como la de Hollywood, donde lo comercial prima casi siempre sobre lo artístico y en la que es fácil que la creatividad personal de un autor quede anulada.

Para no renunciar a la libertad creativa, Guillermo del Toro pactó con la productora de la segunda parte de *Hellboy* que si se pasaba de los 85 millones de dólares presupuestados para la nueva entrega, no cobraría el 50% de sus honorarios. Es así como consiguió, sin perder dinero porque tampoco hubo desfase económico, imprimir toda su personalidad a un film de Hollywood de gran presupuesto, a un *blockbuster* con el sello inequívoco de su director. Eso es lo que ha hecho grande a este cineasta, ya sea trabajando dentro de la industria o desde la producción independiente, su capacidad para ser él mismo al margen de las circunstancias.



Hellboy 2

En *Hellboy* se acomodó a un producto más convencional, además de ser lo más respetuoso posible con las viñetas de Mike Mignola. Consiguió grandes logros que son de su exclusividad, como haber transformado el personaje de Kroenen en una máquina de matar que funciona como un perfecto mecanismo de relojería, afición en la que emplea las horas muertas que pasa en las galerías abandonadas del metro neoyorquino. En los cómics, este criminal es más cerebral, dialogante y humano, si cabe, pero en cambio, Del Toro lo convierte en la película en una fuerza oscura del mal, casi en un Dark Vader, salvando las distancias. Hay otros logros memorables, como las imágenes premonitorias del Apocalipsis bajo la mirada de Hellboy luciendo su cornamenta demoníaca, la manera en que se pone en escena la resurrección de Rasputín, el entierro del profesor o la aventura final por los túneles de las catacumbas, cuyos

pasadizos se abren y cierran movidos igualmente por unos mecanismos de relojería, a la vez que irrumpen gigantesco péndulos que destruyen los puentes que los comunican y que evocan el cine fantástico de Roger Corman al estilo de *The Pit and the Pendulum* (1961). Y más allá de las escenas de acción y terror, hay otras secuencias memorables que humanizan al personaje de Hellboy hasta convertirlo en uno de los nuestros, como aquella en la que espía a Lizz y Myers desde las terrazas de las casas y hace un alto en el camino para comerse unas galletas amigablemente en compañía de un niño feliz de conocer al superhéroe demonio y descubrir que es real.

En *Hellboy II: The Golden Army*, Rojo, como cariñosamente le llama Lizz, continúa haciéndose más humano, algo que lo distancia cada vez más de las tiras gráficas de las historietas. Mientras el cómic se hacía más

oscuro y el personaje cada vez más estoico, en el cine se humaniza de tal forma que incluso renuncia al final de la película a su trabajo hartado de la incompetencia de sus jefes. Un gesto más humano, imposible. Volvemos a encontrarnos en esta segunda parte con un antihéroe que ahora vive con su novia Lizz y que, como cualquier humano, sufre altibajos en su relación de pareja hasta que se entera de que va a



Hellboy 2

ser padre de gemelos. Continúa siendo un trabajador que hace lo mejor que puede su faena, por más extraña que resulte al dedicarse a eliminar los peligros paranormales que acechan a la humanidad. Ajeno a la gloria que podría darle a cualquier superhéroe el hecho de estar salvando continuamente al mundo, él se encierra en su casa con su chica, sus gatos y sus cervezas -si es mexicana y de la marca Tecate mucho mejor- para ver sus películas clásicas de la Universal, en blanco y negro, en la televisión tumbado en el sofá. Dotado de un humor socarrón muy *made in Del Toro*, del que carece en los tebeos, Hellboy sigue cortándose los cuernos de demonio y puliéndoselos con una lima mecánica para asemejarse a los humanos, a la vez que se esfuerza en relacionarse con ellos para hacerles ver que no es peligroso y que está de su lado. Vamos, que sería un tipo normal de no ser por su piel roja y su cola, y en eso

insiste en *Hellboy II: The Golden Army*, en que lo acepten como un humano más. Desobedeciendo las órdenes de sus superiores, después de que en la primera parte muriese su padre, el profesor Bruttonholm, el demonio rojo se deja ver intencionadamente en la primera misión y la prensa se hace eco de su existencia. A partir de ese momento Hellboy no será más feliz, sino profundamente infeliz porque la gente le rechazará por su aspecto a pesar de hacer el bien. Su visibilización no lo hace tampoco libre, sino prisionero de su alteridad.

El conflicto que padecía Hellboy en la primera parte va a más ahora porque se convierte en un personaje público que no es aceptado por la sociedad, pero en cambio su comportamiento, sus preocupaciones y sus problemas son cada vez más humanos: su chica le pide que se separen un tiempo porque no está segura de la relación, le asignan un nuevo jefe al que no puede soportar, ahoga sus penas en alcohol, la gente le rechaza, y al final se entera de que va a ser padre. Y mientras sucede todo eso, la película deriva hacia situaciones más fantásticas y cercanas al universo personal de Del Toro, donde cabe la estética del cómic, los relatos góticos, los cuentos de hadas y las leyendas, la mitología, los insectos, los relojes, los seres mágicos de todo tipo y el cine fantástico que le ha marcado, con evocaciones tan sutiles como la de *Alien* en la escena de la subasta -el príncipe Nuada arroja una especie de cefalópodo sobre el rostro de una de las personas que asiste a la puja-, o las de *Star Wars* y *Blade Runner* en la genial secuencia del Mercado Troll, una de las más queridas por el cineasta y cuidada en su realización, y que por más veces que se vea siempre se descubren cosas y seres nuevos.

Guillermo del Toro se distancia de Mike Mignola y hace que su película se relacione más con los cuentos populares de toda la vida, lo que da al film una impresión de *déjà vu*, aunque con la marca inconfundible del cineasta llegados a estas alturas. Cuando se estrenó, aseguró que la había creado de una forma mucho más creativa como director, a pesar de ser un producto muy hollywoodiense:

“He hecho una película a la que puedo llamar personal y es muy sorprendente. No es una secuela que repite la fórmula de la primera. Es realmente extraña y hermosa (...) *Hellboy II* es la primera película realmente personal que he hecho con un presupuesto de gran estudio. No puede tener el mismo tono que *El laberinto del fauno* o *El espinazo del diablo*; es imposible mantener ese nivel de intimidad en un producto de entretenimiento para el gran público como éste. Pero la intimidad creativa con la que me he acercado al material es exactamente la misma. He creado la atmósfera, las criaturas... e intentado ser tan preciso en la creación de las imágenes como en las películas anteriores, más pequeñas. La intimidad emocional en ésta es tan intensa como en

aquéllas. Es una película muy idiosincrásica” (Del Toro, 2008). Hay que tener en cuenta que la película está hecha después de dos grandes éxitos profesionales, por un lado *Hellboy*, que en su segunda semana en cartel en los cines de Estados Unidos se colocó en el segundo puesto de la taquilla por detrás de *The Passion of the Christ* (2004), de Mel Gibson, y por otro el no menos éxito comercial, de público y crítica de *El laberinto del fauno*, que hizo antes aunque la abordaremos después.

Hellboy II: The Golden Army centra esta vez más su discurso en las tensiones que provoca en los protagonistas sentirse diferentes, que en sus ansias de libertad como ocurría en la primera parte, aunque ambos temas van



Hellboy 2

ligados. El demonio rojo ha encontrado al menos su media naranja con Liz, a pesar de que vivan una crisis conyugal, pero el mutante Abraham "Abe" Sapien no. Cuando éste se enamora de la princesa Nuala, la hermana del príncipe que quiere destruir a los humanos, dejará de lado la fría lógica que rige sus actos para rendirse a las emociones irracionales del amor, algo que lo convierte en humano. Tan lejos llegará la irracionalidad de Abe, que facilitará las cosas al príncipe para que reviva al ejército dorado al que se refiere el título, un batallón de robots de cinco metros de altura que son indestructibles. Abe encuentra en la alteridad de la princesa Nuala, al igual que sucede entre Hellboy y Liz, a la compañera ideal, diferente como él y sin necesidad de



raptarla como hace el monstruo de la laguna negra en *The Creature from the Black Lagoon* (1954), de Jack Arnold, un título que junto a otros de la edad de oro de la Universal como *Frankenstein* (1931), de James Whale, forman parte del imaginario del realizador, hasta el punto de expresarlo de manera explícita a través de las películas que el demonio rojo ve por televisión. En definitiva, el tema del moderno Prometeo, una constante en la filmografía del director, no ya porque una científica cree una nueva especie de insectos que se mimetizan como seres antropomorfos en *Mimic*, sino porque el monstruo de Mary Shelly -la adaptación de

la novela figura entre los proyectos futuros de Del Toro -sufre porque se siente diferente y excluido al ser rechazado por los demás; algo común a personajes como los de Jesús Gris y Blade. Para el director de la película, se trata de una "metáfora perfecta" de su adolescencia: "Todos somos Frankenstein de jóvenes, sentirse diferente a los demás es un sentimiento muy adolescente. Pero como adulto también me identifico con ellos, aunque de una forma distinta: creo que ilustran muy bien mi convencimiento de que son nuestros defectos los que nos hacen especiales, no nuestras cualidades" (Graham, 2008).

Como el espectador ya está en antecedentes de los conflictos de identidad de los mutantes de la agencia de



Fotogramas de *Hellboy 2*

vigilancia paranormal, esta segunda parte de *Hellboy* presta más atención al espectáculo visual, a la creación de atmósferas y a la recreación de ambientes fantásticos, que no tienen parangón con la primera entrega. Hay un absoluto derroche de imaginación y sólo para la secuencia que se desarrolla en el Mercado Troll se diseñaron cerca de un centenar de criaturas, de las cuales al final se concretaron 30. El espectáculo está servido desde el magistral prólogo de arranque, en el que dentro de la norma habitual de los filmes de Del Toro, el director nos relata una historia breve a modo de cuento. La acción se sitúa en el año 1955, once años

después de que Hellboy atravesara el portal abierto por Rasputín y fuese adoptado por el profesor Bruttonholm, que se encarga de su educación aislándolo del mundo en una base militar norteamericana. Es Navidad y el pequeño Hellboy se comporta como un niño humano ansioso de que su padre adoptivo le cuente un cuento antes de dormir, algo que al director también le gusta hacer con sus hijas. El espectador lo visualiza como si se tratara de una de esas películas antiguas de animación con muñecos que se hacían en los países del Este en los



Hellboy 2

años 60 y 70, y tanto recuerda al cine de la órbita soviética que es inevitable asociarlo con las batallas que Eisenstein plasmó en *Alejandro Nevsky* (1938) e *Iván El Terrible* (1944). Nos cuenta un acontecimiento que se remonta al inicio de los tiempos, cuando los seres mágicos convivían con los humanos pero la avaricia y ambición de éstos hizo que Balor, el rey de los elfos, ordenara la creación de un ejército mágico de guerreros mecánicos que acabara con ellos y evitara la destrucción que estaban provocando. El ejército dorado, como fue bautizado, resultó ser indestructible y una perfecta arma de destrucción masiva, ya que no distinguía entre hombres, mujeres, niños o ancianos, aniquilándolos a todos. Arrepentido de su creación, el rey ordenó que el ejército indestructible fuese encerrado en un lugar oculto. El pequeño Hellboy escucha emocionado el relato, inconsciente de que algún día deberá enfrentarse a ellos, mientras su padre termina de leer la historia en un libro profusamente ilustrado.

La película se traslada al presente y muestra el afán del príncipe Nuada, hijo de Balor, por recuperar las tres partes de la corona que dan vida a los robots para volverlos a activar y acabar con la humanidad antes de que ella acabe

con el mundo y con las criaturas mágicas que sobreviven ocultas. Hellboy y sus amigos, comandados en esta ocasión por Johann Krauss, un ectoplasma enfundado en una especie de traje de buzo, deberán impedirlo. Este argumento permite a Del Toro dejar volar su imaginación y la del equipo artístico de la película creando criaturas como la de Mr. Wink, una mezcla de troll, gorila gigante y Chewaca de *Star Wars*, cuyo nombre se debe a que es así como se llamaba el perro tuerto de la actriz Selma Blair, que interpreta a Liz. Es el secuaz del príncipe, de

pocas palabras por no decir ninguna, y un puño volador, de acero, que lanza contra sus contrincantes y que repliega con una cadena. Interviene en la escena en la que el príncipe se rebela contra su padre y lo mata, y en la del Mercado Troll, un lugar oculto a la vista de los humanos bajo el puente de Brooklyn y al que se accede por una carnicería, rebotante de criaturas extrañas y donde se puede comprar y vender de todo.

La secuencia de la subasta en la que irrumpe Nuada, y en la que vuelve a hacer un cameo Santiago Segura al igual que había hecho en la primera parte -era el conductor del metro que golpea con un extintor en la cabeza a Hellboy porque cree que es el malo de la película-, da pie a una de las creaciones más originales del film, las hadas con colmillos que devoran los huesos para alimentarse del calcio que tienen y que parecen arañas. Los poderes flamígeros de Liz las destruyen, pero en la sala de autopsias del cuartel general de la agencia resucitarán a una de estas alimañas hurgadoras para averiguar quién las soltó. Del Toro aprovecha la más mínima ocasión para practicar alguna autopsia en sus películas, y hasta tal grado ha llegado esta obsesión, que cuando los responsables del departamento artístico diseñan

las criaturas, tienen que hacerlo hasta con sus órganos internos, aunque después no se vayan a ver en pantalla. Una afición heredada de la vocación del cineasta en su infancia, que quería ser biólogo marino, probablemente para tener la oportunidad de destripar cuanto bicho muerto cayese en sus manos para ver sus tripas por dentro.

Otro de los momentos cumbre del film es la visita que Hellboy y sus amigos hacen al llamado Giant's Causeway (camino de los gigantes), donde el Ángel de la Muerte, que recuerda a los monstruos de los libros ilustrados de *El laberinto del fauno*, salva al demonio rojo de perecer por la punta de lanza que le clavó el príncipe, y desde donde se adentrarán en la galería que alberga al ejército dorado. La acción se sitúa en las costas irlandesas, aunque salvo unos planos aéreos, el resto se rodó en una ladera de Hungría, que es donde se ambienta la gruta que da acceso a ese mundo subterráneo. Una roca con forma de busto maya -en el cómic

de Mignola *Hellboy. Semilla de destrucción*, los subterráneos que se encuentran bajo la mansión Cavendish Hall también están decorados con glifos, bajorrelieves y esculturas mayas que recuerdan los sitios arqueológicos de esta civilización precolombina en México y Guatemala envuelta en un halo de misterio, mitos y leyendas- indica el lugar por donde se puede entrar y será una extraña criatura sin piernas que se mueve sobre un carrito de madera la que les indique el acceso. La criatura trae a la memoria inevitablemente al mutilado de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y a los monstruos de *Freaks* (1932), de Tod Browning.

También resulta inolvidable la escena en la que Hellboy se enfrenta al Elemental, una poderosa planta monstruo que cobra vida en medio de la ciudad al arrojar el príncipe un pequeño objeto mecánico, que resulta ser la semilla, y que se asemeja al artilugio de *Cronos* que transforma a Jesús Gris en vampiro. Los mecanismos de relojería que tanto atraen



Hellboy 2

a Guillermo del Toro servirán de soporte a la escena final, puesto que los engranajes que activan al ejército dorado y que dan vida a los autómatas son como las tripas de un inmenso reloj. Sobre esas gigantescas ruedas dentadas en continuo movimiento luchan Hellboy y el príncipe Nuada que, antes de morir sentenciado por su hermana, le recordará al demonio rojo por enésima vez que es diferente de los humanos y que un día éstos se cansarán de él, dejando abierta de esta manera la posibilidad de nuevas entregas de la serie además de mantener latente el conflicto que padece el protagonista.

La estética visual de la película emplea una paleta de colores, otra vez bajo la autoría de Guillermo Navarro al frente de la fotografía, que recurre a los amarillos para evocar los ambientes donde viven los seres mágicos. Ese color aparece asociado ya a la fantasía en las películas de este cineasta, como sucedía también en la anterior *El laberinto del fauno*, de la que retomará las transiciones en el montaje al emplear toda suerte de cortinillas que aprovechan movimientos o la presencia de objetos de por medio para hacer el corte de una secuencia a otra, aunque no con la profusión con que son utilizadas en el film hispano-mexicano, cuyo editor fue Bernat Vilaplana al igual que en esta segunda parte de *Hellboy*. En la escena del ataque de las hadas de los dientes, Del Toro utiliza, por otra parte, un recurso que parece prestado de su amigo Alfonso Cuarón en *Children of Men*, cuando la sangre de los humanos devorados por estos seres mágicos salpica el objetivo de la cámara. Forman parte de algunos de los momentos más brillantes de la película, en la que el cineasta prefiere trabajar con animatrónicos a hacerlo con animación digital, puesto que es como mejor se desenvuelve, con objetos y personajes palpables y reales. Prueba de ello es la escena final, en la que el enfrentamiento



entre Nuada y Hellboy es dinámico y emocionante en contraposición con la pelea que previamente ha mantenido el demonio rojo contra los autómatas del ejército dorado, cuyo resultado es funcional sin más al asemejarse a la partida de un videojuego.

Seres mágicos frente a monstruos reales

Hellboy II: The Golden Army está poblada de seres mágicos que parecen salidos de las ilustraciones de un cuento de hadas. Cuentos y dibujos que previamente han sido plasmados en las libretas de notas que emplea Guillermo del Toro durante la preproducción de sus películas, a los que luego los diseñadores artísticos se encargan de darles la forma definitiva. La segunda parte de las aventuras del demonio rojo se adentra de lleno en los mundos fantásticos de los seres mágicos y parece una antesala de lo que pueden deparar futuros proyectos, pero desde la vertiente más comercial de cine espectáculo. Entre las dos entregas de *Hellboy*, el cineasta hizo la que hasta ahora es su obra maestra, *El laberinto del fauno* (2006), en la que una niña de 13 años se enfrenta a la realidad monstruosa desde la fantasía de su imaginación, lo único que puede hacer libre a las personas en un periodo tan oscuro y siniestro como fue la posguerra española.

Al frente otra vez de un proyecto rodado en España en coproducción con México, el realizador hace una obra muy personal de difícil superación, cuya adscripción a uno u otro género resulta compleja, puesto que es una película fantástica, pero a su vez es un drama, un film de terror, una cinta histórica y un relato bélico. Emplea una estética propia del cine de terror, pero el resultado no es precisamente ese,



El laberinto del fauno



El laberinto del fauno

y será con esta película cuando dé un paso más, firme y contundente, en la definición autoral de su obra, puesto que encontraremos después elementos comunes en *Hellboy II*, a pesar de ser trabajos tan distintos, y que es de esperar que sigan apareciendo a partir de ahora en su filmografía. “Hasta que hice *El laberinto del fauno* no comprendí que me siento profundamente atraído por la estética del cine de terror, pero no por sus dinámicas. Siempre me ha dado pereza provocar sustos y, en cambio, me apasiona generar atmósferas -comenta el cineasta-, construir mundos raros, inquietantes. Borges decía que el falso psicologismo de la novela le aburría, y que le atraían mucho más las formas narrativas primigenias: la saga, el cuento oral, el folclore. A mí también. El realismo está sobrevalorado. Me interesa contar historias con personajes, no con personas. Lo curioso es que cuando hablo del mundo real en *El espinazo* o *El laberinto* no me molesto en detenerme en los personajes. En cambio, cuando hago *Hellboy* me preocupo mucho de que estos seres azules y rojos tengan momentos de humanidad” (Salvà, 2008).

En *El laberinto del fauno*, la fantasía es un refugio para la niña protagonista, Ofelia, pero también un campo de batalla para hacer frente a la tiranía y el horror que gobierna el mundo real en el que vive. Ofelia comprende así la situación que le ha tocado vivir y se enfrenta a la maldad del capitán Vidal, su padrastro, desde la fantasía, pero no la evade, porque lo que intentará la pequeña será huir con su

hermanito recién nacido. Al respecto, Guillermo del Toro ha asegurado que esta película tiene mucho que ver con *Hellboy II* porque “el mundo en el que vivimos está destruyendo la fantasía”. Añade que nunca piensa en la fantasía como una vía de escape, sino que cree que “la fantasía es un sistema que nos ayuda a comprender el mundo, no a escapar de él” (Del Toro, 2008). La fantasía como fuente de liberación, como una manera de enfrentarse a la realidad dejándose llevar hacia otros mundos que al final confluirán con el real. Es muy acertada la interpretación que ha hecho en este sentido el crítico Esteban Hernández al asegurar que el inicio de la película sienta las bases del núcleo sobre el que se sustenta el discurso. La madre reprime a la hija por leer cuentos de hadas, por evadirse de la realidad. Considera algo negativo que la niña se sumerja en esas fantasías que no la van a dejar crecer ni convertirse en una persona adulta. *El laberinto del fauno* se erige por ello en una defensa de la existencia abierta y libre de la imaginación infantil, frente a la madurez que reniega de ese potencial imaginativo, dócil y sumisa, y que confronta la utopía libertaria frente al pragmatismo (Hernández, 2006). Por ese motivo la relación de Ofelia con Mercedes posee esa complicidad que no existe con su madre biológica, porque el ama de llaves y hermana del jefe guerrillero es una *rebelde* como ella que se niega a postrarse ante el fascismo, encarnado en la figura del cruel capitán/padrastro Vidal.

Guillermo del Toro ha reconocido ese discurso metafísico en su película al entender el fascismo como el mayor peligro que se cierne sobre el mundo moderno ante la nueva ola neoconservadora que constriñe la imaginación a empellones del pensamiento único. Para el cineasta, el fascismo es una forma de perversión de la inocencia que entraña la muerte del alma porque consume espiritualmente a las personas. “La realidad es que en el mundo entero el péndulo político está teniendo un regreso a la derecha -reflexionaba el cineasta cuando se estrenó la película-. Cada día y cada vez más esa derechización se vuelve más constante y preocupante. Eso es la realidad global y

creo que me interesaba mucho presentar la idea de que aquellos que vivimos un mundo imaginario tenemos a la vez la gran responsabilidad de mantener esa imaginación y libertad vivas. El mundo espiritual o el mundo imaginario nos dan una libertad que contrasta con los preceptos de las instituciones que quieren que obedezcas porque sí. Pensé que la forma de fabular una idea como ésta era un cuento de hadas, un cuento profundamente perturbador y para adultos y de ahí es donde surge esa película. Nunca he podido vivir la realidad separada de la fantasía porque ésta me permite soportar la infinidad de cosas infames que ocurren a diario” (Intxausti, 2006). La fantasía no como una huida sino como una expresión de libertad.

La génesis del *El laberinto del fauno* es anterior a la de *El espinazo del diablo*, aunque con notables diferencias sobre el resultado final. Tanto es así que en sus inicios, *El espinazo* tenía un argumento distinto, ambientado durante la Guerra Civil pero sobre una mujer embarazada que vive con su esposo en una mansión retirada en el campo. Un día la mujer descubre un laberinto y allí encuentra a un sátiro, con el que hace el amor. La bestia le propone sacrificar al niño que lleva en su vientre como condición para poder vivir siempre en el lugar mágico que es el laberinto. En la película que finalmente hizo Del Toro, el fauno pretende lo mismo, derramar la sangre de un inocente, pero la niña se opone. La acción arranca en 1944, cinco años después de haber finalizado la guerra pero cuando todavía había grupos rebeldes de guerrilleros escondidos en las montañas combatiendo a la dictadura franquista. Ofelia, la niña protagonista, viaja con su madre, en avanzado estado de gestación y en un precario estado de salud, al destacamento donde está destinado su nuevo esposo, el capitán Vidal, un militar cruel y sanguinario que tiene aterrorizada a la población y que persigue a un reducto de rebeldes que se esconden en la comarca. Ha establecido su puesto avanzado en un molino, cerca del campamento de los guerrilleros, en un paisaje y un territorio que aluden a la España mágica como pocos, Galicia. Allí, Ofelia, que no es hija del



El laberinto del fauno

militar puesto que su madre volvió a casarse después de morir su padre biológico, encuentra estelas de piedra y un misterioso laberinto donde la sorprende un fauno que dice reconocerla como la princesa del mundo subterráneo. Le encomendará tres misiones, que debe superar antes de la luna llena si quiere regresar a su reino. A la vez que Ofelia intenta superar las pruebas, los guerrilleros y los militares se encarnizan en su lucha, mientras el estado de salud de la madre empeora y peligra el parto. Vidal antepone la vida de su primogénito y cuando se desate el combate final, una vez que la madre ha muerto, Ofelia raptará al bebé e intentará huir. Su padrastro la matará de un disparo por la espalda en el laberinto, pero no recuperará al niño porque se lo arrebatarán los rebeldes, que le niegan su último deseo: que su hijo herede su reloj para que sepa a qué hora murió su padre. Ese afán de perpetuidad que tienen los fascistas, que en las películas de Del Toro aparece asociado a una extraña, obsesiva y casi enfermiza afición por la relojería y los sofisticados engranajes que mueven las saetas de los relojes, sólo es comprensible por su deseo péfido de controlar el paso del tiempo. Ocurría con el nazi Kroenen de *Hellboy* y sucede lo mismo con el capitán Vidal.

Las fantasías de *El laberinto del fauno* sólo las vive la niña. Es la única que no está contaminada por la iniquidad de los fascistas, que tiene una mirada limpia y un corazón puro que le permite ver en una libélula a un hada y en el interior de un árbol hueco un sapo gigante que escupe una llave, que puede abrir puertas y ventanas en las paredes con sólo

dibujarlas con una tiza mágica, o que es capaz de curar a su madre colocando una raíz de mandrágora en un cuenco con leche bajo su cama. Los monstruos que ve pueblan su imaginación y las ilustraciones de sus libros. Los insectos toman la forma de las hadas cuando Ofelia les muestra los dibujos, mientras que el fauno adquiere una dimensión mágica a los ojos de la niña, pero también misteriosa, que hace desconfiar a la pequeña. Es una creación maravillosa de los diseñadores artísticos de la cinta, al igual que la del *Hombre Pálido*, que carece de ojos en la cara y que se los



Fotogramas de *El laberinto del fauno*

coloca en las manos para perseguir a Ofelia con un grito desgarrador. Doug Jones, el actor y mimo que ha dado vida a la mayoría de las criaturas que aparecen en las películas de Del Toro, incluido el Abe Sapien y el Ángel de la Muerte de la saga *Hellboy*, está también en esta ocasión oculto tras las caracterizaciones del fauno y la bestia sin ojos en la cara.

El *Hombre Pálido* recuerda al *Saturno devorando a sus hijos* de Goya. Incluso devora a dos de las hadas que revolotean a su alrededor para facilitar la huida de la niña. En el pintor de Fuendetodos, y en especial en sus pinturas negras, se inspira el cineasta para componer algunos pasajes de *El laberinto del fauno*, al igual que adquiere un peso importante el ilustrador de cuentos del siglo pasado Arthur

Rackham. Del Toro ha reconocido que para esta película se inspiró más en referentes pictóricos que en cinematográficos, pero a nadie se le escapa que el primer plano en movimiento de la niña tumbada boca abajo nada más recibir el disparo traicionero de su padrastro -la película comienza en este punto final para reconstruir a partir de ahí toda su historia- está tomado de la escena de la ducha de *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, uno de los cineastas de referencia del realizador mexicano, sobre el que escribió un libro en los años 80 cuando impartía clases de cine.



Para la composición visual del film, el director y su inseparable fotógrafo Guillermo Navarro volvieron a emplear una imagen de tonalidades amarillas para los mundos de fantasía, y azulada para las escenas que se desarrollan en el plano de la realidad, reforzando así la frialdad y crudeza de los acontecimientos históricos. Y esta vez se distancian de lo gótico para mostrarse muy barroco, un tratamiento acorde por otra parte con el mundo de la ilustración de los cuentos de hadas, menos sombríos y siniestros que los aires góticos de la literatura y el cómic de este género, aunque no menos terribles. El acompañamiento musical de Javier Navarrete, que repite con Del Toro tras colaborar antes en *El espinazo del diablo*, persigue el mismo fin y dota a la

banda sonora de cierta melancolía en la que sobresalen algunos temas como el de la nana a ritmo de vals, que influirá en el resto de la partitura, con la que obtuvo el premio Ariel además de estar nominado al Oscar y el Goya (Montón y Navarro, 2008). Un tratamiento poético en clave de tragedia, porque la princesa del reino subterráneo que se perdió en la superficie, al revés de lo que le ocurría a la Alicia de Lewis Carroll, sólo podrá regresar a su mundo en la fantasía final que vive cuando agoniza tumbada en el suelo: el triunfo de la bondad y de la imaginación liberadora



de la niña sobre las certezas miserables de la soberbia de los adultos. Un final que reforzará la poética imagen de la flor que brota del árbol seco, triunfando así la belleza y la luz sobre la oscuridad no de los mundos fantásticos sino de los monstruos que poblaron el franquismo.

Tras *El laberinto del fauno* y *Hellboy II*, Guillermo del Toro se dedicó por completo al que iba a ser su siguiente proyecto, la adaptación al cine de *El Hobbit*, de J.R.R. Tolkien, la precuela de *El señor de los anillos*, concebida en dos partes y cuyos paisajes de la Tierra Media estarían ambientados otra vez en Nueva Zelanda. Poco se ha desvelado sobre este proyecto que ha sufrido varios retrasos y continuos contratiempos, y sobre el que el autor de

Cronos parece que quería retomar otra vez temas como el del libre albedrío y la soledad. Al menos así lo apuntaban algunos de sus testimonios al respecto. “Me encanta esa idea, como de película de Hitchcock -indicó el realizador-, de un personaje muy correcto y remilgado dentro de un universo muy limitado que emprende un viaje en el que el peligro, el dolor y la pérdida terminan por ampliar su visión del mundo. Para mí, ésta es una historia poderosa” (Graham, 2008). La primera parte era una adaptación de la novela original, mientras que la segunda iba a servir de



Del Toro dirige a Sergi López

nexo de unión entre las historias que se narran en *El Hobbit* y las que transcurren en la trilogía de *El señor de los anillos*, que ocurre medio siglo después. Tras dos años inmerso en la preproducción, el 30 de mayo de 2010, a través del portal de Internet “The One Ring”, Del Toro anunció que abandonaba la dirección de *El Hobbit* por los continuos retrasos en el rodaje, al parecer provocados por las dificultades económicas de la productora Metro Goldwyn Mayer. Mediante una carta abierta al público, el cineasta comunicaba que “después de dos años de vivir, respirar y diseñar un mundo tan rico como la Tierra Media de Tolkien, debo, con gran pesar, abandonar la tarea de dirigir estas maravillosas películas”.



Guillermo del Toro

Los nueve Ariel, siete Goya y tres Oscar que ganó *El laberinto del fauno* y el reconocimiento mundial que obtuvo -la prestigiosa revista *Sight and Sound* llegó a declararla el “*Citizen Kane* del cine fantástico”- han situado a Guillermo del Toro entre los directores de mayor peso dentro de este género junto a Peter Jackson, y no precisamente por la obesidad conocida de ambos cineastas sino por la originalidad de sus propuestas visuales y las atmósferas inéditas que crean en sus películas. Del Toro no ha dejado por ello de seguir desarrollando otra de las labores por las que se ha caracterizado en los últimos tiempos, la de productor de otros directores que han abierto de manera considerable las miras del cine fantástico hablado en español con éxitos

como *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona y *Rabia* (2009), de Sebastián Cordero, además de haber creado con sus amigos Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu la productora Cha, cha, cha Films para el desarrollo de proyectos cinematográficos personales, tanto propios como ajenos.

Y si no tenía poco con todo esto, en 2009 Guillermo del Toro irrumpió en el panorama literario junto al escritor Chuck Hogan con la novela *Nocturna*, primera parte de la Trilogía de la Oscuridad en la que ambos autores reinventan el mito del vampiro, y en la que el cineasta disfruta creando unos monstruos que emparentan la biología de los chupadores de sangre con la de los insectos y su psique con la de los fascistas de nuevo cuño, y en la que no faltan las autopsias, los subterráneos del metro de Nueva York y la imaginería religiosa, junto a las influencias de Bram Stoker, Richard Matheson y Stephen King. El protagonista de la primera parte es Abraham Setrakian, un moderno Van Helsing, superviviente del Holocausto nazi que en su juventud vio en el campo de exterminio de Treblinka cómo la Cosa devoraba a sus víctimas. Una metáfora que va más allá de lo fantástico porque otro de los escenarios de la novela son los subterráneos neoyorkinos de la zona cero del atentado contra las Torres Gemelas del 11-S, y la segunda entrega, titulada *Oscuro*, comenzará en Chernóbil, otro escenario asociado al dolor por el accidente nuclear que tuvo lugar allí. La trilogía se cerrará con *Eterna*, en la que los dos autores aseguran que se desvelará el misterio y tendrá un final hermoso. Una saga literaria en la que los protagonistas luchan por la libertad, por salvar a la especie humana de las plagas del siglo XXI ante las amenazas que se ciernen sobre nuestra civilización en los albores del nuevo milenio. El cineasta convertido en novelista se ha preguntado con esta novela qué es más real, si el personaje soñado o el que lo sueña. “Creo que, mientras somos seres vivos -ha argumentado como respuesta-, lo que vive en nuestra cabeza es tan real como lo que vive fuera de ella” (Navarro, 2009). Una fantasía liberadora en tiempos de crisis y temores.



Ivana Baquero en *El laberinto del fauno*

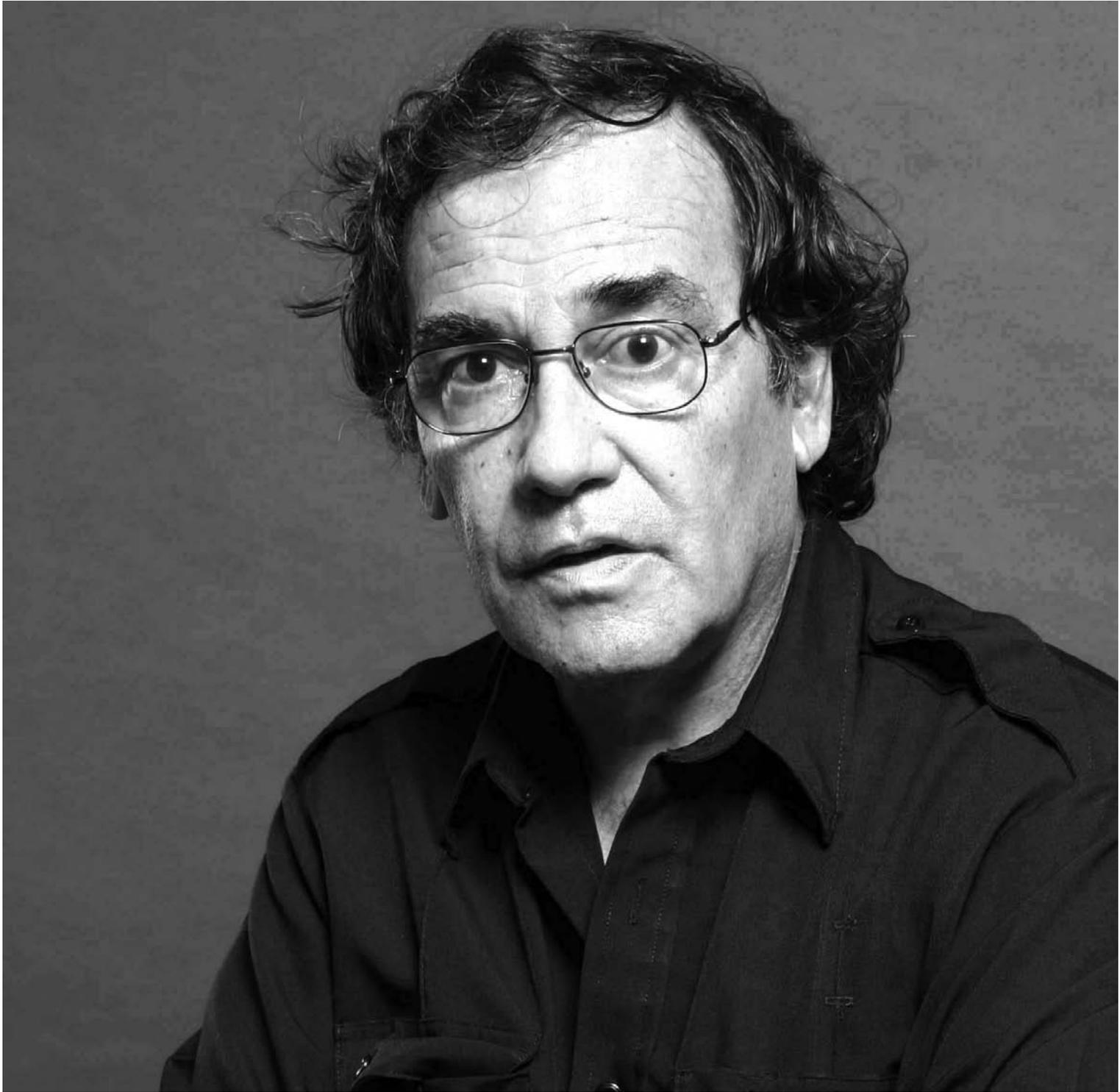


ELISEO SUBIELA

Poesía es libertad

De fantasmas, espíritus y hadas está poblado el cine de Eliseo Subiela, como sucede con Guillermo del Toro, aunque en un plano muy diferente. Comparte con otros dos cineastas de su generación, Adolfo Aristarain y Luis Puenzo, el mérito de haber proyectado el cine argentino al mundo tras el silencio que supuso la última dictadura militar que asoló Argentina entre 1976 y 1983. Al igual que el de ellos, su cine está plagado de alusiones a esa etapa oscura de la historia del país, en el que sus personajes vagan perdidos en un mundo dominado por la injusticia, desorientados, hastiados y aburridos en busca de la libertad. Una liberación que sólo hallan cuando encuentran la felicidad a través del amor, lo que convierte las películas de Subiela en un ejercicio poético sin equivalente en el cine de habla hispana. Sus diálogos se transforman así en poesía, que muchas veces toma prestada de los versos de poetas como Mario Benedetti, Juan Gelman o Fernando Pessoa. El amor vence a la muerte en el cine de Subiela, a la existencia material y a la realidad cotidiana, para perdurar en el tiempo y en el espacio. Así ha configurado un universo poético en el que brinda al público sueños que hablan de seres desvalidos, confundidos, perdidos, desorientados, enfermos o sometidos a la iniquidad del poder, pero que acaban liberándose a través de la felicidad que sólo puede dar el amor. Sus películas parecen querer contarnos siempre la misma historia de diferentes maneras, sumergiendo al público en la ensoñación de las salas de cine, lugares mágicos donde proyectar las vidas rebeldes de unos personajes que se niegan a ser sumisos y cuya locura no deja de ser la expresión más cuerda de la libertad.

En la filmografía de Eliseo Subiela (Buenos Aires, 1944), la magia del acto de fruición colectiva que representa el



Eliseo Subiela

cine se expresa de múltiples maneras, ya sea mediante la reencarnación en *No te mueras sin decirme a dónde vas* de uno de los inventores que trabajaron para Thomas Alva Edison y cuyo ingenio dio lugar al invento del kinetoscopio -precursor del cinematógrafo de los hermanos Lumière-, o a través de la inmersión en una sala a oscuras donde poder escapar de la realidad para sumergirse en los sueños colectivos como hacen los protagonistas de *Últimas imágenes del naufragio*. En el primer caso se nos cuenta la historia de un proyeccionista de cine de barrio cuya sala tiene que cerrarla el empresario debido a la crisis. Pero a su vez, el dueño del cine ofrece su ayuda económica al protagonista, Leopoldo, para que termine de fabricar su máquina de sueños, capaz de registrar en imágenes lo que sueñan las personas cuando duermen; la muerte del cine, concebido como espectáculo de fruición de masas, frente al consumo individual que imponen los nuevos tiempos. Una crisis del cine latente, por otra parte, como expresión de libertad en *Últimas imágenes del naufragio* a través del asesinato del director de la película que ven los protagonistas en una sala de exhibición. El título que se proyecta es *Tiempo de revancha*, cuyo realizador, Adolfo Aristarain, interpreta en la cinta de Subiela al boletero de la sala, al que mata de un tiro en la frente uno de los protagonistas, José, para robar la recaudación de la taquilla. Las referencias y alusiones a la dictadura, los desaparecidos y los crímenes que cometieron los *milicos* son también una constante en el cine de Subiela, y esta escena de *Últimas imágenes del naufragio* podría verse, más allá de la broma macabra que supone haberla rodado con la complicidad de Aristarain, como una evocación de ese riesgo que corrieron quienes desafiaron a los represores a través de un cine lleno de libertad que fue capaz de burlar la censura.

El cine es para Subiela ese espacio mágico donde refugiarse para compartir sueños y expresar la libertad del pensamiento. De ahí que sus películas no sean nada convencionales sino pletóricas de imaginación; obras en las que lo mundano y lo cotidiano se cruzan con la



Eliseo Subiela

fantasía para construir sueños de realidad en los que el amor es el camino hacia la felicidad y por tanto a la libertad. Subiela ha asegurado que de haber sido arquitecto, se hubiera especializado en la construcción de salas de cine por tratarse de lugares mágicos, los únicos en los que los humanos soñamos despiertos. “Había que aprender a amar con los ojos abiertos -afirma el director al evocar su pasión juvenil por el cine-. Después de todo, el cine es el único sueño que se tiene con los ojos abiertos. Una sala de cine es el único lugar en el que, a oscuras, vemos más. Si yo fuese arquitecto, me especializaría en la construcción de cines. No ya por mi amor a las películas, sino porque no me parece que haya misión más poética de la arquitectura, que la construcción de espacios donde la gente va a soñar” (Subiela, 2000).

En la filmografía de este director argentino nada resulta convencional. La sana locura que expresan sus personajes es algo que los hace libres porque los despoja de todos aquellos dogmas, convencionalismos, aflicciones, sufrimientos y rutinas que atentan contra su libre albedrío. Una libertad que se alcanza a través de la felicidad y ésta mediante el amor, como hemos señalado, que supera lo material para dejarse



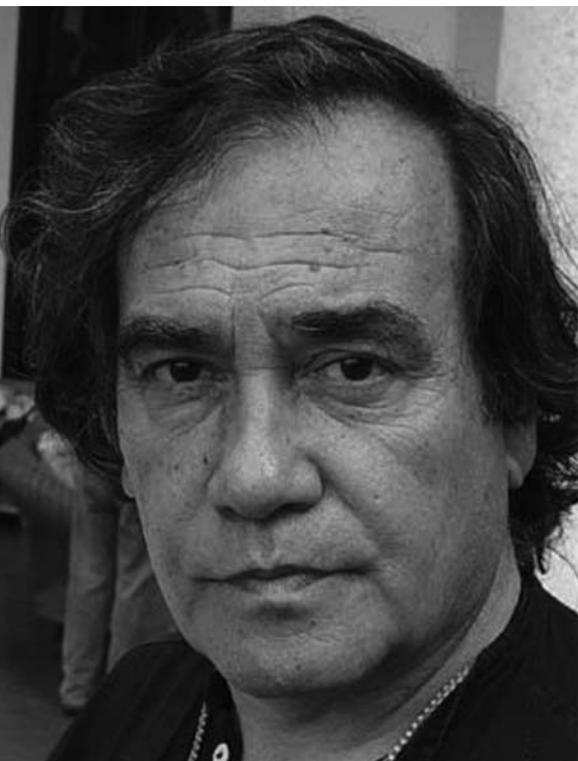
Subiela prepara un plano en *El resultado del amor*

llevar por la poesía de las emociones. Sus primeras películas nos muestran encierros físicos que al igual que constriñen la libertad pueden darla, ya se trate de los enfermos de un sanatorio mental en *Hombre mirando al sudeste* que de los locos aventureros de *La conquista del paraíso*, mientras que en su filmografía posterior serán más introspectivos, como sucede con los naufragos de *Últimas imágenes del naufragio*, el rebelde poeta urbano de *El lado oscuro del corazón*, y el inventor de *No te mueras sin decirme a dónde vas*. A partir de *Despáilate amor*, el paso del tiempo irrumpirá como algo nuevo que frene el libre albedrío de los personajes imaginados por Subiela, que recuperará al poeta Oliverio en la segunda parte de su película más famosa y hará su largometraje más convencional con *Lifting del corazón* tras un paréntesis en el que sólo hizo televisión. Su retorno a los cines con *El regreso del amor* y *No mires para abajo* -tiene pendiente el estreno de *Rehén de ilusiones*- ha supuesto el regreso a la pantalla grande de un cineasta en plena madurez intelectual que ha sabido transformar la poesía en libertad a través de sus películas.

Hay que reconocerle a Subiela su precocidad, puesto que su primera película la rodó con sólo 19 años, en 1963,

después de decidir que la mejor escuela de cine era observar la vida y la manera más directa de convertirse en realizador, el ejercicio práctico. Inició estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela de Cine de La Plata. En 1963 filma el cortometraje de 20 minutos *Un largo silencio*, rodado en blanco y negro y en 16 mm, sobre un tema que le perseguirá en toda su obra, los manicomios y el encierro interior que sufren los enfermos mentales. A pesar de ser un primerizo, la película obtiene el Gran Premio del Festival Internacional de Cortometrajes Viña del Mar. Vista hoy día con la perspectiva que da el paso del tiempo, *Un largo silencio* hay que situarla a la vanguardia del Nuevo Cine Latinoamericano, rebelde en su contenido y en su forma. Es cine político porque denuncia una injusticia de una manera nada convencional, a través de un lenguaje audiovisual que explora todas las posibilidades que ofrecen el montaje y los contrapuntos sonoros. La cámara entra con total libertad en el Hospital Nacional Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda, más conocido por los porteños como "el Borda" o "el Vieytes".

Parece ser que el joven Subiela no sabía siquiera dónde estaba el manicomio y lo descubrió al seguir a una anciana



Eliseo Subiela

que se dirigía al mismo. La primera vez que lo visitó tenía 17 años y se adentró en él con la curiosidad de intentar comprender lo incomprensible. “Un domingo lluvioso, después de almorzar, sentía la necesidad de acercarme a Vieytes, el manicomio. Sabía que estaba en la zona de Constitución. Una vez en la plaza -recuerda el cineasta-, me

puse a seguir a una mujer que llevaba un bolso. Sentí que ella me enseñaría la ruta. No me equivoqué. Durante los nueve meses posteriores, yo me metería en ese hospital por las mañanas muy temprano, quedándome hasta la noche. Saqué muchas fotos, grabé muchas ‘entrevistas’, hice muchos amigos, escribí un guión y al final mi padre entendió que o me daba el dinero para transformarme en un cineasta o cualquier día de esos iría a visitarme como paciente. Filmé *Un largo silencio*, mi primer cortometraje, el borrador de lo que más de veinte años después sería

Hombre mirando al sudeste” (Subiela, 1997).

Un largo silencio alterna imágenes del hospital con los comentarios en off de dos narradores, un hombre y una mujer, que actúan a modo de conciencia colectiva para denunciar las pésimas condiciones en las que son hacinados los enfermos mentales, y que comparan el lugar con una cárcel aunque no tenga rejas. Condena directamente a los responsables políticos de no hacer nada para cambiar la situación del centro, que acogía en el momento de la

filmación a 2.500 pacientes. Los narradores recalcan que el coste diario de cada enfermo es de 200 pesos, pero que el coste real se reduce a 80, lo que da idea de la precariedad en la que se encuentran. Son reflexiones que reflejan las impresiones del cineasta tras las numerosas visitas previas hechas al “Borda” antes de rodar el documental. “Poco importa la pena”, afirma la narración omnisciente mientras la cámara muestra el hacinamiento de los pacientes en los pabellones, para recalcar seguidamente que viven como deshechos de la sociedad, que los aísla allí para quitarse de encima el problema. “¡Veinte siglos para llegar a esto!”, exclama el narrador con desilusión tras expresar sus miedos a “no poder eludir estas caras” después de haber estado frente a ellas.

La cámara, muy descriptiva y nerviosa, recorre las galerías y los patios del centro mediante largos travellings y zooms inquietos que se fijan en las miradas perdidas de los enfermos y en su encierro físico y mental. El guión adquiere, a pesar del drama que aborda, unos aires poéticos en los que se avanza ya la idea de que la “demencia es una forma de misticismo”, una constante en la filmografía de Subiela. “La rebeldía se les muere”, afirma uno de los narradores, mientras que el otro replica: “Ellos no son rebeldes, a lo más un grito”. Junto a las miradas perdidas de algunos internos, la cámara registra los lamentos de otros y muestra de fondo los grafitis pintados en las paredes, a modo de esos gritos mudos a los que alude el guión. La película incide en la soledad y el miedo de unos seres desahuciados en vida que cada mañana, cuando despiertan de sus pesadillas, descubren que el mal sueño de la noche continúa. La parroquia del manicomio se transforma en un refugio de intimidad entre tinieblas, sensación que refuerza la música de órgano que suena como contrapunto, idea a la que volverá a recurrir el director dos décadas después en *Hombre mirando al sudeste* en la primera escena en la que aparece Rantés, cuando interpreta un tema de Bach.

Hay en *Un largo silencio* recursos narrativos que sorprenden por su madurez en una persona tan joven e

inexperta, puesto que entroncan con la crudeza de ese cine documental que irrumpe a mediados del siglo pasado en el Nuevo Cine Latinoamericano y que muestra las miserias humanas en toda su desnudez, sin tamices que suavicen la realidad sino todo lo contrario, puesto que la refuerza a través de los intensos claroscuros de la fotografía en blanco y negro. La endurecen de tal manera, que los planos de las monjas y el sacerdote alternados con los rostros de los dementes traen al recuerdo a Luis Buñuel y su cine de la crueldad en películas como *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Pasajes como la entrevista hecha a uno de los enfermos, el sordomudo Matías, se convierten, por otra parte, en los momentos de mayor lucidez de la cinta, puesto que el personaje ni puede oír ni hablar, y se comunica con el equipo de filmación por escrito. El film muestra el intercambio de preguntas y respuestas, con caligrafía hecha a mano, como si de intertítulos del cine mudo escritos en hojas se tratara, en las que Matías redacta con su puño y letra la historia de un amigo que murió de amor por una mujer llamada Mabel.

Asistimos en *Un largo silencio* a un cine que construye atmósferas y estimula sentimientos en el espectador mediante recursos poéticos. La narración empleada no es la de un reportaje de tipo informativo, sino la de un montaje de atracciones que cuenta las cosas a través de sensaciones que se yuxtaponen y obligan necesariamente a la implicación emocional del público. En aquellos años, el joven cineasta creía que el cine podía transformar la realidad a través de la denuncia. Años después aseguraría haber descubierto que no hay una sola realidad sino tantas como seres humanos y que sus películas podían ser un mecanismo para “despertar conciencias, frente a mucho cine que fomenta el adormecimiento, con la convicción de que el cine es una herramienta formidable para mejorar la vida del hombre. También la mía se modifica y mejora, cada vez que puedo hacer compartir mis sueños con la mayor cantidad de gente posible” (Subiela, 1997). Mayor declaración de libertad creativa es imposible. Por ese motivo sus filmes están llenos

de personajes insólitos que provocan la sorpresa en el espectador, pero con los que éste acaba de proyectarse por su discurso coherente, ya sea desde la demencia cuerda de Rantés en *Hombre mirando al sudeste* o la locura rebelde de Martín en *El resultado del amor*.

El siguiente cortometraje de Subiela trataría el tema de los extras en el cine: *Sobre todas estas estrellas* (1965). Ya vimos cómo al realizador le gusta mostrar el cine dentro del cine, y no deja de ser curioso que uno de sus primeros trabajos fuera sobre unos profesionales tan anónimos como imprescindibles para rodar cualquier película, ya que son los intérpretes de relleno que ocupan los segundos planos de las tomas que se filman, los que no tienen papel y sólo hacen bulto para dar credibilidad y vida a la escena en exteriores o interiores. Es una de las escasas cintas que se han rodado sobre el tema y pone de manifiesto el interés del director por aquello a lo que el espectador no suele prestar atención: lo que hay detrás de la realidad y constituye otra realidad. En el cine aparecen las estrellas, los actores famosos que desempeñan un papel protagónico, y los extras, que también interpretan su papel pero cuyo principal cometido es rellenar la escena y pasar lo más inadvertidos posibles. Sucede igual en la realidad cotidiana fuera del cine: están las estrellas, los triunfadores, los que se dejan ver, y en segundo plano los supervivientes, la gente del montón, en apariencia intrascendentes pero cuyas vidas tienen para Subiela el mismo interés o más que la de los primeros. En ellos se fijará para forjar una filmografía atípica que estará dominada por lo insólito, lo extraño y lo insospechado, pero no por ello irreal, porque esos seres también existen. “Creo que el cine es una formidable herramienta para desentrañar las muchas realidades que conviven junto a la que llamamos *realidad*”, ha dicho el cineasta para precisar seguidamente que su cámara “no es un ojo que ‘capta’ imágenes, sino que las ‘proyecta’. El que ‘registra’ tiene que ver con el alma, y no tengo la menor idea de dónde está ubicado” (Subiela, 1997). Mundos y personajes que Subiela hace visibles en su cine desde una concepción metafísica y filosófica del séptimo arte, lo que ha provocado tanto incondicionales seguidores de

su obra como acérrimos detractores que le han acusado de hacer un cine complaciente. Lo que es indudable es que sus películas triunfan allá donde se presentan porque van dirigidas a las emociones del público, y prueba de ello es el amplísimo palmarés con que cuenta su filmografía.

Sin la fuerza visual que tenía *Un largo silencio*, *Sobre todas estas estrellas* adquiere un tono poético menor pero no menos interesante ya que su tratamiento sigue las líneas emprendidas en aquellos años por la *nouvelle vague* francesa, al emplear una narración discontinua y experimental con una fotografía en blanco y negro como si de un Truffaut o un Godard porteño se tratara. Un influjo sobrevenido del aprendizaje de Subiela como espectador en el cine Lorraine del centro de Buenos Aires, al que acudía el joven realizador para sumergirse en los títulos que llegaban del viejo continente a esta sala de exhibición: Federico Fellini, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz y Andréi Tarkovski, entre otros, además de los dos franceses citados. *Sobre todas estas estrellas* ofrece un montaje discontinuo en el que asistimos al proceso de contratación de los extras, las motivaciones de éstos para participar en una película, sus ambiciones de llegar a ser descubiertos y poder convertirse algún día en grandes divos de la pantalla, y también al hastío que provocan las largas horas de espera hasta que se filman las escenas. Será con ese aburrimiento expresado por el bostezo de Bettina, una joven extra de 17 años que ve la posibilidad de saltar al estrellato de esa manera, como finalice el corto, en el que Subiela habla por primera vez de Cristo como el primer extra de cine, un personaje que estará presente desde entonces en toda su obra.

Su segundo cortometraje gustó por su original apuesta rompedora, que lo hizo merecedor del premio al mejor director del Instituto Nacional de Cinematografía. Tras este documental, el cineasta se sumió en un largo periodo de aprendizaje en el cine, la televisión y la publicidad. En 1967 es premiado por el Fondo Nacional de las Artes Obras Unitarias para Televisión. Además, trabaja en el cine de

largometraje como ayudante de dirección para realizadores como Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1964), Armando Bo (*La mujer del zapatero*, 1965), Ralph Pappier (*Esquiú, una luz en el sendero*, 1965) y Francisco Vasallo (*Los ratones*, 1965). Su etapa como creativo publicitario arranca en 1968, convirtiendo ese periodo en el más prolífico de su carrera al hacer numerosos comerciales para las agencias Radiux Publicidad, Ricardo de Luca y MacKann Ericsson. De esa experiencia Subiela aprendió el rigor técnico que requiere una filmación así como la economía narrativa que precisa una película para llegar al público, ya sea un anuncio, un corto o un largometraje. “Lo que nos permitió fue aprender un cine prolijo y técnicamente bien hecho. Yo siempre reivindicué este tipo de cine, en contra del cine latinoamericano prolijo e imperfecto -explicaba Subiela a principios de los años 90-, lo que me parece un disparate. La ventaja del cine publicitario es que se puede aprender a contar sintéticamente una historia, y aprendes un rigor técnico que creo que finalmente se nota y si el nivel técnico del cine argentino es aceptable es porque la mayoría de los directores y de los técnicos han pasado por la publicidad. De todas formas, si Ridley Scott es un director de publicidad, bienvenido sea” (Castro, 1993).

A comienzos de los años 70 surge en Subiela la idea de adaptar al cine la novela del escritor cubano Alejo Carpentier *Los pasos perdidos*, sobre la historia de un experto en música que se adentra en la selva para aprender de los instrumentos que fabrican los nativos. Allí conocerá a otra mujer, de la que se enamorará, y a un buscador de oro que ha creado una ciudad en la selva libre de los prejuicios del mundo civilizado. Carpentier había vendido los derechos de adaptación al cine de la novela, pero animó al realizador argentino a que hiciera una versión libre de la obra. El guión resultante se tituló inicialmente *Las puertas del paraíso*, que supera en 1977 el control del organismo público cinematográfico que supervisaba la calificación de películas en Argentina, aunque con ciertas objeciones puesto que en ese momento gobernaban los militares.

Subiela pudo rodar este guión, al que cambió el título por el de *La conquista del paraíso*, en 1980. Su ópera prima de largometraje es la película más latinoamericana de toda su filmografía, en temática y tratamiento visual, y aunque apunta ya temas que estarán presentes en el resto de su obra, está muy alejada todavía de su cine posterior, mucho más universal. Fue muy bien recibida por la crítica pero tuvo una fría acogida del público.

La conquista del paraíso retoma de la novela de Carpentier la idea de la aventura en busca de un paraíso primigenio en medio de la naturaleza y alejado del progreso inhumano de las ciudades. Confronta el mundo civilizado y asfixiante de la urbe con la utopía libertaria de construir una nueva sociedad en plena selva que no tenga en cuenta los prejuicios, leyes y convencionalismos forjados por el ser humano. A diferencia de la obra del escritor cubano, en el film de Subiela el protagonista no es un músico sino un ejecutivo al que abandonó su padre cuando tenía tan sólo cinco años para irse a buscar un tesoro a la selva. Cuando menos se lo espera, Pablo, el protagonista, recibe una carta de un amigo de su padre para anunciarle que éste se encuentra vivo pero muy enfermo y quiere volver a verlo antes de morir. Viaja a la provincia de Misiones, al norte de Argentina, una franja de terreno que penetra en la selva limitando al oeste con Paraguay y al este con Brasil. Es un territorio de frontera, salvaje e inexplorado, cuyo clima tropical no tardará en hacer efecto en Pablo al arrojarlo en brazos de una prostituta llamada Irasema, de la que se enamora y con la que emprende la búsqueda de un tesoro que se encuentra en una ciudad perdida de la selva. El mapa que conduce al asentamiento precolombino donde los Jesuitas guardaron el oro de los indios -el mito de Eldorado- es el legado que le deja su padre antes de morir. En la aventura les acompañan Laureano, un español propietario de un boliche; Marcos, un aventurero que provoca desconfianza nada más partir por su avaricia y pragmatismo; Joao, un anciano hijo de una brasileña y un argentino que pasa la mayor parte de su tiempo en la cárcel por los delitos de poca monta que



Rodaje de *El resultado del amor*

comete; y Teófilo, un encantador de pájaros ingresado en un hospital psiquiátrico que tiene un sentido innato para encontrar cosas perdidas.

La expedición llega a su destino tras adentrarse en la jungla en una barcaza por el río, pero el tiempo pasa y el oro no aparece. Marcos se inquieta mientras que el resto parece ser feliz en medio de la selva aunque no haya rastro del tesoro. Laureano propone no regresar y quedarse a vivir allí, donde con lo poco que tienen, pueden llegar a ser felices. Se organizan y llevan a unas mujeres, amigas de Irasema, para que les hagan compañía. El experimento de Puerto Paraíso no funciona y el calor, la cizaña, la avaricia y el poder destructor de la naturaleza cuando se desata una tormenta tropical que dura trece días diezman los ánimos de los colonos. Teófilo se pierde en la jungla escandalizado por la llegada de las prostitutas, a las que ve como demonios y un impedimento para su deseo de convertirse en párroco del lugar, que era la única condición que había puesto para quedarse; Marcos escapa con las mujeres tras herir en una pierna a Joao; Laureano muere y Pablo e Irasema regresan a la civilización tras heredar del español el boliche que tenía.



Eliseo Subiela

Pablo deja la provincia de Misiones y retorna a Buenos Aires para quedarse allí. Engaña así a Irasema, embarazada de él, a la que había hecho creer que volvería a su lado después de resolver unos asuntos pendientes.

Sólo Joao sale ganando en *La conquista del paraíso*, puesto que al nacer el hijo de Pablo e Irasema, los adopta como familia y asegura que así descubrió que era inmortal. La familia se erigirá en uno de los temas centrales de la filmografía de Subiela, junto con la soledad y la búsqueda de la felicidad, que sólo confiere el amor. El personaje de Pablo es demasiado convencional para los cánones que serán habituales en el universo fílmico del cineasta. Acepta la aventura para huir de la ciudad, de un matrimonio fracasado y de una vida profesional rutinaria, pero será incapaz de convertir su relación con Irasema en un grito de libertad. El boliche es otra prisión, como lo era la jungla, porque hay pasión en su relación con la joven, pero no hay amor. Cuando parten en busca del tesoro, lo hacen hacia la libertad que la riqueza material -que no espiritual- puede darles si encuentran el oro, si bien la ciudad que fundan se convierte en una cárcel que los destruye porque no pueden vivir ajenos a sus convenciones sociales. Únicamente Laureano atisbará

a vislumbrar la libertad antes de caer enfermo y después de que Marcos le acuse de haberse vuelto loco. La locura actúa en este caso como esa suerte de misticismo que permite a Laureano convertirse en un hombre libre porque decide sobre su propio destino ajeno a los bienes materiales. Así se lo dirá a Pablo cuando le confiese que no piensa volver al boliche a servir mesas y que prefiere morir con dignidad ya que no la ha tenido en vida. “Un hombre necesita sueños para vivir y para morir”, afirmará.

Hacia la realización de un cine poético

La conquista del paraíso tiene en común con la obra posterior de Subiela ese tono de cuento latinoamericano impregnado de poesía que alcanzará su máxima expresión en *El lado oscuro del corazón*. Antes de este título, el cineasta rodará dos películas que lo darán a conocer fuera de Argentina, *Hombre mirando al sudeste* y *Últimas imágenes del naufragio*, con las que conseguirá un gran éxito en festivales internacionales antes de ser estrenadas en los cines nacionales, porque su temática no es local sino universal, ya que son filmes que hablan de cuestiones que nos atañen a todos y que figuran entre nuestras prioridades, como son alcanzar la felicidad y la libertad. Pero en un país tan intelectual y crítico como Argentina, eso parece haberse convertido en un handicap para el cine de Subiela, que con frecuencia es psicoanalizado, maltratado y destruido de manera injusta por cierta crítica cinematográfica, en particular por algunas revistas especializadas. En cambio, provoca una adhesión casi total del público, fascinado por la fluidez y la poética de sus historias, que hacen reencontrarse al espectador en cada nuevo estreno con ese maravilloso ejercicio de soñar las vidas de otros como si fueran las propias en la oscuridad de una sala de proyección.

Hombre mirando al sudeste (1986) retoma las ideas del encierro y de la locura que estaban latentes en la ópera prima de Subiela y también en su primer cortometraje. Si en *La conquista del paraíso* los protagonistas quedaban

atrapados en la ciudad prehispánica que encuentran en la selva, en *Hombre mirando al sudeste* están presos de su locura en una institución mental a la que el misterioso Rantés acude de forma voluntaria. En ambas, además, se alude a la dictadura. En el primer caso a través de un Buenos Aires sombrío del que huye Pablo al principio, aunque regrese después porque es incapaz de vivir en libertad, y en el segundo mediante continuas alegorías que remiten a los crímenes del régimen militar: el leitmotiv de los dos encapuchados que intentan besarse y de los que brota sangre a la altura de la boca; la afirmación que hace Rantés, el demente que se cree un extraterrestre, al decir que se ha refugiado en el sanatorio mental por seguridad ya que es el único lugar “donde se dicen las verdades y nadie te cree”; y la masacre cometida en el manicomio por los policías cuando los enfermos despiertan de su silencio y cobran lucidez para reivindicar sus derechos, a la vez que el protagonista dirige en el parque a la orquesta que interpreta la Novena Sinfonía de Beethoven.

No es fácil encuadrar *Hombre mirando al sudeste* en un género cinematográfico, aunque donde más encaja es en el fantástico, porque la historia del extraterrestre perdido en la Tierra que se comunica con los de su planeta desde el patio del manicomio resulta, al final, mucho más atractiva que pensar que ese comportamiento es fruto de la locura del personaje. La película siembra la misma incertidumbre en el doctor Denis, que atiende al presunto enfermo, que en el público, puesto que dudan por igual si realmente Rantés es un demente o un extraterrestre como afirma. El film introdujo en la cinematografía argentina un tipo de cine al que no estaba acostumbrado el público que, no obstante, lo reconoce como propio porque lo identifica con la literatura fantástica de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, cuya novela *La invención de Morel* se cita, ya que da pistas al psiquiatra sobre el posible engaño de Rantés.

La cinta confronta al personaje de Rantés con el del doctor que le atiende, el mundo interior del psiquiátrico con el del exterior, la cordura demente de adentro con la locura

de afuera. El doctor Denis es un incrédulo de su profesión, como el resto de psiquiatras del centro, que acuden aburridos a su trabajo para aplicar tratamientos de shock, escépticos de poder hacer cualquier otra cosa que alivie la locura de los internos. Cuando un día en el recuento del pabellón que atiende el doctor Denis aparece un enfermo más cuyo ingreso no ha sido registrado, surge en el psiquiatra el reto de desentrañar el engaño del intruso, que se llama Rantés y que asegura ser extraterrestre. Le cuenta que su misión es recabar información, que transmite a su planeta colocándose todas las tardes en posición de firmes en el patio del manicomio mirando hacia el sudeste. Los tests indican que es un genio y las pruebas médicas que no tiene anomalía física



Hombre mirando al sudeste

alguna. Lo único que no encaja para poder ser considerada una persona cuerda es que asegura que viene del espacio, lo que desconcierta por completo al doctor, que fuera del trabajo padece una crisis personal y sufre de soledad después de haberse separado de su mujer, con la que había tenido dos hijos. Mientras Rantés se introduce cada vez más en su vida, Denis es incapaz de resolver el misterio que envuelve a semejante personaje, sobre el que duda que esté loco pero no se termina de creer que venga de otro planeta. Hay momentos que está a punto de asumir esta posibilidad como única explicación lógica, pero hacerlo sería reconocer su propia locura. Para complicar más las

cosas aparece una mujer, Beatriz, que conoce a Rantés y a la que éste llama “La Santa”. El doctor se enamora de ella y al descubrir una fotografía antigua a la que le falta una parte y en la que aparecen los dos mucho más jóvenes, sospecha que es su hermana. Ella le confiesa entonces, después de hacer el amor y que Denis haya reconocido ser feliz estando a su lado, que procede del mismo planeta que Rantés, ante lo cual el psiquiatra estalla en cólera y la echa de su casa. El enigma coloca al psiquiatra al borde de la locura, sumido en la soledad, aislado en su departamento tocando el saxo y encerrado en sí mismo a la vez que se hace múltiples interrogantes sobre la identidad del desconocido y de “La Santa”.

No hay respuestas al film de Subiela. La película es un misterio abierto a todo tipo de interpretaciones y conjeturas porque el realizador juega con la imaginación del público, al que formula interrogantes y le hace pensar haciéndolo cómplice de una atmósfera enrarecida pero que no rechaza a pesar de ser totalmente extraña (Vega, 1993). *Hombre mirando al sudeste* entendemos que propone de esta manera, desde una concepción filosófica, una reflexión sobre el momento social que vivía Argentina después de la dictadura militar. El film es de 1986, tres años después de que retornara la democracia al país, y en él se expresa el desencanto en el que estaba sumida la sociedad argentina tras el siniestro periodo de los gobiernos militares. Rantés aparece de repente y cuando intenta identificarlo la policía, sus huellas dactilares no están registradas. Le advertirá previamente al doctor de que no se extrañe si su identificación se corresponde con alguna persona que esté muerta. “Yo no quiero que me cure, quiero que me entienda”, le dirá en otra ocasión a Denis, y si en el plano fantástico nos movemos en la hipótesis de que se trata de un ser venido de otro planeta, en el real

se asemeja a uno de los muchos idealistas que fueron asesinados durante la dictadura por querer una sociedad mejor, más justa y solidaria. El tipo es desconcertante, pero su discurso y forma de pensar es coherente. Cuando le encuentran debajo de la cama una maleta llena de recortes de prensa sobre la pobreza, las guerras, el hambre y otras miserias de la humanidad, explica que es información que está recopilando sobre la más mortal de las armas terrestres, la estupidez del ser humano. “Están ustedes asesinando a Dios todos los días”, reprochará al doctor mientras los internos acuden a Rantés para encontrar refugio en él porque sienten consuelo a su lado como si fuera un mesías. Denis piensa que en la medida que Rantés se siga acercando a la imagen de Cristo, su final tampoco será distinto, como así sucede. Tras el amotinamiento de los internos durante la escena del concierto, Rantés es aislado y sometido a un tratamiento de shock con fármacos que lo van consumiendo. No es un enfermo, es un peligro para quienes ostentan el poder porque predica la felicidad y eso equivale a la libertad. “Doctor, doctor, ¿por qué me abandona?”, preguntará moribundo cuando le inyecten los últimos fármacos que acaban con su vida como si de un Cristo crucificado se tratara.

El tono místico que emplea Subiela en la construcción dramática se complica conforme avanza la trama porque se van sumando nuevas cortinas de humo que impiden esclarecer el misterio que representa Rantés. La confesión de Beatriz, al reconocer que es otra extraterrestre, y la misteriosa fotografía antigua a la que falta una parte añaden más confusión al psiquiatra, que al final de la película expresará su desorientación frente a la terrible realidad en la que vive al reflexionar en *off* que si Rantés y “La Santa” son hermanos,

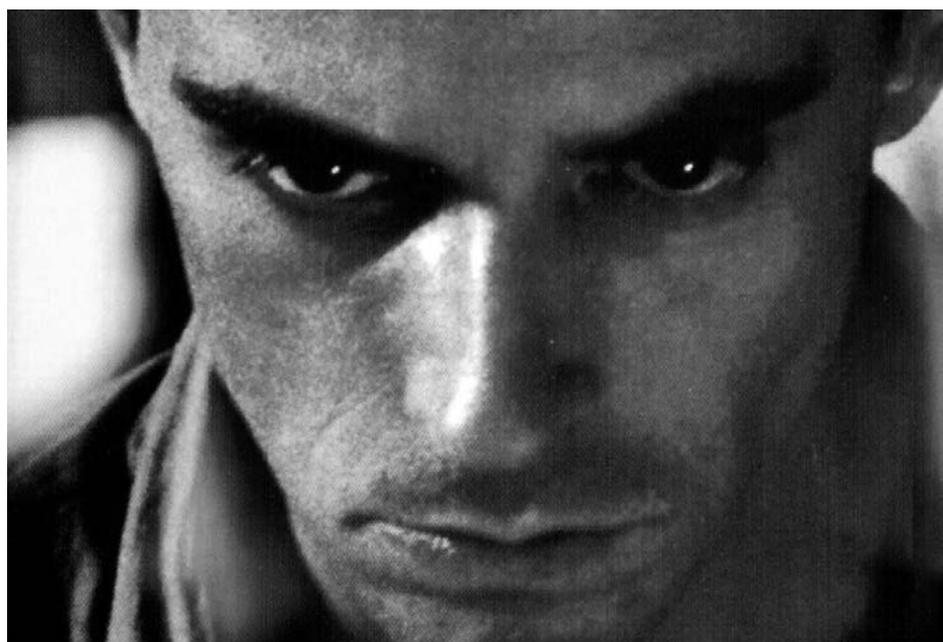


para él Dios era “un alcohólico anónimo que había tenido estos hijos”, y añadir desconsolado mientras toca el saxo que “quizás todos fuéramos eso, los hijos idiotas o locos de un padre al que costaba mucho olvidar”. El doctor se aferra a lo espiritual como respuesta a una realidad que no comprende, donde la cordura es tildada de locura y ésta se erige en la lógica pragmática de quienes dirigen la sociedad cercenando la libertad de los individuos.

Hombre mirando al sudeste supuso el reencuentro de Subiela con el hospital psiquiátrico José T. Borda, en el que había rodado su primera película documental *Un largo silencio*. Era el escenario ideal para iniciar una filmografía en la que lo real y lo ilusorio se yuxtaponen, ya que *La conquista del paraíso* se desarrollaba en un plano de la realidad muy definido sin interferencias del inconsciente. Al poder visionar hoy día juntas *Un largo silencio* y *Hombre mirando al sudeste*, se aprecia de qué manera la primera experiencia cinematográfica de Subiela está muy presente en este largometraje a través de esos *travellings* sin fin que recorren los hacinados pabellones, y en el caminar cabizbajo y autómatas de los enfermos como si de muertos en vida se tratara. Sobre la génesis de este film, para algunos la mejor película de su director, Subiela tampoco ha esclarecido gran cosa y lo que ha contado parece dejar en manos de la casualidad el origen de la idea. “El detonante inicial fue un personaje de mi barrio. Un hombre que está parado en una esquina, desde hace años, mirando al sudeste -afirma Subiela-. Esa imagen me persiguió durante mucho tiempo. Pasaba por allí y me decía: ‘Voy a hacer una película que se llame *Hombre mirando al sudeste*’. Después que la filmé, averigüé un poco y descubrí que el hombre miraba hacia la ventana de una mujer que lo abandonó. Es decir, que miraba al sudeste por casualidad” (Vega, 1993).

La película inicia una trilogía que se completaría con *Últimas imágenes del naufragio* y *El lado oscuro del corazón*, los tres títulos más importantes que ha rodado Subiela, así como los más premiados. Son trabajos en los que Subiela arriesga mucho, en los que propone unos

universos personales que cabalgan entre la realidad y la irrealdad, donde lo cotidiano da paso a lo fantástico y en los que los límites entre lo real y lo ilusorio son siempre difusos y se mezclan como si formaran parte de un único plano. Ese ejercicio de creación tan arriesgado no siempre ha sido bien visto, sobre todo por la crítica que tilda sus películas de pretenciosas y tramposas, de lo que el cineasta se ha defendido reivindicando la libertad creativa del artista



Hombre mirando al sudeste

al margen de cualquier prejuicio: “Yo intento trabajar con la mayor libertad y el menor número de prejuicios. A mí lo que me importa es el resultado final, el impacto que esas imágenes tienen en la gente. A veces cuando me dicen que una película es tramposa, yo les respondo que el cine es tramposo. Sólo es posible gracias a un defecto del ojo humano. Alguna vez me han acusado también de cursi pero a mí esas cosas no me dan miedo” (Castro, 1993).

Últimas imágenes del naufragio (1989) tuvo un proceso de preproducción largo. Con *Hombre mirando al sudeste*, Subiela construyó rápido el guión pero tardó también un

tiempo en poner en pie la producción después de elegir actores prácticamente desconocidos. En su nuevo film, ambos procesos fueron más complejos. Tras el éxito internacional de su segunda película, apostó por una coproducción que le permitiera tener salida en los mercados de habla hispana así como en el europeo. En 1988 consiguió que Televisión Española financiara un tercio de la producción tras varios meses de negociaciones y a finales de ese año inició el rodaje, aunque la película no se estrenaría hasta 1990 dado el difícil momento económico por el que atravesaba Argentina con una inflación galopante. Durante el tiempo que estuvo negociando con la televisión pública española, el Sundance Institute le concedió una beca de estancia para mejorar el guión, en cuyo proceso intervinieron, además de Robert Redford, Paul Mazursky, Alan Alda, Paul Verhoeven, Lisa Prutchman y David Puttnam. Subiela se encontró así con un guión inmejorable que dio lugar a una película premiada en festivales de todo el mundo: Montreal, Biarritz, Huelva, Cannes, Berlín y La Habana.

El realizador termina de definir con esta película las temáticas de su cine: la soledad, la locura como una forma de misticismo, la desorientación en una Argentina saqueada y con las heridas abiertas de la dictadura haciendo estragos todavía, el naufragio existencial, la creación literaria como fuente de experiencias vitales en las que se cruza lo ilusorio con la realidad, y la búsqueda de la libertad a través de la felicidad, a la que los personajes llegan a través del amor, única estrategia posible para vencer a la muerte. *Últimas imágenes del naufragio* reflexionará desde la concepción filosófica que tiene el cine de Subiela sobre esa búsqueda de la felicidad y la manera de afrontar las angustias de la vida. Lo hace a través de la historia de un vendedor de seguros llamado Roberto, un personaje gris que fuera del trabajo busca la inspiración para escribir una novela, su auténtica vocación. Está casado con una actriz de segunda fila, pero su matrimonio está muerto porque no hay amor. “Para mi esposa, la vida era una obra de teatro, para mí, una novela. Nuestra vida parecía no ser otra cosa que una representación,

una representación que me estaba asfixiando”, reflexionará el protagonista desde la angustia vital que le atenaza.

Un hecho insólito abrirá una puerta en la vida de Roberto. En un andén del metro, ve a una mujer avanzar hacia los raíles dispuesta a suicidarse arrojándose al paso del tren. La rescata y entabla una relación con ella. En realidad no pretendía suicidarse, sino llamar la atención de alguien que la rescatara. Se prostituye de esa forma y así consigue que la inviten a cenar quienes la salvan y después se acuesta con ellos. En medio del sinsentido de su vida, esa mujer llamada Estela le parece a Roberto un personaje de novela, al igual que los miembros de su familia, a los que el padre abandonó. Una idea, la del abandono familiar, que encontrábamos ya en *La conquista del paraíso* y se dejaba entrever en el final de *Hombre mirando al sudeste*, con la que esta nueva película establece vínculos: la madre recorta las fotografías en las que aparece el padre y uno de los hijos, Claudio -interpretado además por Hugo Soto, el mismo actor que había dado vida a Rantés-, está perdiendo el juicio y el vocabulario, porque se dedica a eliminar palabras que escribe por última vez para tacharlas y no pronunciarlas jamás.

Roberto cree que a través de esta familia puede encontrar el tema de su novela. Los observa, se implica y al final se da cuenta de que es lo mismo que ellos, un naufrago a la deriva en la Argentina de los años posteriores a la dictadura. Un tiempo en el que hasta Cristo se baja de la cruz para marcharse en medio del naufragio. Así lo hace el que Estela visita en la iglesia, al que lleva bocadillos hasta que un día le pide ropa y zapatos para poder irse. La mujer le confesará que si su familia sobrevive es porque son “muy duros”, pero “si alguno se ablanda estamos jodidos”. El Cristo con el que se confiesa Estela no soporta más tener que sentir amor hacia los que condenan a sus hermanos a la miseria, a la explotación y a la desigualdad, y se va del templo para estar exclusivamente con quienes le necesitan. El protagonista descubrirá en medio de esta familia de naufragos que él también lo es y va a la deriva. Hay un

momento clave en la película, cuando abandona su casa y deja a su mujer para mudarse a una pensión llamada “Las dos orillas”, un nombre que alude a un límite entre dos estadios y que traspasarlo equivale por ello a una superación o a un retroceso. Roberto no lo sabe en ese momento, porque empieza a rozar la locura de su familia de adopción: ayuda a José a planear sus atracos escribiéndole el guión de cómo deben desarrollarse y colabora con Mario en terminar la avioneta que construye en la terraza de la casa. Toma una decisión, renunciar al encierro en el que vive sin saber muy bien si eso lo va a convertir en una persona libre, en lugar de continuar siendo un ser oprimido como los viajeros del metro, cabizbajos y tristes con los que comparte viaje todos los días. “Cualquier cosa, Dios mío, menos esta mansedumbre con la que nos dejamos llevar al matadero”, suplica en *off* al mirar a su alrededor en un vagón del metropolitano.

Traspasar el límite que separa las dos orillas no ayuda a Roberto a superar su angustia existencial porque tampoco abre su corazón a los sentimientos y teme ir a la deriva como lo hace la familia de Estela. Un naufragio expresado con metáforas visuales que confieren al trabajo de Subiela ese estatuto de cine poético por el que es conocido: los hermanos tumbados en sus catres dentro de la vivienda inundada mientras una maqueta de un transatlántico cruza frente a ellos, o las camas en la playa flotando a la deriva. La salvación no viene de los demás, ni del Cristo crucificado que se baja de la cruz para comerse los sándwiches que le prepara Estela, sino que está en cada uno de nosotros. La liberación es un gesto individual que Estela descubre cuando en el metro se queda sola y nadie acude a su rescate al simular un nuevo intento de suicidio. “Yo no quiero morir, ahora no”, le dirá

a Roberto después de salvarse ella sola. Será también en el *subte* donde el frustrado escritor llegue a la misma conclusión después de haber ayudado a Mario a terminar el avión para emprender el vuelo y hacer un agujero en el aire por el que fugarse. La película termina donde comienza, puesto que se trata de un *flash back*. Al inicio veíamos a Roberto en un paisaje campestre dirigirse a alguien, que al final de la cinta descubrimos que es el hijo que ha tenido con Estela. En medio de ese campo primaveral que connota libertad es donde

Roberto nos cuenta la historia -como si de un cuento latinoamericano impregnado de realismo mágico se tratara- una vez que nos confiesa que es un sobreviviente. “El error durante todo ese tiempo fue buscar la gran salvación”, argumentará, para sentenciar a continuación que “no existen las grandes salvaciones, algún día lo sabrás. Quizás existe alguna. Sólo se trata de pequeñas salvaciones, como vos o como tu madre”, le cuenta al bebé, a quien reconoce que esa noche pasaría un gran miedo “si no los tuviera a ustedes”.

El amor como estado supremo de felicidad y libertad, así se expresa Subiela en este relato en el que la muerte sólo puede combatirse amando, como le ocurrirá en su siguiente película al poeta Oliverio. Una muerte que adquiere presencia visual en *El lado oscuro del corazón* y que en *Últimas imágenes del naufragio* está implícita en el

relato: el fallecimiento de José durante el atraco a la funeraria, un riesgo que asume el hermano de Estela como un reto porque el golpe lo concibe como la “gran batalla final contra la muerte” en su propio terreno; y los muertos que suben al autobús por las noches para no sentirse tan solos en el cementerio. Unos muertos convertidos en espíritus que vagan por el tiempo y se reencarnan una y otra vez en *No te mueras sin decirme a dónde vas*, que cobran presencia fantasmal en





El lado oscuro del corazón

No mires para abajo para salir a tomar el fresco en los muros del cementerio y que se masturban excitados en el ataúd en la surrealista *Las aventuras de Dios*.

Distintas maneras de presentar la muerte de una forma poética, surreal, cómica y romántica, pero también desde el compromiso de recuperar la memoria reciente del país evocando a los desaparecidos, como ocurre con el personaje de Pablo en *No te mueras sin decirme a dónde vas*. Es un viejo amigo del protagonista que acude al bar de siempre aferrándose al pasado y a quien le cuenta dónde los enterraron a él y a otras cinco personas para que se lo diga a las madres y puedan recuperar los cuerpos. Un periodo, el de la dictadura, al que se refiere Claudio cuando visita con

Roberto una librería y rememora los años de represión. “La única técnica de supervivencia que siempre he conocido es la cobardía, de forma que no tuve problemas”, le confiesa a la par que cuenta cómo una vez lo llevaron preso y le cortaron el pelo. Su estrategia para sobrevivir fue callar y ser sumiso, como les aconsejó su madre, y ese silencio se ha enquistado de tal manera que ya no son capaces ni de gritar en democracia contra las injusticias y la miseria. Cada cual sobrevivirá como pueda. En el caso de Claudio emprendiendo el vuelo cual ave Fénix que intenta renacer, y así será como bautice el avión que construye.

Este *thriller* metafísico, como lo llama su director, nos presenta una familia a la deriva (su casa sufre constantes

inundaciones), silenciada (Mario borra las palabras de su vocabulario), marginal (José recurre a la delincuencia ante la ausencia de expectativas de futuro), resignada (la madre asume que su hijo intenta envenenarla pero no dice nada), desencantada y saqueada (no se van de donde viven porque si lo hacen lo poco que tienen se lo quitarán), y abandonada (el padre los dejó hace tiempo), lo que convierte la cinta en una metáfora de una Argentina fracasada que ha salido de la dictadura pero arrastra sus males. La propia Estela así lo admitirá al describirla a Roberto como “una familia que nunca dejó de avanzar, pero hacia atrás. En ese sentido somos modelo; cada vez peor”. Interpretaciones no le han faltado al film, desde quienes han visto un reclamo a los intelectuales argentinos para que se implicasen en la recuperación de la dignidad, a quienes consideraron que era un reflejo de la fauna de desheredados a los que el proyecto menemista fue incapaz de rescatar del naufragio. Subiela la definió en el momento de su estreno como un trabajo más profundo y complejo que su anterior película. “Me parece más jugada con este país, con mi tiempo -argumentaría el cineasta-, con mi vida, con mi historia. Más directa, más arriesgada, en carne viva... Con los años va a ser una especie de fotografía de la Argentina de esos años” (Maranghello, 1999).

Roberto no acepta ser uno de los condenados por ese naufragio colectivo, aunque va a la deriva como los demás. El crítico Jesús Vega ha considerado que la elección que toma el protagonista de dedicarse a la literatura es una forma de liberación en sí misma (Vega, 1993). “Yo clamaba por la aparición de una palabra que me apartara de esa muerte tan segura, tan correcta”, afirmará Roberto en una escena que se desarrolla en el metro, el espacio más asfixiante que aparece en toda la película, un lugar de encierro, oscuridad y muerte en vida al estar bajo tierra, del que intenta escapar a través de la literatura. Quien elude con picardía a la muerte, a pesar de no haber encontrado todavía el amor, esquivándola e incluso burlándose de ella, es Oliverio Fernández, el poeta que protagoniza *El lado oscuro del corazón* (1992), hasta la fecha el film más exitoso de Eliseo Subiela, que cosechó

tantos premios o más que su trabajo anterior, incluida una candidatura al Oscar, aunque finalmente no fue nominado, lo que desató una agria polémica entre los partidarios de esta película y los que clamaban para que *Un lugar en el mundo* -que se presentó por Uruguay- fuera la que representara a Argentina. Su protagonista, Darío Grandinetti, volvería a encarnar al personaje principal en una segunda parte que se rodó en España casi una década después.

Un triángulo amoroso entre un poeta bohemio, una prostituta y la muerte es sobre lo que se articula *El lado oscuro del corazón*, el film más poético de Subiela, buena parte de cuyos diálogos son versos de poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman. Pero la poesía que emana de la película no sólo surge de esos versos, sino de las metáforas visuales que construye el cineasta y de la música que las acompañan, desde el corazón desgarrado que entrega Oliverio a Ana como muestra de amor hasta el orgasmo de vértigo representado con imágenes tomadas desde una montaña rusa. “Cuando hablo de poesía hablo no sólo de literatura -indicó Subiela cuando se estrenó el film-, sino también de pintura. En todas mis películas están muy presentes algunos pintores, en especial Magritte, y en especial en esta última, pero yo trato de construir metáforas visuales como dice Benedetti, y eso es lo que más me interesa” (Castro, 1993).

El lado oscuro del corazón expresa como ningún otro film del cineasta su mayor constante temática, la búsqueda de la libertad a través del amor. Un amor capaz de vencer a la muerte y de iluminar el lado oscuro del corazón, esa parte que permanece en penumbra y que carece de sentimientos y emociones hasta que alguien es capaz de darle luz al enamorarse. Un título que alude también a *El lado oscuro de la Luna*, el disco que la banda británica Pink Floyd, según ha reconocido Subiela, para quien la música desempeña un papel muy importante en la creación de las atmósferas de la cinta: “Yo trabajo siempre con música, escribo con música y ya tenía, mientras la escribía, alguna sospecha del clímax y cómo habría de ser. Esto para la música incidental

escrita para la película. El resto es la música del cabaret: en el cabaret había un cierto tipo de música, concretamente boleros, que me gustan mucho, porque creo que es una forma de poesía popular. Y eso contribuía a crear ese clima romántico atemporal que creo que existe en el film" (Castro, 1993). Temas que van desde la música clásica de Bach hasta Fito Páez, pasando por los boleros de Lucho Gatica y el Trío los Panchos que hacen creíble el ambiente decadente del cabaret Sefiní en el que descubre el protagonista a Ana y se enamora de ella. Un nombre, el de Sefiní, que no es otro que el título de un libro del poeta Juan Gelman escrito entre 1964 y 1965, algunos de cuyos poemas se interpretan en la cinta, en lugar de ser declamados, porque el realizador los introduce como diálogos y pensamientos expresados por Oliverio.

La idea del intelectual bohemio que busca a una mujer capaz de desafiar la fuerza de la gravedad y que sepa volar surge de un texto de Oliverio Gironde, un poeta que nada tiene que ver con la forma de ser y la vida del personaje de la película, pero cuya metáfora sirve de detonante. El resto se construye a través de las obsesiones, las propias vivencias y las lecturas de Subiela, que introduce al poeta Mario Benedetti en el cabaret Sefiní recitando poemas en alemán a las prostitutas, en concreto *Corazón coraza*, en el papel de un marinero. El esquema argumental del film es el más sencillo de todos los escritos por el director hasta ese momento, pero consigue con él una fuerza poética que no ha vuelto a alcanzar hasta la fecha. Sobre las semejanzas entre el personaje protagonista y el propio Subiela en su juventud, ya que Oliverio vive de la publicidad y sobrevive con la poesía mientras que el cineasta se dedicó durante mucho tiempo a la realización de comerciales para televisión, el director ha asegurado que es inevitable: "Es cierto que la película es en cierto modo el reflejo de ciertos episodios reales que me sucedieron cuando era joven en Montevideo, cuando iba a realizar allí trabajos publicitarios durante la dictadura militar. Yo era un muchacho muy solitario y trabé amistad con una muchacha de un cabaret que tenía un gran

aprecio a Benedetti. Oliverio es un personaje que entonces tuvo mucho que ver conmigo. Ya no. Ya no soy ése ahora. Además, a mí me gustan mucho los trenes eléctricos y juego con ellos" (Castro, 1993). En una escena de la película, el poeta compra un tren eléctrico y juega con él mientras la muerte le acosa en la habitación del hotel donde se hospeda. No será sólo aquí donde plasme algunas circunstancias personales, ya que el personaje que construye un avión sobre la terraza en *Últimas imágenes del naufragio* evoca al Subiela que de niño quería ser ingeniero aeronáutico, el mismo que era sonámbulo como lo será el protagonista de *No mires para abajo*. La broma que hace en *El lado oscuro del corazón* cuando compara el oficio de publicista con el de prostituta tampoco le es ajeno. "Es algo que yo sentí en alguna etapa de mi vida, cuando no podía filmar largometrajes. Después, ya no" (Castro, 1993), afirmaría el cineasta después del estreno de la película.

En esta ocasión Subiela trabajó en coproducción con Canadá, lo que le condicionó a introducir un personaje de ese país, Erik, que no desentona con la trama argumental, puesto que aporta una visión desde el exterior del espejismo mágico latinoamericano: en Argentina este individuo puede soñar varias vidas posibles y vislumbra mucho futuro en el país siempre y cuando sea capaz de sobrevivir al presente, precisará. Es el intelectual canadiense amigo del poeta y del escultor Gustavo, un artista excéntrico cuya temática gira en torno a la sexualidad. Su casa-estudio se asemeja a un gigantesco útero en el que fecunda sus ideas y pare sus obras. A la misma se accede penetrando por una inmensa vagina de látex y sus propuestas son tan provocativas como excéntricas para una sociedad argentina que se debatía todavía entre la vanguardia y el puritanismo, lo que llevará al escultor a dar con sus huesos en la cárcel en múltiples ocasiones. Su proyecto más ambicioso no lo llegaremos a ver terminado, pero pretende materializar en una colección escultórica la temática del film, el amor venciendo a la muerte. A través de esas esculturas quiere mostrar a Dios adentrándose en el mundo de la sexualidad. "En la última de las obras -explica

el escultor en la película-, Cristo cogiéndose a la muerte. La muerte, agarrada a su guadaña, abierta de piernas, con los ojos abiertos, desorbitados... Y Cristo encima, sereno, con los ojos cerrados, vencíendola. El triunfo de la vida sobre la muerte, a través del amor.". Esta imagen, reconoce Subiela, está tomada de un texto de Wilhem Reich, un psicoanalista austrohúngaro de la primera mitad del siglo pasado pero que para el cineasta es un hombre del siglo XXI, y que tiene que ver con uno de los temas de *El lado oscuro del corazón*, el de la muerte y cómo vencerla: "Mis películas siempre plantean que la única manera de vencer a la muerte es a través del amor" (Castro, 1993).

Los personajes de Gustavo y Erik son secundarios, pero muy importantes dentro del relato, que se centra sobre todo en las andanzas de Oliverio, el poeta bohemio que se prostituye vendiendo eslóganes publicitarios para subsistir y cuyo ideal es la poesía como máxima expresión del amor y de la libertad. Busca por eso a la mujer que sea capaz de desafiar la fuerza de la gravedad, metáfora de la libertad y del éxtasis al que lleva la creatividad de un artista, ya sea sobre el papel, un lienzo por pintar, un trozo de piedra por esculpir, o en la cama. Hacer el amor es un arte que debe hacer levitar a quien lo practica y no tolera que su pareja sea incapaz de volar. "Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias, o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento a insecticida. Soy perfectamente capaz de soportar una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias. Pero eso sí, y en esto soy irreductible, no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar, pierden el tiempo conmigo", es la declaración de principios que hace a todas las mujeres con las que se acuesta y que acaban siendo víctimas de su "cama piraña", dotada de un curioso mecanismo que al pulsar un botón se abre una trampilla y deja caer a sus parejas al vacío liberándose de ellas si no son capaces de volar. Sólo la prostituta y la ciega se librarán,



El lado oscuro del corazón

puesto que incluso él será víctima de semejante artificio machista cuando se enamora de verdad de la prostituta Ana y ésta le paga con su propia moneda.

La levitación es la mayor expresión de libertad que puede concebir Oliverio. La película, de hecho, se inicia con una cita de *Si los faroles brillaran* de Dylan Thomas que dice: "La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque aún no ha tocado el suelo". El poeta galés sería el *alter ego* de Oliverio, el intelectual bohemio e irreductible capaz de seducir con sus versos a la cajera de un banco, al cocinero de un puesto callejero de bocadillos para ganarse con su poesía la cena de cada día, a la prostituta de un cabaret y a la propia muerte, que le sigue de cerca para llevarse consigo, pero que sabe que es irreductible mientras crea en el amor. La muerte, interpretada por una maravillosa y sobria Nacha Guevara, se disputará el amor del poeta con la prostituta para seducirlo entre sus brazos intentando que deje su vida bohemia y lleve una existencia rutinaria y por tanto mortal. No deja de buscarle trabajos estables



El lado oscuro del corazón

en los anuncios clasificados del periódico, de aconsejarle que siente la cabeza y que sea como los demás mortales para poder llevárselo con ella algún día. La relación entre ambos denota una tensión sexual, porque la muerte es el último aliento, como un coito con el que dejarse ir y morir. Quienes acusaron a Subiela de misógino por representar a la muerte como una mujer, tuvieron que retractarse cuando se estrenó en 2001 la segunda parte de la película, en la que la muerte que sigue los pasos a la protagonista, la funámbula Alejandra, es un hombre, dejando así clara la idea de esa tensión sexual que quiere transmitir Subiela: Eros y Tánatos,

la pulsión de la vida que se opone a la de la muerte.

Los personajes de Subiela se vuelven a mover en este film entre dos orillas, igual que en sus películas anteriores: en *La conquista del paraíso* entre la vida urbana, ordenada y previsible de la ciudad y la de la naturaleza salvaje en la selva, imprevisible y libre de normas y prejuicios; en *Hombre mirando al sudeste* entre la realidad rutinaria y sumisa de los cuerdos y la demencia insumisa del manicomio; y en *Últimas imágenes del naufragio* entre la mediocridad de la existencia ordenada pero carente de vida de Roberto en un barrio de clase media y la locura en la villa marginal de la

familia de Estela, insegura pero capaz de sorprender cada día al protagonista. En *El lado oscuro del corazón* esas dos orillas están delimitadas por el río de La Plata. A un lado Buenos Aires, donde vive Oliverio, y al otro Montevideo, donde se prostituye como publicista. Al cruzar esa línea divisoria de las dos orillas encuentra a la mujer capaz de volar, de alcanzar el éxtasis levitando cuando hacen el amor. Se trata de una línea que, como en los anteriores trabajos del director, es de no retorno, que cuando se traspasa no hay lugar para la marcha atrás. Y al cruzarla, Oliverio se enamora, un hecho que lo convierte en inmortal e ilumina ese lado oscuro del corazón al que se refiere el título. Un amor que lo hace libre incluso cuando Ana lo abandona al marcharse con su hija a Barcelona, a donde acudirá Oliverio en la segunda parte del film. Ella huirá, temerosa de hacer frente a una relación que considera que sólo puede arrebatarse su libertad, cuando en verdad no es libre, sólo independiente. Cuando se vaya y tome el avión con la niña, en un montaje en paralelo Oliverio se dirigirá a Ana desde Buenos Aires para decirle que le partió el corazón pero “iluminaste el lado oscuro de mi corazón”, preguntándole a continuación por qué decidió permanecer pobre dejándole a él tan rico. El amor que siente Oliverio hacia Ana es el grado supremo de libertad que puede alcanzar como persona, aunque a su vez entrañe una contradicción por el dolor que supone la partida del ser amado.



El lado oscuro del corazón

La prostituta Ana aparece como el ideal de mujer imposible e inalcanzable, soñada y deseada, que ejerce la prostitución pero es libre porque, como asegura, nunca se vende, sólo se prostituye, como hace cualquier profesional. El poeta lo hace con la agencia de publicidad al igual que Subiela cuando hacía comerciales. Es una mujer culta y sensible que adora la poesía. Cuando se encuentra por primera vez con Oliverio en el cabaret, éste le recita un poema de Benedetti, *Táctica y estrategia*, que termina de completar ella para sorpresa del poeta. Y en su casa, los libros “prohibidos” se encuentran escondidos por todas partes, herencia de un hábito que adquirió durante la dictadura para ocultar los textos que eran comprometidos. Ella también fue víctima de la represión, estaba casada y su esposo desapareció, y cuando se lo cuenta a Oliverio le confiesa que vivió con miedo durante aquellos años. Un pasado común que comparten Argentina y Uruguay, expresado a través de los versos de sus poetas Juan Gelman y Mario Benedetti, que sufrieron las dictaduras y cuyos versos se convirtieron en armas de libertad. El hecho de haber sido ambientada la película en las capitales de esos dos países, Buenos Aires y Montevideo, ha sido visto como una pretensión de subrayar la libertad que se respira en el film: el centro histórico de la capital uruguaya, degradado todavía por el abandono sufrido por los años de la represión, es el refugio nocturno de los dos amantes, envueltos en un ambiente decadente de oscuridades y esperanzas, el del cabaret, intemporal, oculto de la realidad; y frente a ese Montevideo que todavía está por renacer se yuxtapone la ciudad porteña, sometida a viejos hábitos de los *milicos* y en la que los prejuicios y la censura no terminan de ser desterrados -la persecución del artista Gustavo sería un ejemplo- para erigirse en una urbe más literaria que real, concepto que refuerza la escena de la cantante Dalila interpretando en el metro la canción de Fito Páez *Ciudad de pobres corazones* (Pérez y Fernández, 2002).

En contra de quienes tildan a Subiela de misógino por la imagen que ofrece de las mujeres en sus películas,

hay que observar que la protagonista femenina de *El lado oscuro del corazón* es la que sale mejor parada, mientras que el hombre al final recibe su merecido. Ana es una persona madura, para nada sumisa, y será la primera que arroje al vacío a Oliverio empleando su misma arma, el mecanismo de la “cama piraña” para quitarse de en medio lo que es prescindible: el macho latino que ve a las mujeres con las que se acuesta como objetos sexuales de usar y tirar. Por el contrario, Oliverio y sus amigos aparecen dibujados con el arquetipo del macho latino en permanente celo, inmaduros y prepotentes que se quedan mudos e intimidados cuando encuentran a una mujer que se sitúa a su mismo nivel y les advierte de que es capaz de perdonarles todo menos que no sean capaces de volar, como le ocurre al poeta al final, después de que lo haya abandonado Ana. Subiela explicó que después de hacer la película se encontró con muchas mujeres que también habían soñado con la fantasía de la “cama piraña”, solo que para desprenderse de los hombres una vez usados en el lecho, por supuesto: “Es una fantasía masculina universal. Yo tenía un amigo que había diseñado esa cama, y se murió solo, coherente con alguien que quiere hacer realidad este tipo de fantasía -su nombre era Carlos Blanco y aparece en los títulos de crédito como el inventor del artilugio-. Después me he llevado la sorpresa de que algunas mujeres también habían pensado en la posibilidad de una cama semejante. Lo que en cierto modo me sorprende porque creo que las mujeres tienen otros métodos de deshacerse de los hombres, quizá menos espectaculares, pero igual de eficaces” (Castro, 1993).

Las situaciones insólitas que presenta la película no por ello dejan de ser asumibles para el espectador desde la aceptación de los códigos poéticos del cine de Subiela. Ejemplos hay muchos, como el personaje desdoblado de Oliverio, que expresa las contradicciones del artista, y al que tiene encerrado en un armario y amordazado -desdoblamiento que en la segunda parte se transformará en una dualidad, como el yin y el yang de la filosofía oriental-, o la vaca en la que se ha reencarnado la madre del poeta para

pedirle a su hijo que siente la cabeza y reprocharle que su vida siempre fue igual, la de alguien que nunca hizo nada útil y que se empeña en llenar el vacío de nada. Cuando quiera volver a comunicarse con su madre se dirigirá a otra vaca, pero el animal no le contestará esa vez. La representación de la muerte es otro de los logros de Subiela, encarnada por una espléndida Nacha Guevara vestida de negro y que parece una madre enlutada, por momentos débil, como cuando se muestra angustiada por la inexistencia de Dios. “¡Qué muerte más subdesarrollada!”, se burlará el poeta. Imágenes que tampoco tienen desperdicio son las de Oliverio y Erik recorriendo las principales calles de Buenos Aires con un pene de varios metros de alto, que es una de las obras de Gustavo que venderán para pagar la fianza y poder sacar al artista de la cárcel por uno de sus escándalos, o el hábito del poeta de tender las hojas de papel en las que escribe sus poemas para que los versos se sequen junto a la ropa. Unos versos convertidos en moneda de cambio con la que pagarse la cena, porque sus libros no se venden en las librerías salvo cuando es el propio Oliverio el que los adquiere todos por despecho.

El lado oscuro del corazón desconcertó por completo a la crítica a la vez que encandiló a los espectadores, y la poesía no fue un impedimento para conectar con el público, sino todo lo contrario, porque los versos no son un recurso pedante en boca del personaje central, sino un instrumento cargado de sentimientos, nostalgia y humor que expresan con vivacidad la picaresca de ese poeta bohemio que busca lo que perseguimos todos, la felicidad, el amor y la libertad. Y lo hace sin prejuizar, sino simple y llanamente apelando a la inteligencia del público (Paranaguá, 1996). Tal vez por eso desconcertó tanto a los críticos la buena acogida que tuvo, sobre todo a aquellos que han hecho de la cultura un apartheid exclusivo para quienes ellos llaman “personas inteligentes”. La filmografía de Subiela no hace esa discriminación como demostrarán sus siguientes películas, en las que el realizador ingresa de lleno en la categoría de cine de autor.

El amor eterno más allá de la muerte

A *El lado oscuro del corazón* le siguió *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995), en la que se repiten las constantes temáticas de Subiela y, además, éste hace un homenaje al mundo de los sueños que es el cine en el centenario del nacimiento del cinematógrafo. La acción se desarrolla en dos planos distintos, el de la vida real del Buenos Aires contemporáneo y en otro intemporal, el de los espíritus que se reencarnan sucesivamente en una cadena sin fin de nacimientos y muertes. Esto sirve a Subiela para introducir su máxima poética de que el amor es lo único que puede vencer a la muerte y que es eterno, porque la película nos muestra el vínculo intemporal entre una pareja que, en el momento de la acción, está separada por los dos planos físicos de la existencia: él está vivo tras haberse reencarnado, mientras que ella continúa siendo un espíritu que aguarda a reencarnarse para poder coincidir con él en vida. En una existencia física anterior estuvieron casados y ella murió antes que él. Ahora la única forma posible que tienen para volver a reencontrarse es que muera él o se reencarne ella, como así sucede. Lo hace como el bebé que tiene el protagonista con su pareja actual.

Dentro de esa historia de amor se articula otra, la del cine dentro del cine, que da pie a Subiela a hacer una declaración de amor al séptimo arte porque Leopoldo, el protagonista al que vuelve a dar vida Darío Grandinetti, es proyeccionista en una sala de exhibición, además de inventor. La crisis del cine se manifiesta a través del cierre de la sala, pero la búsqueda de alternativas se expresa mediante el "recolector de sueños", el invento en el que trabaja Leopoldo y que permitiría a la gente volver a ver los sueños que ha tenido al despertar.

En ese tiempo, al cineasta le preocupaba la dificultad económica que tenía -no mayor que la de cualquier realizador- para poder sacar adelante sus proyectos, por lo que la irrupción del vídeo digital de alta resolución le supuso un gran alivio como manifestó años después cuando estrenó su primer largometraje hecho directamente en ese soporte y transferido después a celuloide para su exhibición en las salas: *Las aventuras de Dios*. En la película se nos muestra el cine en esos tres momentos diferentes que ha tenido a lo largo de la historia: su nacimiento, su fase crepuscular en una evocación de *Cinema Paradiso* y con referencias a *Stalker*, y su futuro mediante la búsqueda de otros procedimientos de registro de imágenes a través de inventos como el recolector de sueños (César, 1995), que no deja de ser un reencuentro con los orígenes del cine, puesto que una de las escenas que se aprecian en el monitor que reproduce uno de esos sueños es la de la nube que secciona la luna, y una navaja el ojo de una mujer, en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, metáfora universal del séptimo arte como un medio que penetra en el subconsciente.

Subiela insiste en *No te mueras sin decirme a dónde vas* en decirle al público que un mundo sin amor es un mundo infeliz, un discurso que sólo puede resultar anacrónico para aquellos que en sí mismos son anacrónicos,

porque el amor es soñar despiertos y sinónimo de vida y de libertad frente a la muerte. Leopoldo es la reencarnación de uno de los científicos que trabajó para Edison en la invención del kinetoscopio, el precursor del cinematógrafo, y es su esposa en el pasado, Rachel, la que se le aparece en forma de fantasma en el Buenos Aires de finales del siglo XX. Subiela se nos muestra en esta película como un creador en plena fase de madurez pero que sigue abierto a



aprender, a descubrir y a dejarse sorprender como lo hacen los personajes de sus filmes, pero que se niega a abandonar sus sueños como ocurre con Leopoldo: “Sin sueños no somos más que un montón de vísceras y de miedos”, le dirá a don Mario, el propietario de la sala de cine que tiene que cerrar sus puertas debido a la crisis por la que atraviesa este negocio. El invento del recolector de sueños busca salvar a la humanidad porque como admite el empresario, “la gente sin sueños se muere antes”.

El realizador se cita a sí mismo y entabla así una complicidad con el público, que identifica la intertextualidad de su filmografía en secuencias como la del metro, en la que se introduce un plano de *El lado oscuro del corazón* en el que aparece Oliverio, además de mantener sus reflexiones sobre los misterios de la vida, la muerte, y la creación a través del robot Carlitos, un invento del hermano de Leopoldo que es como una reencarnación de Carlos Gardel y que plantea al espíritu de Rachel sus dudas e inquietudes sobre la existencia del alma. El protagonista se nos presentará al principio de la película como un ser hundido, que vive una crisis de pareja y que está sumido en la tristeza porque no termina de comprender el misterio de la existencia, y por eso busca registrar con su invento el mundo de los sueños, hasta el punto de que a Rachel le reprochará que “lo difícil



No te mueras sin decirme a dónde vas

está en estar vivo”, no en estar muerto. Frente a la tesitura de elegir entre la vida y la muerte para reencontrarse con el amor de su eternidad que es Rachel, Leopoldo opta por la vida, porque es ese estadio en el que se puede aprender y evolucionar, otra de las constantes del cine de Subiela. Así recupera a su amor eterno, pero ahora reencarnado como hija, y vuelve a ser feliz con la mujer que es capaz de hacerle volar. “¿Qué voy a hacer con vos?”, le pregunta al bebé en la elipsis de la secuencia final, a lo que Rachel, en *off*, le contesta: “Lo que has hecho siempre, quererme”.

La imaginación poética del realizador no tiene desperdicio en *No te mueras sin decirme a dónde vas* -película que el cineasta dedica al actor Hugo Soto, que había interpretado los personajes de Rantés y Claudio en sus anteriores filmes, y que falleció víctima del SIDA con sólo 41 años en 1994- desde la representación de ese limbo donde aguarda Rachel para volver a nacer, que es mostrado como un espacio oscuro poblado por personajes de todas las épocas de la historia que avanzan hacia una gran rectángulo blanco que deslumbra con su luz como si de la pantalla de un cine se tratara, a las escenas en las que la evanescente Rachel se materializa sólo ante los ojos de Leopoldo: a recordar aquella en la que cruza una calle por la que circulan vehículos a toda velocidad y la atraviesan como si nada, la del metro en la que un hombre se sienta donde está ella, o aquella en la que la esposa actual de Leopoldo lo besa apasionado y el espectro aparta la cabeza para no verlo porque está sentado en el mismo lugar que la mujer. Un derroche de imaginación al que sucedería *Despábilate amor* (1996), donde la nostalgia irrumpe de forma decidida como temática en el cine de Subiela, y que junto a *El lado oscuro del corazón 2* y *Lifting del corazón* podrían entenderse como una trilogía sobre el paso del tiempo y de qué manera nos afecta. Grandinetti vuelve a ser un poeta, pero cuarentón y reconvertido al pragmatismo de la vida cotidiana, ya que ejerce como periodista para ganarse la vida. No hay lugar para la poesía hasta que reaparece el amor de su juventud, Ana, casada con Ricardo, alias “Elvis” por su afición a bailar

el rock, el tipo más listo del grupo de amigos a los que no ve desde hace más de veinte años. Un individuo pragmático que siempre tuvo muy claro que lo importante no era pensar sino tomarse la vida como una fiesta, y que encima se casó con la chica que los demás deseaban.

Ricardo contacta con Ernesto, el personaje que interpreta Grandinetti, porque quiere hacer una fiesta *revival* en la que reencontrarse con los viejos amigos de hace más de dos décadas. Eso permite a Ernesto volver a ver a Ana, su amor de la juventud, que tiene ya un hijo de 22 años y quiere ser poeta para disgusto de la madre. El reencuentro activará los mecanismos de la nostalgia y del tiempo perdido, pero lo más grave para una persona idealista como Ernesto no será que la alopecia haya hecho estragos durante todo ese tiempo, sino que las cosas sigan igual que antes para los desheredados del planeta, donde cada día sólo en el Tercer Mundo mueren 40.000 niños y 4 millones tienen SIDA. La película arranca así, con la aseveración de que no vivimos en el mejor de los mundos posibles.

El relato salta del presente al pasado para avivar los recuerdos del amor entre Ernesto y Ana, con la que nunca llegó mantener relaciones sexuales a su pesar. Dos décadas después se lo vuelve a proponer, pero ella lo toma como un cumplido y no como una posibilidad a su edad. El día que queda con Ana, Ernesto conoce casualmente a Vera, una violonchelista cubana que asegura ser un espíritu, y razón no le falta porque al final encarnará a ese espíritu perdido de la juventud que el escritor recupera dejándose llevar por la necesidad de amar y ser amado. No es de extrañar que sea cubana, porque veinticinco años atrás Ernesto se separó de Ana con la excusa de querer irse a Cuba, donde había nacido el ideal del hombre nuevo. En el presente, Vera reconoce proceder de una isla que dice construir el paraíso, pero que se les fue de las manos porque "el paraíso no existe". El ahora y el presente es lo que cuenta, porque el futuro es un engaño. Al lado de Vera y Ana, y al recordarse a sí mismo a través del hijo de ella, Ernesto renacerá, pero antes deberá hacer frente a su pasado: el exilio durante la dictadura y



No te mueras sin decirme a dónde vas

su fracaso matrimonial cuando vivía en Canadá, cuya hija representa a la generación perdida de la que también forma parte el hijo de Ana, que asegura que le hubiera gustado pelear por algo. "Los milicos laboraron para que en este país no hubiera más jóvenes que soñaran", lamenta Ernesto, pero la vocación literaria y el compromiso social del muchacho le hacen ver que no es una generación de boludos, sino de jóvenes que también quieren soñar por un mundo mejor como lo hicieron ellos.

Tras la sorpresa inicial al contactar Ricardo con él, y el posterior desencanto al pararse a hacer balance de las dos décadas pasadas, las ganas de vivir regresan a Ernesto, que correrá hacia la joven Vera guiado por los sonos de su violonchelo tras volver a abrir su corazón al amor. Una cita del psicoterapeuta Alexander Lowen, al final de la película, da la clave de ese renacimiento que experimenta el protagonista gracias al amor: "Ningún corazón está totalmente cerrado al amor. Como la bella Durmiente, puede que esté aprisionado por un muro de espinos aparentemente impenetrable, pero algún príncipe o princesa puede atravesar el muro y despertar al corazón dormido. Cuando esto ocurre, es como un milagro". Jalonada por abundante música y poemas que van de Paul Anka a Leonardo Favio, Juan Gelman, Martín Bianchedi y Mario Benedetti, la cinta quiere ser, en palabras



No te mueras sin decirme a dónde vas

de su director, un homenaje a la vida. Si introduce a Bach, además, es porque en ese momento aseguraba creer en Dios, no desde el integrismo religioso sino desde quien está abierto a una vida plena de amor, sensaciones, emociones y esperanzas, que es otra constante de su filmografía. El protagonista llegará a cuestionarse qué pasaría si Dios fuese una mujer. “¡Qué lindo escándalo sería, qué linda, qué prodigiosa blasfemia!”, pensará.

La idea del film surge de la nostalgia del director al cumplir los 50 años. Como le ocurre a Ricardo, a esa edad decide localizar a una antigua novia treinta años después de no verla para reencontrarse con ella. Mientras la esperaba frente al Teatro Colón de Buenos Aires, como hace el personaje de Ernesto en la película, se imaginó que una mujer joven con un violonchelo aparecía y se enamoraba de ella. Algo que no sucedió pero que fue el desencadenante del guión, cuya escena favorita para el cineasta es aquella en la que Ana y Ernesto evocan su noviazgo en el pasado cuando eran jóvenes, y aparecen bailando a cámara lenta, a la vez que en el presente, un cuarto de siglo después, la

violonchelista cubana interpreta la música de Bach con la que bailan. Un pasado que hay que vivirlo como nuestro pero sin querer volver a él.

En *Pequeños milagros* (1997), Subiela retorna a la ausencia de la figura paterna para contarnos la historia de Rosalía, una joven soñadora y solitaria que se cree un hada. Es un mecanismo de defensa ante una realidad que le es adversa: su padre la abandonó, la madre no la quiere, desea encontrar al hombre de su vida pero nadie le presta atención y tiene un trabajo rutinario como cajera de un supermercado que le aburre. Se refugia en el mundo de la luz interior de quienes no ven, puesto que es lectora para ciegos, de Susana y don Paco, al que encarna un sobrio y espléndido Paco Rabal. Su riqueza humana les hace vislumbrar más allá de la superficialidad de las miserias de quienes sí pueden ver. “Hay tanta gente que ve pero no mira”, le dirá Susana a Rosalía, que desea ser madre. La maldad del mundo le provoca dolor. Un malestar al que hace frente soñando que es un hada que debe encontrar las puertas ocultas en la realidad por las que regresar al mundo mágico del que procede. Se siente sola, pero un muchacho, un científico

solitario como ella, la observa por la *webcam* espía que tiene instalada en la parada de autobús donde ella toma todos los días el camión para ir al trabajo. La película está construida como un cuento de hadas, donde los ogros son los encargados del supermercado en el que trabaja, que la despiden, y cuyo deseo como princesa de fábula es que la gente de su alrededor sea feliz. Al final recibirá su premio, pues el muchacho que la observa se presenta en la parada del bus para conocerla en persona.

Son personajes insólitos los de esta producción, como en cualquier película de Subiela, pero muy reales; no son locos sino soñadores, huérfanos





Las aventuras de Dios

de un Dios que los abandonó en algún momento para que disfrutaran de su libre albedrío, y el director nos lo cuenta con su habitual tratamiento poético que eleva definitivamente su cine al rango de poesía en libertad, a pesar de lo que digan sus detractores. La injusticia la combaten los *locos* de sus películas, mientras que los cuerdos hacen lo contrario y se dedican a oprimir más a los desheredados. Y el amor vuelve a irrumpir como meta final de la libertad y la felicidad, una búsqueda que se expresa a través de la poesía de la vida y de los sentimientos. Rosalía la alcanza cada vez que lee a Pessoa para don Paco y ambos se emocionan, cuando ayuda

a Susana a recibirse como abogada, o acoge a su padre desconsolado en su casa después de que su última mujer lo abandone antes de que lo intente hacer él, y lo hace sin rencor a pesar de que la abandonó siendo muy niña. Así suple Subiela los efectos especiales del cine en sus películas, con un efecto más potente y emotivo, el de la poesía, que va directo al corazón del público. “Ahí apunto yo. No puedo cambiar la forma de pensar de la gente, sería un objetivo demasiado ambicioso, pero sí puedo intentar que salgan con una sensación calentita en el pecho”, diría Subiela cuando estrenó esta película (Cendrós y Torreiro, 1997).

El encuentro con el actor Paco Rabal en *Pequeños milagros* precedió a la película más buñueliana de todas las que ha hecho Subiela, si bien en todas se vislumbra esa misma fascinación por el mundo de los sueños que sentía Luis Buñuel, aunque éste lo hacía desde el surrealismo más militante. *Las aventuras de Dios* (2000) es el film más desconcertante y provocador de la obra de Subiela. Algo reconocido por él mismo porque para elaborar el guión siguió un procedimiento similar al empleado por los dadaístas, la escritura automática. Cuenta el cineasta que cuando vio lo que salía se asustó porque era algo que no podía mostrar en la pantalla. Decidió conservar el espíritu de esas ideas pero dándole forma a través de una historia que pudiera ser comprendida por el público, “si no con la mente, sí con el corazón”, explica Subiela en el *press book* de la película.

El resultado final fue una especie de *thriller* metafísico que para el cineasta supuso “el mayor ejercicio de libertad” intentado por él con una cámara. “Libertad resultante de lo que sobre todo fue un acto de resistencia: esta película no debería haberse filmado”, afirma el director en referencia a la decisión que tomó en 1999 el Instituto Nacional de Cinematografía de negarle un crédito porque el comité de valoración de los proyectos consideraba que el guión “no reunía los méritos suficientes”. El país estaba sumido en una crisis económica que iba a más y, “terco por razones de supervivencia”, el cineasta recuerda que pensó en una frase de Albert Einstein que dice que “en tiempos de crisis, la imaginación es más importante que el conocimiento”. Se puso así manos a la obra e implicó en la producción a la escuela de cine que había creado en 1994, además de rodarla en vídeo digital para reducir costes. El rodaje se convirtió en una especie de “buque escuela” que sirvió a los alumnos para embarcarse en una producción profesional aunque filmada de manera independiente. Hoy, *Las aventuras de Dios* resulta una cinta totalmente anacrónica porque evoca el espíritu libertario, rupturista y surrealista que llevó a Buñuel y Dalí a rodar en los años veinte del siglo pasado *Un perro andaluz*, pero en cambio representa una

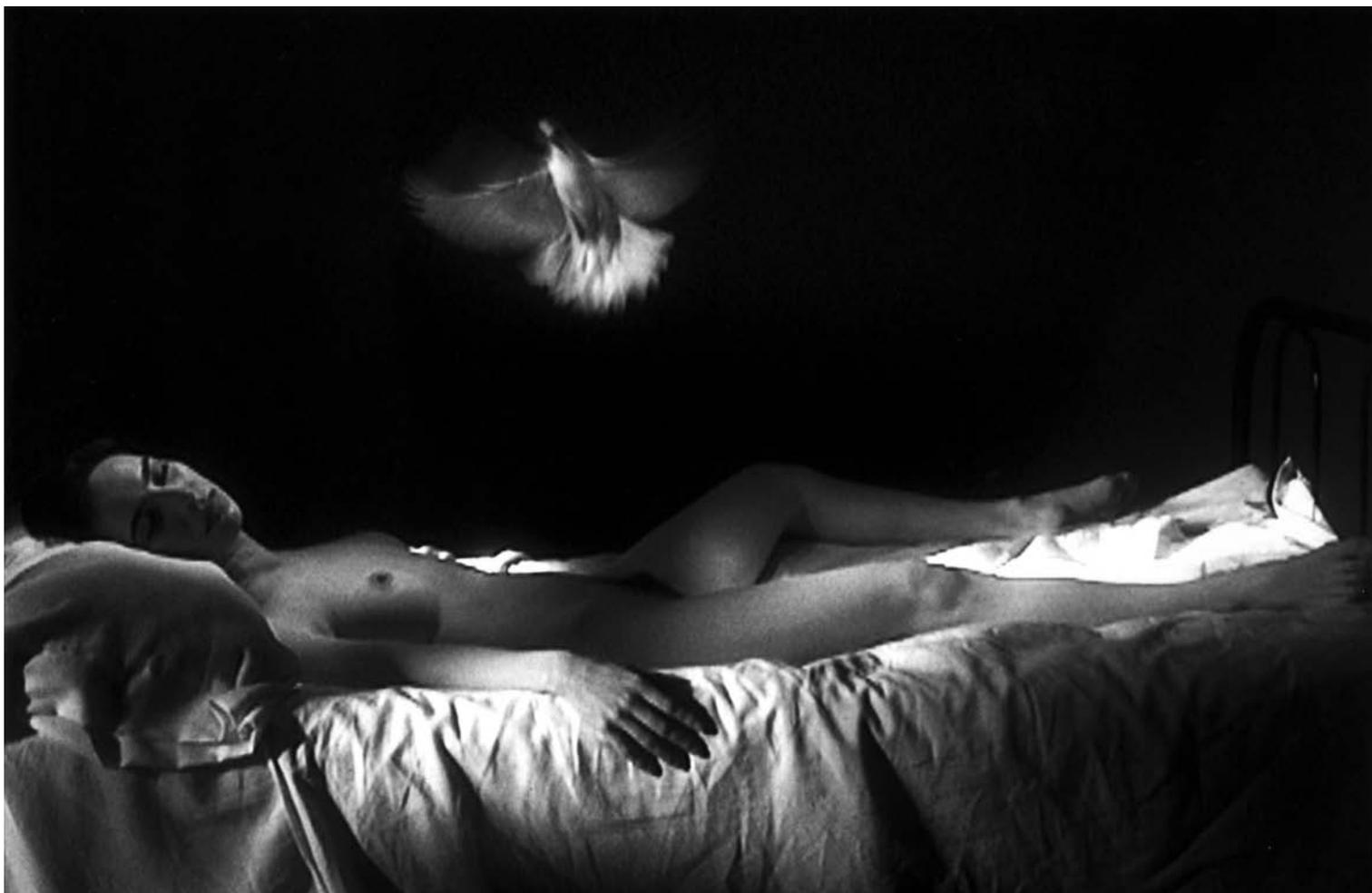
ráfaga de aire fresco en el cine argentino de esos años.

Las aventuras de Dios está abierta a múltiples interpretaciones e intentar traducirla a palabras podría resultar un error, pero hay que esforzarse en hacerlo para comprender cómo la cinta se incardina en la filmografía de Subiela. La cita de André Breton que abre la película es una declaración de principios de lo que el público va a encontrar en ella: “Vivir y dejar vivir son las soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte”. El protagonista, interpretado por Pasta Dioguardi, no tiene nombre, es sencillamente la proyección de cualquiera de nosotros inmerso en el sueño



Las aventuras de Dios

de la razón, que fabrica algo más que monstruos: imágenes sin sentido aparente que esconden nuestras obsesiones, miedos y deseos más profundos, cuya interpretación sería trabajo de un psicoanalista. El protagonista aparece en el film en dos planos distintos, en apariencia paralelos: un plano presumiblemente real que se nos muestra en blanco y negro, y otro figurado, que sería la dimensión de los sueños, y que se plasma en imágenes a colores. La paleta cromática elegida no hace sino complicar más las cosas, ya que el mundo de los sueños suele ser el que percibimos en blanco y negro, y no al revés. El mundo en blanco y negro sería el de la



Las aventuras de Dios

realidad porque es aburrido, rutinario y gris, mientras que el de los sueños es a colores, imprevisible y lleno de sorpresas porque está dictaminado por la imaginación sin límites de la psique humana. En el plano real, el protagonista vive en una gigantesca barriada obrera de pisos donde los individuos pierden su personalidad para ser convertidos en masa; está casado y tiene un bebé, pero padece la tortura del hastío. En el imaginario, surge del mar con un macuto de equipaje para dirigirse a un hotel en medio de una playa solitaria.

Las maletas de los clientes se acumulan en el hall del hotel, él no sabe qué hace allí, y conoce a una mujer llamada

Valerie por la que siente atracción. Será prácticamente la única persona con la que se comunique. Cada vez que lo intenta hacer con otros, aparece un individuo que le advertirá: “No diga nada, cuando lo diga ya será viejo”. El protagonista sospecha que estarán vivos sólo mientras dure el sueño de quien los está soñando. Durante su estancia en el hotel todo lo que acontece a su alrededor roza el absurdo. Nada más llegar, en uno de los salones, asiste a una recepción donde se dan cita jefes de la Iglesia católica y hombres elegantemente vestidos que bien podrían ser políticos y empresarios -las fuerzas vivas de la sociedad- a



Las aventuras de Dios

la vez que un rebaño de ovejas atraviesa la estancia, como en la película de Buñuel *El ángel exterminador* en la que los protagonistas quedaban atrapados en una mansión presos de sus convenciones y prejuicios burgueses. Hay más referencias al universo surrealista de Buñuel, como una mano cortada que se desplaza sobre la arena de la playa moviendo sus dedos, similar a la que aparece en *Un perro andaluz*, o la alusión que hace Valerie a una imagen de esta misma película cuando recuerda haber visto un ojo atravesado por una nube algodonosa. Eros y Tánatos aparecen también en la escena, ya aludida en otro momento, del velatorio del cadáver que se masturba al excitarse cuando en la misma estancia un hombre y una mujer que lo velan comienzan a acariciarse provocativamente. La escena se desarrolla en una habitación cerrada, que ven mirando a través de la cerradura unos voyeurs, gesto igualmente buñueliano. Entre esos voyeurs que hacen cola para mirar se encuentra Subiela en uno de los escasos cameos que ha hecho en sus películas, puesto que otro habría que buscarlo en la anterior, *Pequeños milagros*, en donde aparece en una fotografía tomada por la webcam entre las personas que esperan para tomar el autobús en la parada.

El mundo de los sueños de *Las aventuras de Dios* hace continuos guiños a los seguidores del cine de Subiela,

puesto que además de sus constantes temáticas, como el tema de Dios, aparecen personajes y recursos de algunas de sus películas anteriores. El actor Lorenzo Quinteros, por ejemplo, interpreta a un psicoanalista que atiende al protagonista, como si se tratara de su personaje del doctor Denis en *Hombre mirando al sudeste*. También aparece un trenecito de juguete sin explicación lógica alguna, como el que compraba el poeta Oliverio en *El lado oscuro del corazón*, mientras que Jesucristo buscará refugio en el comedor del hotel para tomarse una leche con galletas, una tentación terrenal a la que no se resiste y por la que empeña varias veces su corona de espinas. En otra escena aparecerá trabajando en el casino del hotel, donde por las noches sortea el destino de cada uno de los clientes alojados anunciándoles de qué morirán. La sospecha de que son producto de un sueño y por eso no pueden salir de allí desata una oleada de crímenes para intentar dar con la persona que los está soñando, hasta que las sospechas apuntan hacia Dios. Al final, la pesadilla será la realidad en blanco y negro y el protagonista dejará volar su imaginación fugándose con Valerie antes de encontrar en la carretera a Jesucristo haciendo autostop.

Las aventuras de Dios es un ejercicio de libertad creativa que nos habla por enésima vez del amor como la gran fuerza liberadora de la especie humana, como lo único que puede hacer felices a hombres y mujeres superando el plano de lo real para sumergirse en el de la fantasía y los sueños más allá de la imaginación. Un anhelo que seguirá buscando Oliverio en *El lado oscuro del corazón 2*, rodada en 2001 en España, que diez años después de la primera historia cruza el Atlántico para buscar en Barcelona a la prostituta Ana, la mujer capaz de volar cuando hacen el amor. La encuentra y vuelven a acostarse apasionados, pero el fuego que sentían una década antes ha desaparecido y ya no vuelan, por lo que ambos activan la trampilla de la "cama piraña" y caen al vacío. Oliverio buscará entonces consuelo en otra mujer, la artista de un circo que desafía a la muerte todos los días en el número de funambulismo sobre la cuerda floja que

realiza. La muerte les sigue a los dos. La de Oliverio continúa teniendo el rostro de una Nacha Guevara resignada de no conseguir para ella al poeta, puesto que mientras ame y sea feliz no podrá llevárselo con él. La de Alejandra, la artista de circo encarnada por la española Ariadna Gil, está interpretada por el actor Manuel Bandera. La fogosidad que no encuentra en Barcelona con Ana la recuperará Oliverio con Alejandra, con la que conseguirá volver a volar. La acróbata baila con la muerte y el poeta juega a las cartas con ella teniendo de pareja al paso del tiempo, que se alía con él para vencerla. Juntos vencerán a sus respectivas muertes y alcanzarán así la libertad. La última secuencia nos muestra a los protagonistas victoriosos el día de su boda, con ella embarazada de varios meses y él haciendo un corte de mangas a su muerte y a la de su esposa, que siguen aguardando entre bostezos de aburrimiento.

La segunda parte de *El lado oscuro del corazón* no tuvo el mismo impacto que la primera, que en las sesiones de madrugada de los cines de Barcelona llegó a proyectarse durante años, además de reestrenarse en varias ocasiones con honores de estreno. Las nuevas aventuras del poeta Oliverio en busca de la mujer capaz de volar se pierden en un espectáculo por momentos previsible que carece de la fuerza poética del original, a pesar de que la película contó con más medios de producción para su rodaje en Buenos Aires, Barcelona y la Costa Brava mediterránea. La magia metafísica que tenía el film de 1992 queda desdibujada en una comedia romántica que incrementa la nómina de poetas a los que se recurre para construir los diálogos, pero cuya fogosidad desaparece como les pasa a los amantes de la primera entrega al reencontrarse. Junto a Mario Benedetti, la cinta se recrea esta vez en poetas que traspasan las fronteras



del cono sur americano: Antonio Porchia, Patricia Díaz Biale, Dylan Thomas, Eliseo Diego, José Hierro, Cátulo Castillo, Alejandra Pizarnik, Antonio Machado, Vicente Huidobro, Octavio Paz y Federico García Lorca.

Un poeta del cine en el nuevo milenio

No es fácil para un realizador como Eliseo Subiela poner en pie un cine que es poesía convertida en imágenes. Tras el estreno de *El lado oscuro del corazón 2* tenía previsto realizar la comedia *Lifting de corazón* y en agosto de 1999 presentó el proyecto en Madrid, ciudad donde inicialmente iba a transcurrir la historia además de en Nueva York. El rodaje, con un presupuesto de 4,5 millones de dólares y con la productora Astrolabio detrás, estaba previsto para el año siguiente y en el reparto se barajaban nombres internacionales como Salma Hayek, Viggo Mortensen, Ana Belén e Imanol Arias. En cambio se fue demorando y cambiaron algunas cosas, como los actores y las ciudades en las que finalmente se rodó. Tardó un lustro en sacarlo adelante y en ese lapso de tiempo Subiela hizo una miniserie de televisión titulada *Historias de no creer* para el Canal (á) compuesta de cuatro telefilmes en los que embarcará también a los alumnos de su escuela de cine de Buenos Aires como había hecho con *Las aventuras de Dios*.

La miniserie plantea cuatro historias diferentes con estilos también distintos. A partir de guiones propios, Subiela cuenta relatos que en algunos casos adquieren tintes de realismo pero en otros se sumergen en su particular universo audiovisual, en el que la realidad y la fantasía se confunden. El primero de ellos, *Relaciones carnales*, trata sobre un amor muy posesivo, el que siente un abogado hacia la hija de un cliente, con la que se casa y cuya



El lado oscuro del corazón 2

relación acaba convirtiéndose en una obsesión. Subiela ha definido esta historia como la más realista y alejada de su cine habitual. En la siguiente entrega, *Ángel*, deja volar otra vez su imaginación y sitúa la acción en una villa miseria en la que una familia descubre en los techos a un hombre que dice ser un ángel. Aunque dudan al principio, los problemas por los que atravesaban comenzarán a solucionarse con su presencia. Rodada en la Villa 21 Barracas y con actores no profesionales en su mayoría, seleccionados en la misma barriada, Subiela vuelve a su estilo pero despojando a la imagen de cualquier preciosismo y prescindiendo de

travellings, grúas e incluso trípode, al rodar con cámara en mano. El cineasta aseguró que no buscaba el “naturalismo” sino en el “hiperrealismo”, por lo que la apuesta era “encontrar la poesía desde el lugar más auténtico y austero posible”. Los otros dos títulos fueron *Qué risa la muerte* y *El destino de Angélica*. El primero trata sobre un tipo gris que se muere pero que en su nuevo estado descubre que es capaz de hacer reír a los vivos, algo que aprovechará para arruinar las carreras de políticos y funcionarios corruptos. Subiela emplea un humor negro para mostrar de fondo la realidad política de un país que iba nuevamente a la deriva

durante aquellos años con la imposición del *corralito*. En la última entrega vuelve a recurrir a actores no profesionales, los residentes del Hogar de Anciano Israelita de Burzaco, para contar la historia de una joven voluntaria y de su perro Destino, que tiene la magia de insuflar en los mayores toda la energía y esperanza que habían abandonado a su edad.

Lifting de corazón vio por fin la luz en 2005 y resultó ser la película más convencional de Subiela. Es una comedia romántica muy bien construida y amena, pero el espectador que quiere ver un film del autor de *El lado oscuro del corazón* queda decepcionado porque le falta la magia que posee el resto de su filmografía. La historia transcurre en un



El lado oscuro del corazón 2

plano absolutamente real y la poesía desaparece, a pesar de que los actores Pep Muné, María Barranco y Moro Anghileri ponen todo de su parte. El actor catalán está genial en su personaje de cirujano plástico andaluz, ya cincuentón, que viaja a Buenos Aires a un congreso y queda prendado de su asistente personal, una joven llamada Delia a la que le gustan los hombres mayores. El médico, Antonio Ruiz, teme lo que se le viene encima e intenta huir, pero pierde el avión y acaba acostándose con Delia. Desaparece durante varios días para el resto del mundo al no salir de la cama de la joven y cuando regresa a España, su esposa, Cristina, intuye que

ha ocurrido algo. Una sospecha que se convierte en certeza cuando descubre unas fotografías de Delia con un beso detrás estampado con lápiz de labios. Para complicar más las cosas, Cristina acude a un psicoanalista argentino y se lía con él, y Delia viaja a Sevilla por sorpresa para verse con su amante. Allí se desarrollará la escena de mayor enredo de la película cuando las dos parejas coinciden en un restaurante por casualidad y cenan juntas. La joven argentina no se enterará de lo que ha pasado hasta después de haber regresado al hotel con su amante. Cristina abandona a su esposo y éste asume que es una locura su relación con la joven, por lo que deja a Delia. Al nacer su nieto se reconciliará con su mujer, pero la escena final incide en las dudas que todavía tiene Antonio, que sigue pensando en Delia.

En esta ocasión Subiela escribió el guión con una mujer, Alicia Rosendorn, que aporta una visión femenina a la historia. Frente al arquetipo del macho latino, las mujeres aparecen más maduras y seguras de sí mismas, mientras que el protagonista acabará desconcertado al superarle la situación que está viviendo, lo que no sucede con Delia y Cristina, que no pierden los papeles aun estando en el límite. En cualquier caso, la actriz Moro Anghileri señalaría tras el estreno que su personaje es sin duda una visión masculina, al encarnar la fantasía de un hombre adulto que es seducido por una mujer joven y atractiva. De fondo la película habla del paso del tiempo y de la resistencia de las personas a envejecer, pero lo hace de manera superficial, lo que no sucedía en *Despábilate amor* o *El lado oscuro del corazón 2*, cuya poesía actuaba como antídoto para no caer en la trampa en la que incurre el final de *Lifting de corazón*. Una vuelta de tuerca imprevista hace pensar al espectador que Antonio ha decidido romper con todo y viaja a Argentina a por Delia. Cabalgando en una potente moto de gran cilindrada y muy rejuvenecido por el *lifting* que se ha hecho, rescata *in extremis* a Delia en el altar -un guiño cinéfilo al final de *The Graduate* (1967), la película de Mike Nichols que dio a conocer al actor Dustin Hoffman-, cuando estaba a punto de casarse con su antiguo novio,

mucho mayor todavía que el cirujano plástico. Pero resulta ser otra fantasía masculina de un resignado abuelo que carga en sus brazos a su primer nieto.

Una historia de infidelidad a la que siguió otra parecida en un nuevo trabajo para la televisión, esta vez en la serie *Numeral 15*, pequeños relatos de ficción en los que el teléfono juega un papel importante y dirigidos cada uno de ellos por un director de prestigio argentino. Subiela se encargó del episodio *La voz* (2006), donde la mujer de un cirujano plástico, interpretada por Araceli González, engaña a su marido con otro médico de la clínica. El episodio causó revuelo en Argentina por una escena en la que la actriz aparece desnuda en la ducha. Subiela regresaría a su registro poético un año más tarde con *El resultado del amor* (2006), una película hermosa que recupera lo mejor del cine de este realizador, su capacidad innata para fabular y contarnos historias cargadas de sentimientos y emociones como si de un cuento se tratara. Es un canto a la vida en la que el amor vuelve a vencer a la muerte a través de un guión que oscila entre la realidad y la fantasía, de personajes insólitos pero muy reales, tomados de la Villa 21 donde había rodado una de las entregas de la serie *Historias de no creer*, barrio al que regresará para filmar en él. El guión obtuvo en 2004 el II Premio SGAE de Guión Julio Alejandro convocado en España por la Fundación Autor, imponiéndose a los 194 libretos que se habían presentado a la convocatoria. El realizador vuelve a los orígenes de su filmografía, porque hay muchas cosas de *El resultado del amor* que recuerdan *Hombre mirando al sudeste* y *Últimas imágenes del naufragio*, aunque es una película más alegre y enternecedora porque está concebida como una comedia romántica y agridulce. Sus personajes recuperan el misticismo y la rebeldía desde la locura y el amor, único camino posible hacia la libertad, la que emprenden al final del film cuando enfilan la carretera desierta rumbo al infinito con la casa rodante. “Estás loco”, le dirá Mabel a Martín, dos enamorados cuya historia resulta imposible en el mundo de hoy, pese a lo cual Subiela la hace creíble y activa en el espectador los mecanismos de



El resultado del amor

proyección e identificación que tiene el cine para hacer reír, llorar, sufrir y emocionar al público como lo hacen los personajes.

La poesía se instala otra vez en los diálogos de los protagonistas, las visiones religiosas y los cristos que cobran vida retornan, al igual que la muerte, los manicomios y los *locos* como Rantés, o el narrador en *off* que con su cadencia mantiene al espectador boquiabierto ante el desarrollo de los acontecimientos. Uno de los hermanos de la protagonista se llama Hugo en homenaje al actor que dio vida a Rantés en *Hombre mirando al sudeste*, Hugo Soto, y como él aguarda



El resultado del amor

en el psiquiátrico a la espera de que lleguen los extraterrestres para salvarlo. Cuando asista a la boda de su hermana, le dirá a Martín que es una de las pocas personas que conoce que no traicionaron su misión de “salvar a alguien”, aunque el cuñado le aclara que fue ella quien le salvó a él. Dos décadas no han sido capaces de doblegar a un cineasta que sigue soñando con su cine y haciendo soñar a los demás, y que se empeña en proclamar a los cuatro vientos que el amor es equivalente a la felicidad y ésta a la libertad, algo que no entendía el doctor Denis dos décadas atrás pero que los personajes de Subiela han ido aprendiendo con el paso

del tiempo, poco a poco, película tras película. El cineasta lo sentencia en la frase de Ramón Gómez de la Serna que cierra el film: “El amor nace del deseo repentino de hacer eterno lo pasajero”. Un autor cuya obra figura como libro de cabecera del personaje de Martín.

El cine de Subiela se alimenta de la vida y del amor, de las ganas irrefrenables de ser feliz y de comunicárselo a los demás de un realizador atípico, cuyos filmes alcanzan una dimensión casi terapéutica y educativa. Y eso, en medio del pragmatismo de nuestras sociedades, del egoísmo, el individualismo, el hastío, la desesperanza y los miedos que



El resultado del amor

enfrenta el ser humano del siglo XXI, es un regalo capaz de recordar a la gente que todavía podemos ser libres reencontrándonos con lo más elemental de nosotros mismos, con nuestros sentimientos, con los que es posible derrotar cualquier adversidad. Les ocurre a los protagonistas de *El resultado del amor*, que se proponen ser libres y la manera de conseguirlo es amarse sin límites. Mabel y Martín son personas muy sensibles que sufren, ella en la villa miseria donde nació y él en el seno de una familia de clase alta cuya riqueza material no es capaz de sofocar su profunda melancolía. Mabel busca refugio, tras haber sido violada en la iglesia, haciendo reír a los demás para que sean felices, incluido el Cristo crucificado de la parroquia. Martín lo hará repartiendo en el metro su dinero, que le sobra a su familia, pero no por caridad, sino para desconcertar a Dios. Mabel se hace payasa y actúa con el nombre de Clavelina en fiestas, además de como voluntaria en el hospital infantil, a la vez que se prostituye para sobrevivir. Martín, que abandona el despacho de abogados de su padre para irse a tocar el saxo en el metro -afición musical que también tenía el solitario doctor Denis de *Hombre mirando al sudeste* para ahogar sus penas-, renuncia a su posición social, a su esposa y a su trabajo para comprarse una casa rodante y vivir de pequeños trabajos que no requieran compromiso alguno para él ni le obliguen a echar raíces en un sitio. Así conoce a Mabel, de la que se enamorará y con la que se casará después de

superar el último obstáculo que se interpone en su amor, la muerte, puesto que ella ha contraído el SIDA y es ingresada muy grave en un hospital. Al recuperarse y ser dada de alta nada más podrá separarlos

La película funciona bien por su espléndido guión pero también por la química de sus actores, unos desconocidos Sofía Gala Castiglione y Guillermo Pfening. Lo mismo pasará con el último de los trabajos del cineasta estrenado hasta la fecha, *No mires para abajo* (2007), cuya actriz Antonella Costa es muy conocida internacionalmente desde que debutara en 1998 con *Garage Olimpo*, de Marco Bechis, pero no así el intérprete masculino, Leandro Stivelman, al que el director conoció al verlo actuar en una obra de teatro. Las sospechas de que la empatía entre ambos intérpretes iba a funcionar, al igual de que iba a existir una relación no conflictiva con sus cuerpos, se confirmó nada más comenzar la filmación, puesto que el 80% del tiempo se lo pasan desnudos en escena haciendo el amor. El plano de la realidad se yuxtapone otra vez en esta cinta con el de la fantasía, en el que los muertos se levantan de sus tumbas para tomar el fresco, y el sexo hace felices a quienes lo practican venciendo a la muerte. Y así surgen de nuevo las constantes temáticas del autor de *El lado oscuro del corazón*, pero esta vez a través de una historia de aprendizaje y conocimiento. El film trata sobre una aventura iniciática, la de un joven de 19 años inexperto en el amor que conoce por casualidad a una muchacha de 30 años, argentina como él pero residente en España que ha vuelto a su país de vacaciones para ver a su abuela. La forma en que se conocen no puede ser más original. Él es sonámbulo desde la muerte de su padre, un fabricante de lápidas, y una noche cae en la cama de ella por la ventana de la buhardilla de su dormitorio. A él le atraerá la belleza serena, la calidez y la madurez de Elvira, mientras que ésta sentirá una gran atracción por la simpatía, inocencia y pureza del muchacho, Eloy. Elvira introducirá a Eloy en el sexo tántrico y le enseñará, como reza el lema de la película, “a hacer el amor como Dios manda”, libre de prejuicios y siguiendo una filosofía oriental mediante la que

se pueden alcanzar orgasmos sin eyacular. El muchacho lo consigue y descubre que al alcanzar el coito cuando supera los ochenta impulsos, el orgasmo viene acompañado de un viaje imaginario que le transporta a ciudades de todo el mundo: Sevilla, París, Calcuta, Medellín, Madrid, Valparaíso, Montevideo, Venecia, etc. A través del amor, los dos protagonistas se liberan y alcanzan la felicidad plena si ataduras y libres de prejuicios, ignorando lo que les rodea e inmersos en su pasión. La buhardilla de ella en la que hacen siempre el amor adquiere aires edénicos sin interferencias del mundo exterior, como si fueran dos seres hermosos y puros en el paraíso antes de que Dios los expulsara. El discurso del filme nos presenta el amor como salvación, pero no como atadura que limite la libertad. Elvira le advierte al muchacho que la palabra quedarse es peligrosa y al final regresará a Barcelona, la misma ciudad a la que partía la protagonista de *El lado oscuro del corazón* y a la que iba a buscarla diez años después el poeta Oliverio.

Eliseo Subiela ha confesado que con esta película no ha pretendido otra cosa que ser útil a la gente y transmitir un mensaje exclusivamente didáctico. El texto de André Bretón con el que se inicia la cinta da las claves de esa pretensión: “Como ocurre siempre en las época en que socialmente la vida no vale nada, / es preciso saber ver por medio de los ojos de Eros. / En el tiempo que está por llegar, / a Eros incumbe restablecer el equilibrio roto / en provecho de la muerte”. El film termina con otra cita del poeta musulmán Rumi que dice: “Hay un mar que no está lejos de nosotros / es invisible, pero no está oculto. / Está prohibido hablar de él, / pero al mismo tiempo es un pecado / y un indicio de ingratitud / no hacerlo”. La atmósfera e intimidad que crea Subiela en *No mires para abajo* van dirigidas a lograr la empatía con el público, hasta seducirlo con las sensaciones del sexo tántrico y la relajación oriental mediante la magia del cine, que es ese soñar despierto las vidas de otros a través de sus sombras proyectadas en la pantalla. Una aspiración poética que alcanza el cineasta sin que ello sea óbice para tratar otros temas: las dos orillas y los límites que las separan

No mires para abajo



en los continuos trasiegos de Eloy entre el mundo de los muertos y el de los vivos; la necesidad de la figura paterna, que pese a su ausencia al morir, rondará al muchacho en forma de fantasma y cuando descubra la secreta historia de amor que mantuvo con Ana, la dueña de la ferretería; y las huellas todavía sangrantes de la dictadura, cuando Elvira encuentra su cuna de bebé y le cuenta a Eloy que sus padres están desaparecidos desde entonces. Al final, el muchacho se verá con el espectro de su padre en la cafetería, donde éste le aconsejará que aunque se pase la vida diciendo adiós, que eso no le impida amar.

No mires para abajo es un cine con emociones para el que Subiela recurrió a un equipo técnico mayoritariamente femenino, puesto que un 80% del mismo estaba formado por mujeres, incluida la directora de fotografía Sol Lopatín, que imprime a las escenas de sexo una atmósfera cálida y relajada. El rodaje de estas secuencias se intentó que fuera lo más íntimo posible. Al set de filmación entraban sólo las personas que eran imprescindibles, entre toma y toma se ponía música relajante y se encendían inciensos, y unos kinesiólogos se encargaban de la relajación muscular de los actores antes de empezar a rodar. El resultado lo tiene que valorar cada espectador, pero aunque Subiela

haya dicho que en esta cinta no perseguía tanto hacer una obra artística como una película que sirviera para algo, y por eso está dedicada a sus hijos, la conclusión es que consigue las dos cosas.

Lo nuevo de Eliseo Subiela se titula *Rehén de ilusiones* y su estreno estaba previsto para 2010. Después de un retraso causado por la retirada del respaldo institucional al que inicialmente se había comprometido la Provincia de San Luis, el film se rodó a finales de 2009 con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina y con Romina Ricci y Daniel Fanego como protagonistas. En palabras de su director, cuenta la historia de amor de una pareja formada por un escritor de sesenta años y una mujer de treinta y cinco que cree sentirse perseguida por unos fantasmas del pasado que acechan su relación actual. De esa manera el realizador construye un relato abierto a dos posibilidades: que la persecución exista realmente o que sea un producto de su fantasía. Será el largometraje número trece de la carrera de un cineasta que ha forjado su filmografía a través de versos escritos en fotogramas que acercan al público historias que tratan sobre algo tan universal como el amor, la felicidad y la libertad.



No mires para abajo



No mires para abajo



Libertad de movimiento

En *El resultado del amor*, Eliseo Subiela situaba al personaje de Mabel al borde de la muerte por culpa del SIDA. El virus de la inmunodeficiencia adquirida también colocará en una situación límite al arquetipo del “macho latino” que encarna Daniel Giménez Cacho en *Sólo con tu pareja*, ópera prima de largometraje de Alfonso Cuarón (Ciudad de México, 1961), un cineasta que como su *cuate* Guillermo del Toro se mueve con la misma libertad por la industria de Hollywood que por el cine independiente. Ambos iniciaron a la par su carrera en los años 80 en su México natal, participando en proyectos de éxito y muy recordados como la serie de televisión *Hora marcada*, pero su trayectoria no ha sido tan pareja, ya que si Del Toro se ha centrado en el fantástico, Cuarón ha tocado prácticamente todos los géneros cinematográficos, desde la comedia a la fantasía, pasando por la ciencia ficción, los clásicos y el drama intimista. Cineasta con un pulso narrativo envidiable capaz de adaptarse a cualquier género, en su cine encontramos una constante temática que no es voluntaria pero que ha acompañado al director desde sus inicios: el tránsito de una etapa a otra de la vida, que con frecuencia es la que corresponde al paso de la adolescencia a la madurez. En esa transición, los personajes de las películas de Cuarón rompen sus cordones umbilicales para elegir su destino, en un gesto de libertad que llevará a adolescentes como Harry Potter y los charolastras Tenoch y Julio de *Y tu mamá también* a alcanzar la madurez, pero también a una liberación con dignidad entre los adultos, como es el caso del personaje de Luisa en dicho film mexicano o el del Theodore Faron en *Children of Men*.

El cine de Alfonso Cuarón está poblado de esa clase de individuos que deben tomar decisiones y liberarse de las



Alfonso Cuarón



Cuarón con la cámara en mano

ataduras que tienen para poder crecer o seguir avanzando. No es de extrañar por ello que el estilo narrativo del cineasta sea también rupturista, aunque eso sí, capaz de adaptarse por igual a una gran producción de Hollywood que a una película más pequeña. Sus filmes no están sujetos a una puesta en escena convencional, sino que por el contrario se liberan de los artificios técnicos de la realización para dejar que la cámara se mueva libre por el espacio escénico, desprovista del trípode y sin emplear *travellings* ni grúas. Los planos con cámara en mano de *Y tu mamá también* son un prodigio de tensión narrativa porque mantienen al espectador inmerso en la acción sin corte alguno. Podría pensarse que están justificados porque es una producción independiente mexicana y por tanto abierta a la experimentación, pero es que en un filme de gran estudio como *Children of Men* vuelve a repetirlo y de manera más arriesgada todavía: los planos secuencia de la batalla en el campamento de refugiados de Bexhill, así como el que se desarrolla dentro de un coche que circula por una carretera en medio del bosque y sufre el ataque de unos terroristas, son ya antológicos y dignos de

figurar entre las escenas más memorables de la historia del séptimo arte. Hablar del cine de Alfonso Cuarón es por tanto hacerlo de libertad, temática y estilística por las historias que cuenta y los recursos narrativos que emplea.

Apuntábamos que los inicios de Cuarón en la industria audiovisual discurren paralelos a los de Guillermo del Toro. Son dos de los *enfants terribles* del cine mexicano que traspasa fronteras. Después de estudiar Filosofía y realización cinematográfica en la Universidad Nacional Autónoma de México, con una rebeldía que anunciaba ya las formas de lo que posteriormente iba a ser su cine, Cuarón pasa a capacitarse como realizador en la práctica diaria, algo que ya había iniciado de niño cuando sus padres le regalaron una cámara a los 12 años. Tocaré todos los oficios en la década de los 80, desde guionista a realizador, productor y asistente, ya fuese en cortometrajes y largometrajes de producciones nacionales o internacionales. De esa época son el corto *Vengeance is Mine* (1983), polémico por haber decidido hacerlo en inglés, y algunos largometrajes en los que intervino como ayudante, entre ellos *Nocaut* (1984), *Gaby: A True History* (1987) y *Romero* (1989). Serán años de aprendizaje y contactos, en los que estrechará vínculos con otros profesionales mexicanos que también han desarrollado una carrera en la industria norteamericana como Luis Mandoki, Emmanuel Lubezki y Guillermo del Toro. Lubezki se convertiría en el director de fotografía de casi todas sus películas desde que rodaran juntos varios capítulos de *Hora marcada* y produjeran *Camino largo a Tijuana*, primer largo de Luis Estrada.

Para la serie de televisión de los ochenta basada en historias breves de terror, Cuarón y Lubezki hicieron un capítulo titulado *No retornable* que parecía premonitorio de los filmes sobre adolescentes y personajes en tránsito de una etapa a otra de su vida que iban a poblar después la filmografía del cineasta. *No retornable* se ajusta a los esquemas fijados por *Hora marcada*, pero tiene una impronta incuestionable de Cuarón en el guión y la dirección, y de Lubezki en la fotografía. El primero le imprime un humor negro que se

refleja en la construcción del psicópata asesino al que busca la policía, el Jicotillo, y de los adolescentes que protagonizan el relato. El Jicotillo es un hombretón gigantesco y terrible en apariencia, pero cuyo leitmotiv es pedir disculpas por haberse meado en la cama, un trauma infantil que arrastra de adulto siendo todo un psicópata asesino hecho y derecho. “No vuelvo a mojar la cama, mamá”, repetirá en varias ocasiones, y cuando lo haga estando ya dentro del cuerpo del adolescente Mateo, causará la sorpresa en sus padres y su novia, que lo interpretarán como una broma ocurrente. Lubezki, por su parte, imprimirá una fotografía grisácea llena de reflejos provocados por el agua y muy urbana, como la que encontraremos años después, aunque muchísimo más elaborada, en títulos como *Great Expectations* y *Children of Men*.

La historia que se cuenta en definitiva con un tono jocoso en *No retornable*, que es un relato de humor negro antes que de terror, es la de la primera relación sexual no consumada entre dos adolescentes, Mateo y Lupe. Los padres del muchacho parten de vacaciones y él se queda solo en la casa, circunstancia que aprovechará para acostarse con su novia después de haberlo acordado entre los dos. Mientras aguarda a que llegue, una tormenta provoca un cortocircuito en la casa de Mateo a la vez que en un tendido eléctrico de la calle junto al que se encuentra el Jicotillo. A consecuencia del mismo y de forma inexplicable, el adolescente y el psicópata intercambian sus cuerpos. Mateo despierta en la calle dentro del corpachón del asesino y éste en la casa del muchacho con el físico del adolescente sin entender un carajo lo que está pasando. Cuando llega la novia, se comporta como el Jicotillo pero en el cuerpo de Mateo y agarra un cuchillo eléctrico de la cocina para asesinarla, como si de la sierra mecánica del psicópata de la película *The Texas Chainsaw Massacre* se tratara. Lupe se lo toma a broma y cree que la actitud extraña de su pareja es a causa de los nervios, mientras no deja de decirle lo mucho que le quiere y cómo la envidian las amigas. En la calle, el auténtico Mateo corre a la casa para salvar a



Cuarón en el rodaje de *Harry Potter*

su novia, pero como ocupa el cuerpo del delincuente, la policía intenta abatirlo a tiros. Cuando llegue a la casa matará instintivamente al asesino que ocupa su cuerpo, sin pensar en intentar recuperarlo antes de alguna manera. “Me maté”, será el único comentario con voz de memo que haga cuando se vea a sí mismo muerto, al menos su organismo físico, puesto que su psique anida en el cuerpo del criminal. La novia huye y al salir tras ella es abatido en la calle por los policías.

Mateo representa el arquetipo del macho, que lo planifica todo para cogerse a su novia pero que es tan inútil que se le desmoronan los planes y, cuando ve que se le escapa la oportunidad, corre desesperado para que no se aproveche otro de su desgracia. Lo que más preocupa al muchacho cuando se percata de que si él está en el cuerpo del Jicotillo, el psicópata lo estará en el suyo, no es que pueda pasarle algo a su novia, sino que será otro el que “se vaya a aprovechar de la situación”. Y por más que se hayan intercambiado sus cuerpos, al ver a Mateo jugar con los cuchillos como símbolos fálicos que connotan superioridad y dominio sobre la hembra, no podemos dejar de pensar en el



Cuarón con los protagonistas de *Children of Men*

ser inmaduro que anida en su mente, ya sea el adolescente o el adulto. Poco diferencia al Mateo de *No retornable* del Tomás al que encarna Daniel Giménez Cacho en *Sólo con tu pareja*, el primer largometraje de Alfonso Cuarón en el que la prepotencia sexual del protagonista se expresa a través de los enormes cactus de formas fálicas que decoran su departamento, y cuyo comportamiento es inmaduro como el de un adolescente. El juego infantil que practica todas las mañanas Tomás al bajar corriendo desnudo las escaleras para recoger el periódico es equivalente a las estupideces propias de los adolescentes que cometen Tenoch y Julio en *Y tu mamá también*. Cuarón será inflexible con su cine a la hora de mostrar la inmadurez del macho latino y de cierta clase media mexicana a través de un humor negro muy socarrón y sutil.

El estreno de *Sólo con tu pareja* (1991) coincidió con un renacimiento de la cinematografía mexicana a principios de esa década, debido en buena parte a la incorporación de nuevos realizadores, que llegaban con ganas de renovación y de que sus obras se viesan también fuera del país haciendo un cine más universal. *Danzón*, *La mujer de Benjamín*, *Cabeza de Vaca*, *Lolo* y *Ángel de fuego* son algunos de los títulos que se estrenaron entonces antes del gran éxito del cine mexicano que supuso *Como agua para chocolate* y

la revelación de Guillermo del Toro con *Cronos*. La ópera prima de Cuarón tuvo una gran acogida de público y se convirtió en uno de los mayores éxitos del cine mexicano gracias al tono desenfadado y fresco empleado por su director para contar con un humor corrosivo la historia de un "macho mexicano" que presume de su virilidad hasta que encuentra la horma de su zapato e intenta suicidarse por dignidad. Con guión propio y de su hermano Carlos Cuarón, y con Emmanuel Lubezki a cargo de la fotografía, *Sólo con tu pareja* se inicia con una escena de cama, como sucederá diez años después con *Y tu mamá también*, en la que el protagonista da rienda suelta a su fogosidad sexual para dejar bien claro que eso es lo único que le importa en la vida, como si de un inmaduro adolescente se tratara.

Tomás Tomás es un profesional de clase media que se dedica a redactar textos de eslóganes publicitarios para televisión, atractivo y cuya promiscuidad le lleva a acostarse con todas las mujeres que se cruzan en su camino, sin tener en cuenta que sean las parejas de sus mejores amigos, su edad, ni tampoco su físico. En esas relaciones hay sólo sexo, puesto que para él sus amantes son sólo una lista escrita en el ordenador cuando tiene que hacer recuento de las mujeres con las que se ha acostado. Mujeres de usar y tirar hasta que conoce a su vecina, una aeromoza llamada Clarisa cuya pareja es un piloto de aviación y de la que se enamora perdidamente, lo que no impedirá que siga acostándose con su jefa o con la enfermera que lleva la consulta de su amigo el doctor Mateos, que vive en el mismo rellano de su casa. Una noche, aprovechando que el amigo y su esposa asisten a un congreso, Tomás se acostará con dos mujeres al mismo tiempo, Gloria y Silvia, pero en espacios distintos: su propio departamento y el del vecino, haciendo juegos de malabarismo por la cornisa exterior de la vivienda cada vez que entra y sale por las ventanas para ir de un sitio a otro. Silvia, que es la enfermera del doctor que atiende a Tomás, falsifica unos resultados médicos para que crea que ha dado positivo en la prueba del SIDA y eso le sirva de escarmiento. Tomás se sume en una crisis -más de masculinidad que

existencial- cuando conoce el resultado de sus análisis e intenta suicidarse metiendo la cabeza en el microondas. Esa misma noche, Clarisa se viene abajo al encontrar a su pareja Carlos con otra mujer y decide que también quiere suicidarse. Juntos, Tomás y la aeromoza se dirigirán a la Torre Latinoamericana para acabar con sus vidas de una manera más elegante que haciéndolo con el microondas, arrojándose al vacío desde ese símbolo de la modernidad de la Ciudad de México que representa este edificio. Al borde del vacío y en un rascacielos con connotaciones también fálicas, Clarisa y Tomás no se suicidan sino que hacen el amor por los cielos, en la espiral que conduce a la antena, reconociendo él que su forma de comportarse con las mujeres ha sido “un asco” y declarándole su amor a la azafata después de que su amigo le comunique que todo fue un equívoco y que no está enfermo de SIDA.

Alfonso y Carlos Cuarón construyeron un guión intenso que no ha perdido frescura y que acaba como las comedias clásicas, en el altar, aunque enfatizando sus autores el carácter posesivo que se adueña del protagonista después de haber sido tan promiscuo. Algo que por otra parte estará también presente en los adolescentes de *Y tu mamá también*, que presumen de su promiscuidad como machos pero que no toleran que lo sean sus parejas, y menos si se han acostado con un amigo, una regla que está recogida en el código sagrado de los *charolastras*. El cineasta incide en *Sólo con tu pareja* en la inmadurez de una clase media mexicana que no ha crecido y que se comporta como si de adolescentes se tratara, colocándolos en la cuerda floja de una tela de araña -la cornisa que utiliza Tomás para ir de un piso a otro cuando se acuesta al mismo tiempo pero en lugares distintos con Silvia y Gloria- tejida en un país muy concreto como es México, que queda de fondo pero muy desdibujado. En la acción priman los interiores sin que haya apenas exteriores, algo que diferencia la cinta, y mucho, de *Y tu mamá también*, ya que en esta otra película hecha diez años después sobre dos adolescentes que dan el salto a la madurez de la mano de una mujer joven que busca la



Daniel Radcliffe y Alfonso Cuarón



Alfonso Cuarón

libertad al final de sus días, se desarrolla en un México real que aparece como telón de fondo, hacia el que no miran los protagonistas, pero que está ahí y del que el espectador toma conciencia.

La clase media mexicana de *Sólo con tu pareja* resulta superficial desde todas las ópticas que muestra el film, no sólo a través del personaje de Tomás. El trabajo que desarrolla éste es ridículo y prescindible. El cineasta ironiza sobre la factura infantil de los comerciales a los que el protagonista debe poner un eslogan, que termina inventándose una persona que no es profesional, la enfermera. También presenta el congreso de medicina al que acude el vecino, el doctor Mateos, como una fiesta con los japoneses en la plaza Garibaldi que arranca con música clásica -en serio- para terminar con mariachis -puro folclore festivo-. Además, el doctor Mateos y su esposa acuden con unos suéteres estampados que parecen propios de una organización de boy scouts. Pero el rasgo más infantil que dibuja la película en la personalidad de Tomás, y a lo que ya nos hemos referido, es la manera como baja a diario a recoger el periódico: sale al rellano con la bata puesta, observa que no hay nadie a la vista, se quita la prenda y baja corriendo las escaleras completamente desnudo. Es como las pruebas de rivalidad masculina de Tenoch y Julio en *Y tu mamá también*. Y si a alguien le queda duda de la superficialidad e inmadurez de esa clase media que retrata la cinta, ahí está la secuencia final de la Torre Latinoamericana, un símbolo de progreso que los protagonistas utilizan para chingar, no para crecer, con lo cual se desmorona la modernidad. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz ya reflexionó en profundidad sobre la relación entre un verbo tan versátil como chingar y la identidad mexicana, hasta el punto de que lo denominó “voz mágica”. Cuarón saca punta a todas esas situaciones para construir una comedia de enredo moderna e inteligente, acorde con un cine adulto y universal que sabe reírse de la condición humana y de sus debilidades, en México o en donde sea, y cuyos defectos magnifica en la pantalla sin vulgarizar el discurso. Sydney Pollack, un referente de la

comedia americana, vio esas virtudes en la película de Cuarón y lo llamó inmediatamente a Hollywood para que dirigiera un capítulo de la serie de televisión *Fallen Angels*, de la que era productor ejecutivo y en la que también participaron como realizadores Peter Bogdanovich, John Dahl y Steven Soderbergh, entre otros. Allí se quedaría para abrirse camino en la industria norteamericana y no regresaría a México hasta una década después, cuando lo hizo para filmar *Y tu mamá también*, con la que volverá a demostrar sus habilidades para la comedia que tan buenos resultados le había dado internacionalmente con su ópera prima.

De princesitas y novelas clásicas

La segunda película de Alfonso Cuarón, y primera rodada en Estados Unidos, fue *A Little Princess* (1995), adaptación del clásico literario del mismo título escrito por la novelista británica Frances Hodgson Burnett, que ya había sido llevada con anterioridad en varias ocasiones a la pantalla. La primera vez fue en 1917 por Marshall Neilan y con Mary Pickford, “la novia de América”, como protagonista. Shirley Temple le dio vida en 1939 bajo la dirección de Walter Lang y la jovencísima actriz italiana



A Little Princess

Vittorina Benvenuti en 1942 en una producción de Tullo Gramantieri titulada *Principessina*. En 1975 volvió a ser llevada a la pantalla grande y en 1985 y 1986 se hicieron sendas versiones para la televisión, mientras que dos años después de la adaptación hecha por Cuarón se estrenó una producción rusa titulada *Malenkaya Printsessa*.

El cineasta mexicano ha asegurado que cuando le propusieron dirigirla, antes de llegar a la página 20 del libreto supo que la iba a hacer porque el tratamiento que los guionistas Richard LaGravenese y Elizabeth Chandler habían dado a la historia le atrapó. Aunque el guión no es suyo, Cuarón tuvo plena libertad para ponerlo en escena y llamó a Emmanuel Lubezki para que se encargase de la dirección de fotografía, por la que fue nominado a un Oscar. Este film fue la prueba de fuego para que Cuarón fuese admitido como uno más en el seno de Hollywood, y aunque en Estados Unidos no funcionó muy bien en las salas porque su título hacía pensar en una película para niños, tuvo buena acogida de crítica. El realizador no se la jugó y apostó por un producto artesanal, bien narrado y con ritmo, de factura clásica y sin arriesgarse visualmente como haría después en *Great Expectations*. No se resistió en cambio a emplear una paleta cromática dominada por los verdes, un color que transmite esperanza y que vincula así el tratamiento visual del film con el espíritu libre de la protagonista, la niña de diez años Sara Crewe, hija de un oficial británico al que se da por muerto durante la I Guerra Mundial.

Esta versión de *A Little Princess* no presenta variaciones sustanciales de contenido con respecto a otras que se habían hecho antes, si bien Cuarón incide mucho en recrear, con los desbordantes colores de la fotografía de Lubezki, los cuentos que la niña narra a sus compañeras de internado, en los que el príncipe Rama de la India lucha contra monstruos para conseguir el amor de su princesa. Al estallar la I Guerra Mundial, el capitán Crewe del Ejército Británico se ve obligado a abandonar con su hija el destino que tenía en la India. Lleva a la pequeña a un internado en Nueva York, el mismo



A Little Princess

donde estudió la madre, ya fallecida. El oficial encomienda el cuidado de la niña a la señorita Minchin mientras él esté ausente combatiendo en la guerra que se libra en Europa. De carácter libre y rebelde, Sara Crewe se gana el cariño del resto de las niñas internas contándoles historias de amores, príncipes y princesas, hasta que comunican a la señorita Minchin que el padre ha muerto. La pequeña es obligada a partir de ese momento a trabajar como criada y a dormir en el desván junto a Becky, una niña negra de su misma edad encargada de la limpieza.

Cuarón respeta el espíritu que impregna el relato literario en el que se basa la película, el de una niña a la que encierran y lucha para ser libre a través de su imaginación. La India para ella es el paraíso, un lugar de ensueño en el que transcurren las historias que se inventa y que cuenta a las otras niñas. “La India es el único lugar de la Tierra que despierta mi imaginación”, le dirá el padre al principio de la película. El capitán Crewe enseña a su hija que la libertad se encuentra dentro de las personas y que es un reino que se conquista a

través de la fantasía: “Hay que creer en la magia, es la forma de hacerla real”. El internado deja poco margen para ello por las severas normas que lo rigen y cuando la encierran en el desván, como si se tratara de la torre donde es encarcelada la princesa de sus cuentos, perderá por completo la libertad. Al marcharse de la India es arrancada de su paraíso para ser transportada a la realidad. “La vida real nada tiene que ver con tus fantasías”, le recriminará la señorita Minchin cuando la sorprenda de nuevo contando cuentos a las otras niñas. Y Sara descubrirá así que el paraíso que la hace libre está dentro de ella misma.

El crítico de cine Leonardo García Tsao se refirió a *A Little Princess* cuando se estrenó en México como una película extranjera hecha por un mexicano. No le faltó razón y Cuarón tampoco pretendió lo contrario porque este film era su pasaporte hacia la libertad creativa en Hollywood, algo difícil, pero que el cineasta se ha ido labrando, y lo sigue haciendo, poco a poco, porque él ha salido de México para hacer cine, pero México no ha salido de él. En lugar de cameos suyos o de sus amigos como hacen otros directores, Cuarón suele introducir objetos o motivos mexicanos en sus películas aunque no tengan nada que ver con la trama. En *Great Expectations* comenzó a hacerlo y en el apartamento que ocupa el artista nada más llegar a Nueva York, en una de las paredes donde va colocando sus obras puede verse el dibujo de una calavera que, además, está pintada sobre fondo rojo para hacerla más visible todavía en el plano; y en *Children of Men* hay también numerosas calacas en los grafitis pintados por las calles, así como un tejido indígena en la casa de Jasper, que no desentona porque el personaje es un hippie y da igual que la acción se desarrolle en Gran Bretaña. Incluso *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*

está repleto de tributos a su país natal, los más destacados el esqueleto que aparece en la tienda de golosinas, las calaveritas de dulces de colorines que pueden verse en otra escena, y la más visible de todas porque aparece en numerosas secuencias, las estatuas de uno de los patios del colegio Hogwarts que representan unas águilas reales devorando a unas serpientes, como en el escudo de México. Una forma de decir con orgullo “soy mexicano”.

En *Great Expectations* vuelve a adaptar un clásico, esta vez de Charles Dickens y con guión ajeno como sucedía con *A Little Princess*, que firma Mitch Glazer. La novela de Dickens había sido adaptada al cine también en numerosas

ocasiones, la más famosa de ellas la que David Lean hizo en 1946, que el cineasta consideraba “perfecta”. La novedad de la adaptación de Cuarón es que la trama se traslada de la Inglaterra victoriana al Nueva York contemporáneo, lo que permite al director cargar las tintas en el tratamiento visual del relato con una dirección artística y una fotografía, de nuevo a cargo de Emmanuel Lubezki, que imprime unos aires clásicos a la imagen en busca de emparentar la urbe norteamericana de finales del siglo XX con el Londres de mediados del XIX. La mano se les va un poco a Cuarón y a Lubezki al recargar la paleta cromática con unos tonos verdosos muy definidos, hasta llegar un punto en el que está tan

saturada de esa gama de color que molesta, en lugar de connotar esperanza como ya ocurría en *A Little Princess*, cuya fotografía también está dominada por los verdes. El resultado, no obstante, es una imagen tan barroca que se aleja del realismo social de la novela de Dickens y convierte el relato en un cuento de hadas contemporáneo, en el que la magia y la realidad acaban siendo la misma cosa, porque detrás del éxito fulgurante del pintor está la mano de un



benefactor cuya identidad no se conocerá hasta el final, y que tiene que ver con la adolescencia del muchacho.

Cuarón, al dar forma al guión de Glazer, incide muchísimo en esa idea, de qué manera los recuerdos de la infancia influyen más de lo que se cree a la hora de elegir cuando se es adulto. Ya lo advierte el protagonista en las costas de Florida cuando al inicio, en *off* y recordando su vida, avisa que no la va a contar como sucedió, “sino como la recuerdo”. El realizador plantea que la proyección de la memoria en la vida de una persona es selectiva y emana de las emociones. “Cuando uno es niño, uno crea sus propios recuerdos, y éstos representan la verdad”, afirma. Es una

que tiene él es la del pasado, con todos los sentimientos y emociones que ese instante reaviva.

La película aborda ese tránsito de la infancia a la vida adulta y de cómo el protagonista no puede renunciar a su pasado aunque quiera. Como en la novela de Dickens, es la historia de un anhelo, el de la superación, dejar de ser pobre para pertenecer al mundo de quienes están en un nivel social superior y conseguir de esa manera el amor de Estella. Superar las barreras que impiden llegar hasta la joven será el objetivo del protagonista después de que en su infancia haya conocido la forma de vida despreocupada y feliz de los ricos. Finn Bell es huérfano y vive con su hermana y el tío



Great Expectations

memoria selectiva que impide que las personas se alejen de su verdadera naturaleza (Cambón, 1998). La infancia deja huella y supone un retorno continuo al pasado. Cuando el protagonista, que en la película se llama Finnegan y no Pip como en la novela, regresa a donde se crió en las costas de Florida, volverá a encontrarse con la misma niña que era Estella cuando la conoció en la mansión de la señorita Dinsmoor. La niña en realidad es la hija de ella, pero la visión

Joe. Le gusta pintar y es un soñador que se entretiene con su barca explorando la bahía, con la que un día encuentra a un presidiario fugado al que ayuda a escapar hacia las costas mexicanas. Nunca podrá imaginar en ese momento que será quien haga realidad su sueño el día de mañana. Finn es contratado por la caprichosa y solterona Nora Dinsmoor para que las entretenga a ella y a su sobrina Estella, de la misma edad que el muchacho, bailando y pintando en su

mansión llamada Paraíso Perdido. El palacete se encuentra en medio de un inmenso jardín perdido en el tiempo porque todo se paró en los años sesenta, el día que tenía que celebrarse la boda de la señorita Dinsmoor. El novio la dejó plantada en el altar y desde entonces la excéntrica millonaria no ha tocado absolutamente nada. Las mesas del banquete siguen en el jardín como estaban puestas ese día, ocultas ahora con el paso de los años bajo la vegetación que ha crecido. Los salones en los que Finn baila con Estella conservan también un aire de atemporalidad, cubiertos sus suelos, que imitan a los de la Alhambra de Granada, por la hojarasca seca e iluminados por los contraluces del atardecer que crean una atmósfera fantástica e irreal.

Finn quiere pertenecer a ese mundo mágico de cuento en el que pasa las tardes bailando y pintando con la excéntrica Nora Dinsmoor y la sensual Estella, de la que se enamora perdidamente. Al crecer, ella se marcha a Europa. Pasa el tiempo y Finn deja de pintar hasta que un abogado se presenta en casa del tío Joe representando a un magnate que quiere financiar una exposición del muchacho en Nueva York. Él rechaza la oferta al principio, pero cuando regresa a Paraíso Perdido y se entera de que Estella está viviendo en la ciudad de los rascacielos acepta y emprende el viaje. El ascenso del artista es meteórico porque su benefactor misterioso se encarga de que así sea facilitándole todo, un estudio donde trabajar, entrevistas y promoción en los medios para que su primera exposición sea un éxito, como así resulta ser convirtiéndose de la noche a la mañana en millonario y en uno de los artistas con mayor futuro de Nueva York. Consigue la fama y acostarse con Estella, pero el miedo a declararle su amor hace que ella se case con otro y que sus vidas vuelvan a separarse durante un largo tiempo. Finn descubrirá la verdad de su benefactor y volverá a ayudarlo a escapar de quienes le persiguen para matarlo, no pudiendo impedir que lo hagan. Pasados los años y una vez consolidado como artista de éxito, al regresar a Florida para reencontrarse con su pasado volverá a ver a Estella.

De niño Finn anhela tener la libertad de los ricos y amar a Estella durante el resto de sus días, aún a sabiendas de que

pertenece a otra clase social inalcanzable para él. Cuando ella lo abandona la primera vez en Paraíso Perdido, elige hacerse mayor y opta por la realidad frente a las fantasías a la vez que deja de pintar. Será al volver a soñar con su viaje a Nueva York cuando recupere su libertad hasta que descubra lo efímera que puede ser ésta. Al triunfar con su exposición de pintura, Finn pensará que esa noche sus sueños se han hecho realidad porque ha conseguido romper con el pasado, inventándose a sí mismo, de forma cruel -la manera como rechaza a su tío Joe es elocuente-, y todo ello para que Estella no tenga que avergonzarse de él. Finn confunde la libertad con el dinero, la fama y la venganza hasta que desaparece ella por segunda vez en su vida al casarse con otro hombre. Eso le parte el corazón y experimenta lo mismo que sintió Nora Dinsmoor cuando la dejaron plantada en el altar. Descubre así que la libertad no se alcanza con dinero y riquezas sino con dignidad.

Hay críticos de cine que han visto en la estética visual de esta película un uso innecesario de movimientos de cámara que tildan de “grandilocuentes” (Fernández Valentí, 1998) así como de imágenes de estilo “publicitario” (Torres, 1998), pero es que es de esa forma precisamente como Cuarón y Lubezki hacen que la magia se convierta en una realidad bañada por el sueño. Las elipsis narrativas para expresar el paso del tiempo, por ejemplo, siguen ese tratamiento: un plano de Finn y Estella bailando en el salón de la mansión nos los mostrará en la misma toma siendo niños y adultos a través de un fundido encadenado, con lo que se enfatiza la importancia que para ellos tiene el baile y explica la escena posterior en Nueva York cuando él la sigue al restaurante donde cena con su prometido y otra pareja y le pide que baile con ella. Esa petición es una declaración de amor y así lo entiende ella, porque esa noche se acuestan tras marcharse juntos del restaurante dejando a los comensales plantados. Cuarón y Lubezki derrochan virtuosismo en esa escena, que está rodada mediante un plano secuencia, un recurso que seguirán desarrollando en *Y tu mamá también* y *Children of Men* como parte de su estilo narrativo en común.



Great Expectations

El plano secuencia de la escena a la que nos referimos dura casi cinco minutos y tiene lugar en dos interiores y en las calles de Nueva York, donde el protagonista recorre varias cuadras corriendo con la dificultad añadida de que es de noche y encima está lloviendo intensamente. Son de esas secuencias que no se olvidan por lo bien que están filmadas y porque transmiten en tiempo real y sin cortes las emociones que viven los personajes. Finn acude invitado a una gala en el Museo Hamilton que es el acontecimiento artístico del año en la ciudad. Es la primera vez que el joven artista tiene que desenvolverse en un ambiente cultural tan selecto. La cámara entra con él a la galería siguiéndole y juntos se adentran en un mundo desconocido que causa sorpresa y extrañeza, tanto a Finn como al espectador, como cuando se cruza por delante una cantante lírica que ameniza la recepción. La cámara recorrerá la estancia con curiosidad a la vez que lo hace el protagonista como si de un pato mareado en una charca ajena se tratara, y se

quedará quieta al encontrar Finn a Estella con su prometido, que se disculpan y se marchan porque han quedado para cenar con otra pareja en un restaurante. A partir de ese momento la cámara se olvida de la recepción como si hubiera dejado de estar allí porque Finn no piensa en otra cosa que salir corriendo en busca de la mujer que ama, como así hace. Seguido nuevamente por la cámara, Finn abandona el museo y corre hacia el restaurante al que ha acudido la pareja, bajo la lluvia y cruzando entre los coches sin parar y a punto de que lo atropellen. Cuando llega al lugar, entra por la puerta mientras la cámara lo hace por la ventana y lo sigue hasta el fondo del restaurante donde se encuentran las dos parejas. Finn pide a Estella que baile con él y ella se levanta y comienzan a bailar. Ajenos a los otros tres comensales y agarrados de la mano salen del local con la cámara precediéndoles, que al llegar a la calle se eleva mediante un movimiento de grúa para mostrar a la pareja alejarse feliz por la acera y bajo la lluvia. Por corte pasará



Great Expectations

a la siguiente escena en la que Finn y Estella hacen el amor por fin después de haberlo deseado durante tanto tiempo el muchacho. Un plano secuencia así es antológico y nada gratuito ni grandilocuente porque expresa el momento en que Finn se libera de sus miedos y se declara a la mujer que ama. Semejante gesto de libertad no se podía expresar de mejor manera que con un plano secuencia que es la máxima expresión de libertad creativa que tiene el lenguaje cinematográfico, puesto que rompe los espacios escénicos y el estatismo de la cámara para moverse libremente por ellos.

Great Expectations rebosa de momentos de gran creatividad visual, no tan intensos como el plano secuencia del que hemos hablado, pero muy originales como la recreación del viaje que hace Finn de La Florida a Nueva York; primera vez que vuela en avión y que resulta para él una experiencia fascinante. La elipsis se resuelve con unos planos cortos de una maqueta de juguete de un avión que mueve una mano como si lo hiciera volar. Quien maneja el avioncito es Finn, que de esa manera parece anclado todavía en la adolescencia a la espera de alcanzar la madurez a través del dolor. Momento que llega tras la inauguración de la exposición, cuando acude a la casa de Estella y encuentra allí sólo a su tía, la señora Dinsmoor,

que le cuenta que se ha casado ya su sobrina y se ha ido con Walter. La cámara se desestabiliza en ese momento y rompe con la horizontalidad del encuadre expresando así el dolor del joven artista. En esta escena Finn colocará la mano de la anciana ricachona en su pecho para que sienta el dolor de su corazón, como ella le había hecho de niño para contarle su historia de soledad cuando se conocieron. Otras escenas memorables de la película que confieren a ésta una atmósfera mágica de cuento son la primera vez que el presidiario Lustig se topa con Finn en la bahía y aparece por sorpresa del agua, y la secuencia final, en la que el artista después de haber triunfado regresa a la mansión de Paraíso Perdido y encuentra entre la maleza a una niña correteando idéntica a Estella cuando tenía diez años y la conoció.

El tiempo cura las heridas de la vida y da sabiduría. Finnegan y Estella no son los mismos al final de la película. Han crecido y dejaron atrás hace mucho esa etapa difícil en la que se da el paso a la madurez, pero que recuerdan y a la que vuelven para tomar nuevas decisiones. El tránsito de la adolescencia a la edad adulta será el tema central del cuarto largometraje de Cuarón, con el que vuelve a México después de haberse ganado un prestigio en Hollywood como buen narrador de historias. Su trayectoria es similar a la de Guillermo del Toro, puesto que ambos hacen trabajos en Estados Unidos de manera convencional dentro de la industria, para después poder desarrollar otros más personales en su idioma. Si en *Great Expectations* aparecen actores de renombre como Ethan Hawke y Gwyneth Paltrow junto a estrellas de la talla de Anne Bancroft y Robert de Niro, para rodar su siguiente película reunió a dos jóvenes promesas mexicanas, Gael García Bernal y Diego Luna, que catapultará a la fama más allá de esta cinematografía.

Los diez mandamientos charolastras

La española Maribel Verdú completó el reparto del segundo largometraje mexicano de Alfonso Cuarón, *Y tu mamá también* (2001), una comedia desenfadada, fresca y

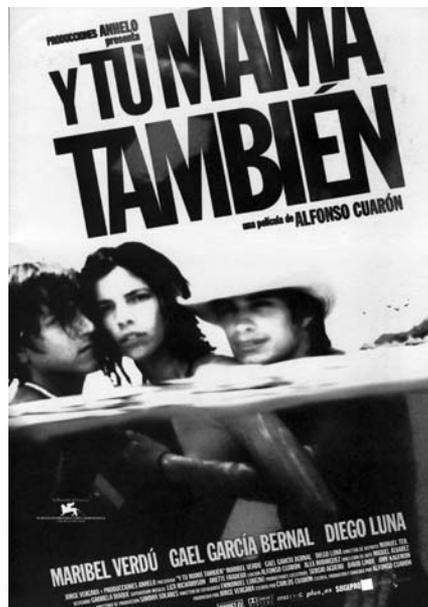
provocadora en la que el cineasta vuelve a firmar el guión con su hermano Carlos y cuya fotografía corre a cargo nuevamente de su inseparable Emmanuel Lubezki, pero dejando de lado esa estética preciosista que había primado en sus anteriores trabajos de Hollywood. Muy al contrario, la fotografía que emplearán ahora será realista para moverse libremente por los escenarios como si de un reportaje de televisión en directo se tratara. Lubezki y Cuarón exploran en este título las posibilidades narrativas del plano secuencia, con escenas memorables como algunos desplazamientos en coche por carretera, donde el *camera car* se coloca paralelo al vehículo en el que van los actores, avanza unos metros para dejarles adelantar a otros carros y una vez realizada la maniobra vuelve a colocarse a la par. Esta puesta en escena otorga frescura a la narración porque evita los cortes y así se consigue una mayor intensidad dramática en la interpretación de los actores, algo que unido a la empatía que transmiten Diego Luna, Gael García Bernal y Maribel Verdú dotan de total credibilidad al relato. Además, el uso del plano secuencia contribuye a transmitir esa sensación de libertad que empuja a los tres personajes en el viaje que hacen juntos, de transformación para los dos adolescentes y de liberación para la mujer. Ninguno de los tres será el mismo al final de esa experiencia en busca de una playa ficticia llamada Boca del Cielo, que descubrirán que sí existe y encontrarán por azar.

Los diez mandamientos *charolastras* de los adolescentes Tenoch Iturbe y Julio Zapata son el manifiesto que guía sus vidas, que los une y que han convertido en inseparables a los dos muchachos, pero que traicionarán conforme vayan adentrándose en la madurez durante el viaje que realizan con Luisa. Es una especie de código de honor como indica el primer mandamiento: “No hay honor más grande que ser

un *charolastra*”. Los demás son: “Cada cual puede hacer de su culo un papalote”; “Pop mata poesía”; “Un ‘toque’ al día... la llave de la alegría”; “No te tirarás a la vieja de otro *charolastra*”; “Puto el que le vaya al América”; “Que muera la moral y que viva la chaqueta”; “Prohibido casarse con una virgen”; “Puto el que le vaya al América (se repite)”; y “La ‘neta’ es chida pero inalcanzable”. Ese decálogo expresa la libertad juvenil de los dos amigos y los guiará al comienzo de su aventura hasta que Luisa se harte de ellos por su infantilismo y amenace con largarse. A partir de ese

momento el comportamiento de ellos cambiará, dejarán sus juegos infantiles y comenzarán a descubrir que la vida es más compleja. Confesarán que han incumplido los mandamientos de su código de amistad, que se han acostado con las novias del otro varias veces y uno de ellos dirá que lo ha hecho hasta con la madre de su amigo. Al lado de la mujer que les acompaña emprenderán un camino que no se habían atrevido a tomar todavía, el de su propia madurez.

La película está planteada como un relato literario, lo que permite incorporar una voz en *off* omnisciente a modo de narrador que reflexiona en torno al presente, pasado y futuro de los personajes, además de hacer observaciones sobre los acontecimientos y lugares que recorren durante el viaje a la playa. Es uno de los logros que tiene la estructura narrativa del film, cuya voz pone el actor Daniel Giménez Cacho. No describe hechos, que de eso ya se encargan las imágenes, sino que hace las acotaciones propias de cualquier novela o cuento y enriquece así el texto fílmico, ya sea para contarnos la procedencia y el destino de la piara de cerdos que destrozan el campamento de la playa, el significado de las cruces que encuentran al lado de una carretera, la vida de un hombre atropellado en Ciudad de México y los cuatro





Y tu mamá también

días que pasó en la morgue sin que nadie lo reclamara, el futuro que aguarda a Jesús Carranza 'Chuy' y cómo perderá su libertad al construirse en las playas de San Bernabé un complejo hotelero, la muerte de la nieta de la señora con la que intima Luisa tras haber sufrido una insolación en el desierto cuando intentaba cruzar a los Estados Unidos, o aspectos de la vida de los protagonistas que sirven para comprenderlos mejor. El excelente trabajo de los hermanos Cuarón les hizo merecedores de una nominación a los Oscar de Hollywood en la categoría de mejor guión original.

Y tu mamá también se inicia con Tenoch y Julio en las respectivas casas de sus novias, Ana y Cecilia, haciendo el amor con ellas como despedida porque marchan de vacaciones a Europa. Se prometen fidelidad mutua, pero en lo que menos piensan a su edad es en cumplirlo, como no tardarán en demostrar. El film comienza con una escena de cama como lo hacía *Sólo con tu pareja*, lo que emparenta

de alguna manera las dos historias, en las que el sexo es el motor que mueve la vida de sus protagonistas; en la ópera prima de Cuarón para incidir en esa crítica mordaz que hacía a la clase media mexicana que no terminaba de alcanzar la madurez y que se pasaba todo el día encamada, y en esta ocasión porque son adolescentes que todavía se están descubriendo. Unas manifestaciones hechas por el director cuando el film se presentó en la Mostra de Venecia arrojan luz sobre ello. Al referirse a que para los adolescentes la sexualidad lo es todo a esa edad, Cuarón señaló que "en esos años el sexo es el motor de la vida, es parte de la búsqueda de la identidad" (Galán, 2001). Identidad que el protagonista de *Sólo con tu pareja* no termina de encontrar, mientras que los de *Y tu mamá también* la explorarán hasta descubrir que su manifiesto libertario plasmado en los diez mandamientos de los *charolastras* tiene un límite. La última noche que pasan con Luisa se acuestan juntos y hacen el

amor los tres. Exploran su sexualidad y encuentran que ellos también se gustan y se desean, empujados por la mujer, que les anima a hacer un trío en la cama. “No hay mayor placer que dar placer”, les habrá dicho ella previamente durante la cena. Entre las sábanas se quedará la adolescencia de los dos muchachos, porque a la mañana siguiente se levantarán transformados en adultos, distantes el uno del otro, temerosos y arrepentidos de lo que han hecho, confusos e incapaces de traspasar el límite que marcan las convenciones sociales y los prejuicios del “macho” latino. Dejan de ser libres porque tienen miedo a explorar su identidad sexual, su bisexualidad, y se someten a las normas de “buena conducta” que les exige su condición de hombres en una sociedad profundamente machista y castradora del placer. Con Luisa habrán descubierto la auténtica libertad, la de dejarse llevar por las sensaciones sin prejuicios, pero ellos no querrán seguir ese camino a diferencia de ella, que explora en el último mes de su vida todo lo que hasta entonces había reprimido. Después de esa noche regresarán a México solos los dos amigos, sin cruzarse la palabra y no volverán a verse hasta mucho tiempo después en la secuencia final de la película. Se reencuentran en una cafetería y ya no son los de antes. Cambiaron de novias y se muestran distantes, indiferentes, porque les da miedo recordar aquella noche y reconocer que están reprimiendo un impulso que llevan dentro y que les haría libres. Es un encuentro aburrido, de adultos, en el que hablan de tópicos y a cuyo término se despiden prometiendo volver a encontrarse, pero nunca más lo harán. Algo que el espectador puede saber, y no sólo intuir, gracias a la presencia de ese narrador omnisciente que acota las escenas y las enriquece con sus comentarios intemporales.

Tenoch y Julio se parecen al final del film a la Luisa del principio, prejuiciosos y sometidos a las convenciones y la moralidad reinante en las sociedades androcéntricas. Tenoch es hijo de un político y empresario sin escrúpulos y de una mujer mística y muy espiritual. Pertenece a la clase alta mexicana y quiere ser escritor, mientras que la familia

de Julio es de clase media y su hermana está implicada en movimientos sociales. Luisa es española, recién llegada a un país por descubrir, aunque buena parte del mismo es herencia de la cultura de la que procede. Huérfana desde los diez años, se crió en Madrid con una tía solterona, ultraconservadora y castradora hasta que conoció a Jano, primo de Tenoch, con el que se casó para escapar del ambiente familiar. Es una mujer que no ha tenido libertad, castrada primero por su tía y después por su suegra, que aunque sólo está dibujada con cuatro pinceladas es suficiente para comprender el dominio que la madre de Jano ejerce sobre el matrimonio. No es de extrañar por tanto que Jano siga anclado en la adolescencia y comportándose como tal, confesando su infidelidad por teléfono a Luisa como un muchachito lloroso lo haría con su mamá para implorar perdón. Cuando ella acude al médico y le confirman que padece un cáncer terminal, mientras aguarda en la sala de espera hace el test de una revista que la define como una mujer temerosa de reclamar su libertad. Consciente de su inminente muerte decide vivir sus últimos días en libertad escapándose con Julio y Tenoch a la playa. Ella vivirá el proceso inverso al de los muchachos, puesto que encontrará por fin lo que es la libertad antes de morir. Es un viaje iniciático para los tres personajes, de liberación para Luisa y de salto a la madurez para Tenoch y Julio, en el que ella se liberará de sus prejuicios y los dos muchachos los adquirirán.

Es digno de llamar la atención, aunque estemos utilizando sólo los nombres de pila, los apellidos de los tres protagonistas principales, que los enclavan en las clases sociales a las que pertenecen. Tenoch se apellida Iturbe, de manera que aunque el nombre de pila aspire a reivindicar su identidad precolombina porque su madre es muy mística, su apellido es vasco y por tanto pertenece a esa clase social en manos de la cual está el poder político y económico del país, los descendientes de los emigrantes españoles. El de Luisa será Cortés, como el conquistador, pues se trata de una española recién llegada con ansias de descubrir, mientras que el de Julio es Zapata, como el célebre revolucionario



Y tu mamá también

que dio además nombre al movimiento zapatista de Chiapas, que vincula a la clase media empobrecida a la que pertenece con los movimientos sociales de un México en busca de su identidad y de justicia social, en los que participa su hermana, a la que conoceremos en una manifestación.

Cuando los adolescentes conocen a la veinteañera Luisa, ésta no quiere saber nada de ellos ni de su invitación a pasar unos días en la playa Boca del Cielo, nombre que se inventan, pero como el México en el que se adentran no es el del Distrito Federal sino el de un país con magia, resulta que existe semejante lugar, virgen, por explorar y conquistar -que para eso ella se apellida Cortés- antes de que lo hagan otros y lo destruyan, como así sucederá al construirse un gran complejo hotelero que acabará con su encanto natural para ponerlo al servicio de los nuevos conquistadores de sol y playa, los turistas. Es después de que le diagnostiquen su enfermedad terminal y de que Jano le confiese por teléfono que se ha acostado con otra mujer, cuando Luisa cambie de opinión y llame a Tenoch para aceptar su invitación de ir a la playa. Al principio duda y se muestra temerosa, pero conforme vaya pasando el tiempo se sentirá más segura de sí misma y de la decisión que ha tomado. Será entonces cuando no soporte más a los dos adolescentes, cuyo comportamiento infantil y su rivalidad por ver quién se convierte en el macho dominante del grupo le recuerda

a su esposo, e imponga sus condiciones para continuar el viaje con ellos. Los manda al carajo y marca las reglas para continuar el viaje. Les prohíbe hablar de sus novias y de sus “proezas” sexuales después de haber comprobado que los dos se corren rápido y son incapaces de hacer gozar a una mujer, y les advierte de que no lo volverá a hacer con ninguno de ellos. Ese momento marcará una inflexión para los dos amigos en su camino hacia la edad adulta.

Una vez que Luisa acepta ir con ellos, la historia adquiere el formato de una *road movie*, una película de carretera que incita a la exploración, el descubrimiento, el autoconocimiento y la liberación. El viaje se desarrollará en varias etapas y tardará más de lo debido al averiarse el vehículo que les ha prestado la hermana de Julio, justo cuando Luisa toque un tema tabú para los muchachos al hablarles del placer que provoca la estimulación anal, porque eso es algo desconocido para ellos que hiere su masculinidad. El crítico Ramón Freixas asegura que esa alusión que hace Maribel Verdú a la exploración de esa parte íntima de nuestro cuerpo es parangonable a otros iconos del imaginario del cine como el empleo de la mantequilla que hace Marlon Brando con el mismo fin en *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci (Freixas, 2001). En el periplo que emprenden juntos, con largas secuencias del trío hablando dentro del vehículo, Luisa iniciará varias conversaciones sobre la sexualidad y el placer, preguntando a sus compañeros de viaje sobre cómo hacen el amor con sus novias. Hará el amor con ambos liberándose de los prejuicios que le habían impedido gozar hasta entonces plenamente de su sexualidad, aunque poco gozo le darán al eyacular los muchachos nada más empezar. En la película abundan esas escenas sobre el sexo y en las que hay relaciones sexuales explícitas pero tratadas de manera absolutamente natural, a pesar de lo cual fue calificada para mayores de 18 años, cuando se trata de un relato de aprendizaje en el que el erotismo forma parte de la historia igual que lo hace de la vida de los adolescentes. El ente encargado de hacer la calificación cometió un error

obrando así, una medida que los productores tildaron de censura en la puritana sociedad mexicana de puertas para fuera, porque de puertas para dentro y en la práctica no lo es, algo de lo que se habla también en el film cuando el alcohol desinhibe a los dos adolescentes y Julio asegura que entre sus conquistas sexuales también está la madre de Tenoch. La frase empleada, "Y tu mamá también", es la que da título al film. Los tres actores protagonistas están fantásticos en sus papeles, naturales y completamente creíbles, algo en lo que también influyó la decisión del director de rodar la película de forma cronológica, de manera que al principio del viaje se notan ciertas reservas y distancia entre los dos adolescentes y el personaje de Maribel Verdú, pero después se rompe el hielo entre ellos.

Y tu mamá también es una película llena de vida a través de ese viaje en busca de la playa Boca del Cielo,

aunque el destino inmediato de Luisa sea la muerte por el cáncer terminal que padece. El personaje afrontará su final en soledad por expreso deseo, como ha sido su vida, pero desde la libertad ahora de elegir y decidir por ella misma sus últimos actos. No se marcha por despecho y venganza hacia su marido por sus continuas traiciones, lo hace para disfrutar de su libertad personal en lo que le queda de vida. Vida y muerte en un México que aparece como retrato de fondo de la *road movie*, que asimilan los personajes como algo natural salvo Luisa, a la que llama la atención todo lo que acontece a su alrededor. Los dos adolescentes ni giran la cabeza para mirar hacia sitios en los que sí lo hace la cámara, que se fija en esa presencia omnipresente de los controles policiales y militares en las carreteras, en la vida de personas como la anciana con la que intima Luisa, en la injusticia social y en la violencia latente en la sociedad



Y tu mamá también

mexicana, en la corrupción e incapacidad de la clase política por encontrar soluciones a los males endémicos que padece el país, y en la destrucción de un patrimonio natural que es uno de los mayores tesoros de México, al igual que su riqueza cultural, expresada en fiestas y tradiciones como la de la comitiva que porta en brazos a su reina.

La historia de Chuy es muy triste y paradigmática de ese afán de las sociedades modernas por acabar con los últimos reductos de libertad a golpe de modernidad. Es un individuo que es libre y que hace a su familia feliz con su libertad, que fascina a Luisa porque carece de bienes materiales pero es rico en todo lo demás ya que el mundo en el que vive le pertenece al formar parte de él como un todo, las playas de San Bernabé. Se gana la vida con su barquita, en la que viaja con su familia y ofrece a los turistas en busca de paraísos perdidos excursiones por la costa, sin separarse de sus hijos y su mujer, que se encarga de preparar el almuerzo en las playas en las que recalán, como Boca del Cielo, último reducto de libertad elegido por la española para terminar sus días. El narrador en *off* nos contará lo que sucederá un año después: Chuy deberá mudarse de allí por la llegada de un poderoso grupo hotelero que construirá un complejo turístico. Intentará seguir ganándose la vida ofreciendo excursiones con su barca, pero los lancheros se lo impedirán al no estar asociado a su gremio y dos años después acabará trabajando de empleado de limpieza en el hotel, perdiendo así su libertad. Y detrás de esa desgracia está una clase política y empresarial corrupta, unida al capital y a los intereses privados de unos pocos, ajena a los derechos de la gran mayoría. Así lo refrendan algunas pintadas en los muros, como la que aparece en uno de los planos de la película y que dice: “El respeto al derecho ajeno es la paz”. Una clase política y empresarial, a la que critican y ridiculizan los hermanos Cuarón, que vive aislada en sus paraísos burgueses, entre lujos y caprichos, ajena a la realidad que el espectador descubre mirando a través de las ventanillas de Betsabé, el coche en el que viajan los *charolastras* con Luisa y que son ventanas abiertas al

México auténtico, no a ese México folclórico y “macho” de la escena de la boda a la que asiste el presidente de la República.

La cámara se libera cuando el trío protagonista deja atrás la Ciudad de México, aunque no deja de curiosear desde el principio cuando entra en las viviendas de los tres protagonistas, lo que no hace en el coso donde se celebra la boda y que está lleno de guardaespaldas. Allí se contiene como si no hubiera libertad entre tanto político y hombre de negocios. Lubezki la coloca al hombro para penetrar en la acción con absoluta libertad, mostrando la escena desde dentro, formando parte de ella como si de un reportaje de calle se tratara e introduciendo al público en la acción, como sucede cuando viaja dentro del vehículo con los *charolastras* y Luisa como si de un personaje más se tratara. Es una cámara curiosa que tiene vida propia porque presta atención a lo que es la acción del film pero mira también más allá. Lo hemos apuntado ya cuando el objetivo se fija en algunas cosas que ocurren fuera de la carretera durante el viaje y el encuadre abandona a los protagonistas para fijarse en otras cosas que le han llamado la atención, ya sea un control policial o las cruces que recuerdan a los fallecidos en un grave accidente. Y a veces es muy indiscreta porque mete la nariz donde no la llaman, tal es el caso del primer sitio en el que paran a tomar algo los protagonistas en un comedor y tras estar un rato a su lado los abandona para curiosear por la vivienda, de puertas para adentro, donde hay unas mujeres mayores y al lado está la cocina en la que unas empleadas preparan las comidas. Los planos secuencia serán cada vez de mayor duración, conforme el personaje de Luisa vaya adquiriendo confianza y pierda la timidez del principio hasta llegar a la cena del último día, antes de que los tres hagan juntos el amor. Ese plano secuencia es larguísimo y expresa la culminación de Luisa en su viaje hacia la libertad, después de romper con la opresión que representaba su matrimonio con Jano, en cuya vivienda la cámara apenas podía moverse constreñida y miraba por la ventana la partida/fuga de la mujer con los



Y tu mamá también

dos adolescentes. En cambio, durante el viaje y en particular durante la secuencia previa a la que hacen el amor los tres, la cámara se mueve con absoluta libertad, desinhibida y alegre, explora y busca, que es lo mismo que hace Luisa. Es la culminación del periplo de esta mujer maltratada por la vida en su viaje hacia su liberación. La última vez que veremos a los *charolastras*, en la escena final, la imagen será en cambio estática, convencional y conformista, porque lo que ha ganado Luisa lo han perdido ellos al hacerse adultos y volverse serios, aburridos y cobardes al no atreverse a hacer frente a su identidad sexual en un viaje a la inversa del que hace la mujer. No entienden lo que Luisa quiso

decirles cuando en la playa les había comentado que “la vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar”, dejándose llevar y mecer como lo hicieron la última noche que pasaron los tres juntos.

La fotografía esteticista habitual en Lubezki desaparece y es suplantada por otra real que no busca crear emociones sino mostrarlas a través de unos personajes de carne y hueso que son como los compañeros de viaje del espectador. Alfonso Cuarón asegura en el *press book* del film que con *Y tu mamá también* “lo que realmente sentí que estaba haciendo era una película completamente diferente a mis anteriores trabajos, algo que surgió a partir de un punto de referencia

más realista. Así que decidí cambiar desde la manera en cómo iba a contarse la historia, hasta la manera en cómo se iba a ver. Había hablado con “el Chivo” (Emmanuel Lubezki) para hacer algo como esto desde que terminamos de filmar *Great Expectations*. En lo que respecta al sexo, queríamos hacer una película ‘sexual’ que no ocultara nada. Solamente queríamos ser honestos con los personajes y ver situaciones sexuales de la manera en la que realmente son”. Añade el cineasta que siempre había querido rodar una película así en la que pudiera dar el mismo énfasis a la observación del contexto social que a los comportamientos de los personajes. Cuando la cámara abandona descarada a los protagonistas en un comedor para ver quién más hay allí y entra en la cocina, está mostrando ese otro México real que también existe y que algunos prefieren no ver volteando hacia otro lado.

“Teníamos la idea de que queríamos hacer una película que fuera tipo novela en cuanto a los personajes -sigue explicando el co guionista Carlos Cuarón en el *press book* del film-. Tenoch es hijo de un político y su madre es muy espiritual y mística, de ahí que Tenoch sea un nombre azteca. Él quiere ser escritor, un buen escritor. Y lucha con eso. Julio es un personaje mucho más humilde. Su madre es secretaria y su hermana es una activista de los derechos civiles, alguien muy involucrado en movimientos mexicanos”. Personajes muy distintos de lo que suelen ser frecuentes en el cine de compromiso social o en las comedias folclóricas. La idea original existía desde hacía una década o más, pero no terminaba de materializarse a pesar de haber intentado los dos hermanos ponerla en pie varias veces. Nunca podían encajar todos los elementos que querían transmitir, hasta que surgió la idea de ubicar la historia en un contexto erótico. “Esa fue la manera en la que todo el proyecto cobró vida”, al

reunir a los tres personajes y situarlos en un relato en el que hay sexo y diversión, precisa Carlos Cuarón. La fórmula fue un éxito en su recorrido por festivales internacionales, consiguiendo muchos premios, una nominación a los Oscar y una respuesta de público excelente en todas partes, incluso en aquellos países donde la realidad mexicana resulta al público algo muy lejano, pero no así la historia de esos muchachos en el tránsito de la adolescencia a la edad adulta y de esa mujer que tiene miedo a ser libre y que lo consigue al final de sus días, porque en ambos casos sí que se trata de un discurso universal. Sólo en México, durante el primer fin de semana de su exhibición fue vista por 400.000 espectadores y su distribución por los mercados hispanos causó una gran expectación por la sinceridad con la que abordaba la relación entre dos adolescentes y una mujer mayor que ellos, pero joven, interpretada por una de las actrices españolas más respetadas y valoradas por el público, que años después volvería a bordar otro de sus papeles con Guillermo del Toro en *El laberinto del fauno*.

Entre la magia y un futuro apocalíptico

Para récords de taquilla los que batió Alfonso Cuarón con su siguiente película, la superproducción *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), que sólo en el primer fin de semana de su estreno en el Reino Unido cubrió prácticamente los costes de producción, que ascendían a unos 150 millones de dólares. En esta nueva entrega, el cineasta mexicano tomó el relevo a Chris Columbus para adaptar el tercero de los libros de la saga escrita por J. K. Rowling, el más oscuro de la serie y en el que los aprendices de magos dan el salto de la infancia a la adolescencia. Rowling fue la primera que apostó





Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

por Cuarón después de haber visto *A Little Princess*, que considera una de las mejores películas hechas por el director y que además trata el mismo tema, la transformación de una niña que se hace mayor en un internado después de que le comunican la muerte de su padre. El realizador no lo tenía tan claro y fue su amigo Guillermo del Toro quien le convenció de que aceptara el reto y llevase la película a su terreno. “Él me convenció con un argumento simple: tus películas hablan del último momento de la adolescencia y la entrada en la edad adulta -comenta el cineasta-. Y esto les ocurre a Harry y a sus amigos: celebran el último verano de

su infancia. Y yo me considero un eterno adolescente, por lo cual me fue fácil entender el material, aunque ni había leído los libros ni visto las anteriores películas. De escéptico pasé a puritito apasionado fan” (Sartori, 2004).

Aunque la autora de la saga le dio libertad creativa, y el libreto le vino impuesto por el mismo guionista que el de las dos entregas anteriores, Steve Kloves, Cuarón le confirió su particular toque sin ignorar que se trataba de una superproducción sobre una novela de éxito cuyos personajes y universo estaban creados de antemano. Centró sus esfuerzos en expresar la desazón que acompaña a los



Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

protagonistas al llegar la adolescencia. “Es el viaje de un chaval que trata de encontrar su propia identidad y lucha por aceptar su energía masculina. Ésta es una novela más compleja psicológicamente que las anteriores, compleja y con nuevos personajes muy siniestros”, comenta el director, para quien los personajes tenían más importancia que los efectos especiales “porque la magia es importante, pero para mí lo prioritario son las emociones humanas, en ellas está la verdadera magia” (Sartori, 2004). Y eso asemeja Harry Potter y sus amigos al personaje de Sara en *A Little Princess*, que se hacía mayor y se rebelaba contra la señorita Minchin, a la vez que conseguía metas que nunca antes había logrado y tomaba decisiones por cuenta propia que conllevaban un riesgo. Eso mismo hace Potter, que quiere saber más sobre su pasado y conocer su identidad, que contesta a sus profesores y es capaz de reconducir su propio destino, como cuando se enfrenta a los *dementors* en el bosque oscuro y salva a Sirius Black. El mismo cambio experimenta Hermione, la más inteligente y aplicada de su clase que junto con el desastroso Ron y Potter forman un trío inseparable. Hermione deja de ser una niña contenida que interioriza y razona todo para ser más visceral e impulsiva, que da un puñetazo al odioso e insoportable “niño bien” Draco Malfoy porque está harta de aguantar sus impertinencias, y que toma la iniciativa y emplea su “giratiempo”, una máquina que permite viajar

hacia atrás en el tiempo, para cambiar el destino de los acontecimientos y ayudar de esa forma a su amigo.

Cuarón trabajó mucho con los actores para que interiorizaran sus personajes, más temerosos al abandonar la infancia, algo que no se daba en las dos primeras partes. Les hizo escribir un texto en el que explicaran cómo los veían y que les sirviera para explorar su personalidad. Buscaba que se quitaran las máscaras, que afloraran los niños que querían dar un paso para hacerse mayores y convertirse en adolescentes. Les dio libertad incluso en la manera como tenían que llevar la ropa, para que aportaran su toque personal al vestuario. Potter se preguntará continuamente en esta tercera parte sobre su identidad y querrá descubrir la verdad sobre cómo murieron sus padres. Se hartará de sus tíos, con los que pasa las vacaciones de verano, y se marchará de casa dispuesto a no regresar, una fuga como la de cualquier adolescente que cree que ha llegado el momento de vivir su propia vida. En *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, el aprendiz de mago iniciará una búsqueda interior para liberarse de sus miedos, por lo que en esta película los mayores peligros no serán los monstruos a los que se enfrente sino sus propios temores. Eso son los *dementors*, unas sombras espectrales que recuerdan a los emisarios de *El señor de los anillos* y que se alimentan de los más terribles miedos personales. Si no se tienen miedos no hay nada que temerles y Potter aprenderá a combatirlos enfrentando sus temores más ocultos y liberándose de ellos a la vez que crece como un poderoso mago.

La cotidianidad rige esta tercera entrega cinematográfica de las novelas de J. K. Rowling. Los personajes son ya conocidos, con sus simpatías, fobias y rivalidades, el colegio Hogwarts también, por lo que Cuarón tiene vía libre para trabajar con ellos sin perder el tiempo en otras cosas. La escena inicial en la que la tía Marge se hincha como un globo es concisa y justifica que el aprendiz de mago se marche, en un autobús mágico de tres plantas, a pasar la noche en una hospedería para magos llamada el Caldero Chorreante antes de partir al día siguiente al colegio con sus amigos. La

noticia de que se ha fugado Sirius Black, un temible criminal que se considera culpable de la muerte de los padres de Harry Potter, hará que todos extremen las precauciones para proteger al muchacho, que en lugar de esconderse va a su encuentro porque busca muchas respuestas. Sólo a través de la verdad, cuando la descubra, se liberará de sus miedos.

Al tratarse de un universo preconfigurado por las novelas y las películas anteriores de Columbus, Cuarón no tiene mucho margen para aportar novedades, pero en cambio hace una cinta más oscura, la más tenebrosa de la

serie, cuyos referentes, en palabras del propio cineasta, van desde los filmes de los Monty Python hasta *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, *Los 400 golpes* de Truffaut y *El señor de los anillos* como ya señalamos. El resultado es una fotografía gris, para la que no contará esta vez con Lubezki, y en la que, eso sí, prescindirá por completo de los planos secuencia, que se han convertido a estas alturas en una seña de su identidad creativa. En cambio, además de las aportaciones que hizo al diseño de producción y al vestuario indagando cómo iban vestidos los alumnos de los internados británicos, Cuarón



Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

deja indicios ineludibles de su autoría en varias ocasiones. La elipsis del paso del tiempo del otoño a la primavera en un mismo plano mientras observamos el vuelo de la lechuza es un ejemplo que recuerda a las de *Great Expectations*. Lo mismo sucede con el plano del Sauce Boxeador, por el que se accede a la Casa de los Gritos, que se sacude para quitarse de encima la nieve y salpica el objetivo de la cámara. Algo similar veremos tres años después en *Children of Men* pero con unas gotas de sangre, película que por cierto sigue un



Paris, je t'aime

tratamiento fotográfico muy parecido al de *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, con iluminaciones lúgubres que refuerzan las sombras para enfatizar lo siniestro que tienen ambas historias, en las que se emplean grandes angulares que dan el mismo protagonismo a los actores que a los escenarios donde transcurre la acción. Para Alfonso Cuarón fueron dos años de trabajo intenso de los que se siente muy orgulloso, a pesar de que la travesía no estuvo exenta de complicaciones, como la amenaza de huelga de los técnicos

que estuvo a punto de afectar al plan de rodaje, y sobre todo un incendio próximo al viaducto de Glenfinnan por el que pasa el tren de vapor que lleva al colegio Hogwarts, que existe realmente en Escocia y que retrasó la filmación, con todas las complicaciones que eso supone para una gran superproducción de este tipo (Gómez, 2003).

De los mundos mágicos de Harry Potter, Cuarón pasó al romanticismo de la ciudad de la luz en *Paris, je t'aime* (2006), una película compuesta por una veintena de historias



rodadas por otros tantos cineastas y actores de prestigio. Entre los primeros, además de Cuarón, filmaron sus relatos cortos para este film los hermanos Coen, el brasileño Walter Salles y la española Isabel Coixet, así como Gus van Sant y Wes Craven, entre otros, mientras que intérpretes como Gérard Depardieu también se colocaron tras las cámaras para ofrecer su particular visión del amor a lo largo de los distintos barrios parisinos. El relato del realizador mexicano se titula *Parc Monceau*, nombre de un barrio céntrico de París donde a finales del siglo XVIII el duque de Chartres Felipe de Orleans mandó hacer un parque en el que construyó recreaciones de pirámides egipcias, templos romanos y pagodas, por cuya excentricidad para la época fue llamado “la locura de Orleans”. Cuarón

ambienta su historia en una sola calle del barrio e ignora el parque. A partir de un guión propio y con los actores Nick Nolte y Ludivine Sagnier, filma un largo plano secuencia con la ayuda de Michael Seresin, el director de fotografía con el que había hecho *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*.

El cineasta juega con el espectador en *Parc Monceau* y le hace creer que está viendo lo que no está viendo, una historia de infidelidad matrimonial. Un autobús para y baja

un hombre mayor, Vicent, al que aguarda una joven llamada Claire. Entre ambos hay una relación afectiva, sensación que va incrementándose conforme avanzan por la acera de la calle seguidos por la cámara con una *steadycam*. La conversación hace sospechar al público que él es su amante y que ella ha dejado a su esposo Gaspard durmiendo. Si se despierta y no la encuentra a su lado se puede liar. La cámara los sigue un rato desde la otra acera, distante, casi como espíandolos, para luego cruzar la calzada y colocarse frente a ellos mientras avanzan hacia una plaza. Al llegar allí se revela el misterio, Vicent es el padre de Claire y Gaspard no es el marido de ella sino su hijo y nieto de él, que está dormido en un carrito de bebé. Está con Sara, una amiga de Claire, que ha llamado al abuelo para que cuide al pequeño mientras ellas se divierten solas. La historia es banal, pero muy efectiva y divertida porque mantiene al espectador con las sospechas hasta el final, cuando se desvela lo que sucede y el público cae en su error. Cuarón juega con los espectadores dándoles plena libertad para que piensen lo que quieran y conseguir ese efecto final de sorpresa cuando descubren que la verdad es mucho más inocente de lo que ellos creían. A pesar de durar sólo cinco minutos, el cineasta introduce también su mexicanismo al aparecer un cartel de la película *Diarios de motocicleta*, con la fotografía en grande del actor Gael García Bernal, protagonista de *Y tu mamá también*, cuando pasan frente al escaparate de un videoclub.

En *Children of Men* (2006), de momento su último largometraje estrenado en los cines, Cuarón explora al máximo el potencial que tienen los planos secuencia para contar historias con una óptica realista y aportar tensión a la construcción dramática. Lo hace con un relato futurista

pero no ambientado en un mundo lejano, sino muy cercano, dentro de dos décadas, cuyos conflictos son perfectamente visibles en nuestros días. El guión está basado en la novela homónima de P. D. James sobre una humanidad que agoniza porque los seres humanos han dejado de ser fértiles y no se producen nuevos nacimientos. La acción se sitúa en 2027 y el último nacimiento se produjo hace 18 años, mientras que una pandemia de gripe en el año 2008 acabó con la población infantil. Sin futuro, en un mundo que se muere, los estados

se han desmoronado y el planeta se ha sumido en el caos. Sólo Gran Bretaña ha conseguido mantener cierto orden mediante un rígido control militar y unos dirigentes que incentivan los suicidios de la población y la expulsión de inmigrantes, cuya llegada masiva amenaza con la ya de por sí maltrecha estabilidad del país, donde se suceden los atentados y la deportación de extranjeros mientras la población autóctona vive sumida en la desesperación. El protagonista, Theodore Faron, es un viejo activista desencantado reconvertido en burócrata. Poco después de sobrevivir a un atentado en una cafetería de una céntrica calle de Londres, de la que sale instantes antes de que haga explosión una bomba, Theo es secuestrado por un grupo clandestino que

lucha por los derechos de los inmigrantes. Niegan que sean ellos los que colocan las bombas, aunque reconocen que antes lo hacían, y culpan al Gobierno de ser el que lo hace. Lo llevan ante su líder, Julian Taylor, que fue pareja de Theo y con la que tuvo un hijo que murió en la pandemia de 2008. Necesitan papeles de tránsito para poder sacar del país a una refugiada africana y él les puede ayudar porque tiene buenos contactos.

Theo consigue los papeles, pero lo hace por dinero, ya que el tiempo en que creía en las ideologías hace





Clive Owen en *Children of Men*

mucho que pasó de largo. El único inconveniente es que la autorización que ha conseguido es de tránsito conjunto, por lo que él tiene que acompañar también a la refugiada. Cuando se dirigen al punto de encuentro, al circular por una carretera que discurre por medio de un bosque, los asalta una horda de vándalos que cruzan un vehículo incendiado en la calzada e intenta detenerlos. En el enfrentamiento, Julian muere de un disparo y su lugarteniente, Luke, asume el mando. Se refugian en uno de los campamentos clandestinos que la organización tiene en una granja y allí Theo descubre que la muchacha que hay que sacar del país, una inmigrante africana de nombre Kee, está embarazada de ocho meses. Tras la muerte de Julian sólo confía en él porque tiene que contactar con Proyecto Humano y tomar un barco. Se trata de una organización que intenta formar una nueva sociedad en un lugar lejos del caos en que está sumida la humanidad. Theo escucha a escondidas a Luke y sus hombres y averigua que no quieren entregar a la muchacha, sino utilizar su embarazo y el nacimiento del bebé con fines propagandísticos a favor de su grupo rebelde. También descubre que la emboscada del bosque la prepararon ellos mismos para que Julian no interfiriera en sus planes, y que a él lo van a asesinar para quitarlo de en medio. Theo escapa con la refugiada y la ayuda a contactar con Proyecto Humano valiéndose de la colaboración de su amigo Jasper, un hippie postmoderno y viejo idealista que vive escondido en el bosque. Poner a salvo a Kee se convierte en el único objetivo de Theo, y dará su vida para conseguirlo, consciente de que el nacimiento del bebé es una nueva esperanza para la humanidad. Conseguirán llegar al campamento de refugiados de Bexhill, pero antes de contactar con Proyecto Humano asistirán a una cruenta batalla entre el ejército y la resistencia armada del grupo que dice pelear por los derechos de los inmigrantes, cuya ideología y métodos son igual de repudiables que los empleados por el Gobierno británico.

Theo es un personaje que carece de emociones después de todas las desgracias que ha vivido en las dos últimas



Children of Men

décadas, personales y colectivas, que luchó por un mundo mejor y creyó que desde su activismo se podían cambiar las cosas, pero ante el desolador futuro de la humanidad no le importa ya nada. Cuando ve que Kee está embarazada, recupera su esperanza y con ella la dignidad, y lucha por salvarla poniéndola en manos de Proyecto Humano. Ante una humanidad sin futuro, la libertad pierde sentido y el individualismo se adueña de las personas, para quienes sobrevivir es lo único que importa. Theo volverá a luchar por esa libertad, por los viejos ideales de antaño cuando había futuro. Alfonso Cuarón no quiso hacer un film de denuncia, sino mostrar una situación que tiene muchas similitudes con algunos de los grandes problemas que afectan hoy a la humanidad: las desigualdades entre países ricos y pobres, el neocolonialismo, los fenómenos migratorios masivos, la destrucción del medio ambiente o los integristos religiosos y políticos. Cuando se estrenó la película, el cineasta aseguró que su intención era mostrar “el estado actual de las cosas, más que denunciarlo. Porque toda denuncia es la lucha de una ideología contra otra y su objetivo es apuntar soluciones. Yo, en cambio, pretendo invitar a la reflexión”, a lo que añadió que “la política y la ideología son la enfermedad, no la solución” (Cerviño, 2006).

Cuando leyó el primer guión adaptado de la novela de P. D. James que le enviaron, Cuarón reconoce que no vio clara la historia. “Lo leí pero no veía qué película hacer con eso. Sin embargo, el concepto esencial del texto,

la infertilidad de la humanidad, me persiguió durante un tiempo”, comenta el cineasta, quien empezó a vislumbrar la película cuando entendió que la infertilidad es “como el símbolo de la falta de respeto que tiene el ser humano por la vida, comprendí que me podía servir como excusa para hablar del actual estado de las cosas, pero sin hacer un film futurista ni de ciencia ficción” (Cerviño, 2006). Con el tiempo, el guión ganó en complejidad, que además de Cuarón lo firman Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus y Hawk Ostby, que fueron nominados al Oscar de Hollywood al mejor guión adaptado. La película también consiguió otra nominación al mejor montaje.

Theo está interpretado por Clive Owen, que encabeza un reparto en el que también figuran Julianne Moore como líder del grupo rebelde y Michael Caine como Jasper, el viejo amigo idealista del protagonista que conserva todavía un gran calor humano gracias a que vive como un ermitaño. El personaje de Theo aporta un componente emocional al relato, sin el cual no funcionaría. Es un individuo asqueado de todo para quien nada tiene ya valor. Se trata de un héroe imperfecto y atípico, que va con chanclas durante la mayor parte de la huida porque no tiene otro calzado hasta que le facilitan unas zapatillas y eso le da un aire de torpeza, pese a lo cual es quien se encarga de poner a salvo a Kee. Es un tipo normal que debe enfrentarse a una situación fuera de lo común, aunque la sociedad en la que vive tampoco tiene nada que ver con la normalidad. Durante la fuga que emprenda con la mujer embarazada en busca de Proyecto Humano recorrerá un mundo muerto, a través de paisajes desoladores en los que la presencia de niños es sólo un vago recuerdo del pasado. “Según se apagaba el ruido de los parques surgía la desesperación”, le dirá cabizbaja a Theo la comadrona que acompaña a Kee mientras aguardan a un contacto en un colegio abandonado del que sólo quedan ruinas. Sin la presencia de niños, los seres humanos han perdido la humanidad y por eso cuando nace el bebé de Kee, todo el mundo guarda silencio y se emociona al verlo, como sucede en la batalla cuerpo a cuerpo de Bexhill,

donde los soldados dejan de luchar y hacen un pasillo para que pase la madre con el pequeño, hasta que la locura vuelve a reanudar los combates. En esas escenas se entiende el valor que puede tener la pequeña, porque es mujer, en manos de unas u otras ideologías. Esa es la causa por la que Theo ayuda a la madre a contactar con Proyecto Humano, para que pueda crecer en libertad, no como le ocurrió a Diego Ricardo, un argentino que era la persona más joven del planeta, nacida en 2009 y que es asesinada al principio de la película.

La sociedad apocalíptica que presenta *Children of Men* se basa en las atmósferas creadas por Cuarón a partir de escenarios urbanos de la ciudad londinense perfectamente reconocibles, porque una urbe no puede cambiar tanto en veinte años. El cineasta crea ambientes grises, donde los únicos refugios de humanidad son la casa de Jasper o el Arca de las Artes, un ministerio en el que se conservan algunas de las obras de arte más importantes que ha hecho el ser humano a lo largo de la historia. Allí está salvaguardado de la destrucción el *Guernica* de Picasso, cuya simbología representa a la perfección la sociedad en la que se desarrolla *Children of Men*: un mundo en guerra en el que hombres y mujeres han dejado de ser libres después de haberles arrebatado la dignidad. Cuando Theo acuda a ese lugar a pedir ayuda a su primo para que le consiga los documentos de tránsito, verá también lo que queda del *David* de Miguel Ángel, ideal del equilibrio humano del Renacimiento rescatado ahora *in extremis* de la devastación de Florencia por la misma especie que un día pudo crear tanta belleza. Son detalles así los que contribuyen a crear la atmósfera apocalíptica del film, junto a una fotografía de tonos grises y oscuros que se asemeja al blanco y negro y connota desesperanza y muerte. En los grafitis de los muros, uno de los motivos que se repetirá serán las calaveras.

Emmanuel Lubezki se hizo cargo de la fotografía de *Children of Men*, de manera que volvió a colaborar con su amigo Alfonso Cuarón tras el paréntesis de *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* y la pieza breve incluida en *París, je*



Children of Men

t'aime. Retoman juntos el trabajo con ganas, dispuestos a seguir explorando las posibilidades del plano secuencia e incluso inventando algunos artilugios para facilitar su filmación, como el empleado para rodar dentro de un vehículo la escena del asalto a un coche que circula por una carretera en una zona boscosa. La cámara cobra vida propia en *Children of Men* y adquiere libertad de movimiento para convertirse en una ventana abierta a ese mundo apocalíptico del año 2027. Se moverá al lado del protagonista observando todo lo que acontezca a su alrededor, como si de una cámara de televisión se tratara grabando un reportaje sin corte alguno, a modo de *cinéma vérité*. Hay muchos planos secuencia en la película, pero dos de ellos particularmente interesantes por su intensidad dramática: el del ataque en el bosque que hemos mencionado y el combate cuerpo a cuerpo entre el ejército y los rebeldes en la ciudad de Bexhill, reconvertida en campamento de refugiados. En cualquier caso, el conjunto de la película está rodada cámara en mano, como ya sucedía en *Y tu mamá también*, algo que confiere una sensación de realismo e inmediatez, de tiempo real, mientras se sigue a los personajes.

La escena del ataque en la carretera del bosque dura cuatro minutos y es trepidante. Por más que se reviese en la

moviola cuesta imaginar cómo pudo ser filmada. Se empleó un artilugio nuevo consistente en una plataforma especial que permitía conseguir movimientos de 360 grados en el interior del coche, así como que la cámara salga del vehículo al final de la escena sin corte alguno mientras el carro vuelve a ponerse en marcha y se aleja por la carretera. La toma supone una innovación considerable porque no requiere de una *steadycam* voluminosa, sino de un dispositivo más pequeño que puede moverse con libertad por espacios reducidos. En la escena, Julian, su lugarteniente Luke, que conduce, Theo, Kee y la comadrona que la cuida circulan por una carretera asfaltada en medio de un frondoso bosque en un coche del Biology Institute. La cámara está dentro del vehículo y va girando y desplazándose para encuadrar sin cortes a los diferentes personajes, que interactúan entre ellos. Primero muestra a los tres ocupantes del asiento posterior, luego se mueve y encuadra a Theo y Julian, que va de copiloto, y que juegan con una pelota de ping pong pasándosela de la boca de uno a la del otro. Vuelve a encuadrar a los tres ocupantes del asiento posterior y se gira para hacerlo hacia el parabrisas y ver cómo un vehículo ardiendo arrojado desde una ladera les corta el paso. La cámara se mueve

hacia Luke, que muestra pavor al aparecer una horda de salvajes que golpean los cristales. Echa marcha atrás e intenta salir de allí, pero les lanzan un cóctel incendiario sobre el capó y una moto con dos individuos les persigue. Uno de ellos apunta con una pistola y les dispara, perforando el parabrisas e impactando mortalmente en Julian. Se ponen a la par, Theo los golpea con la puerta y los motoristas caen en la calzada. Logran dar la vuelta con el coche y se alejan, pero se cruzan con varios vehículos patrulla, uno de los cuales les sigue y obliga a que se paren y salgan del carro. El plano secuencia es espectacular porque consigue una libertad absoluta del operador en un reducido espacio



Children of Men

y ofrece un ángulo de visión de 360 grados, como si no hubiera ni cámara ni un profesional detrás manejándola y se tratara del punto de vista omnisciente del espectador sin artificio técnico de por medio. Crea una tensión que hubiera sido difícil de conseguir mediante un montaje fragmentado, porque coloca al público en el mero centro de la acción.

El otro plano secuencia sorprendente dura seis minutos y transcurre en el campamento de refugiados de Bexhill, recreado en la base aérea Upper Heyford. El equipo artístico se encargó que darle al lugar la apariencia de una ciudad con edificios de varias plantas. En la preparación de la

escena de la batalla se dedicaron cuatro días de ensayos sin cámara para poder filmarla después en un solo plano. Se inicia cuando Theo y Kee son interceptados en una plaza por los rebeldes que comanda Luke. Se llevan a la chica con el bebé y cuando Theo va a ser ejecutado aparecen unos soldados que lo evitan. Entre el fuego cruzado, Theo recorre varias calles en busca del edificio donde se han llevado a la muchacha, que está siendo asaltado por los militares. En medio de los intensos combates, el protagonista se refugia en un autobús destartado y luego, escondiéndose entre los escombros, accede al edificio, sube las escaleras y da con Kee. Son seis minutos de plano ininterrumpido, en el que Theo, con la cámara detrás siguiéndole, se cruza con soldados y rebeldes, con la masacre de unas personas que salen con los brazos en alto de una vivienda, con fuego de artillería, explosiones, el desplome de muros, y heridos entre los escombros que le suplican ayuda. El plano secuencia dura desde que pierde a Kee hasta que vuelve a encontrarla. A partir de ese momento, Cuarón termina la secuencia fragmentándola a partir de ese momento mediante un montaje por corte.

En el plano secuencia de la batalla, cuando Theo se refugia en el interior de un autobús, la lente de la cámara se mancha con la salpicadura de sangre de un herido. Durante la presentación de la película a la prensa en la Mostra de Cine de Venecia de 2006, Cuarón aseguró que fue una casualidad y “el milagro del rodaje” (Lafuente, 2006). No parece muy creíble esa explicación, porque las manchas de sangre van desapareciendo poco a poco, hasta que al entrar en el edificio donde está Kee, aprovechando el cambio de luz, no queda rastro de ellas en el objetivo. Parece más un añadido digital, igual que lo eran las salpicaduras de nieve cuando el Sauce Boxeador de *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* se sacudía para quitársela de encima. Además, Cuarón no sólo lo hace en esta escena, sino también en la del coche que hemos comentado antes. Cuando Julian recibe el impacto de bala, una gota de sangre salpica también el objetivo de la cámara, pero al girar en 160 grados

desaparece aprovechando que el plano se sumerge en un punto de penumbra. Da igual que Cuarón reforzara ambos planos secuencia con pequeños añadidos digitales, porque lo importante es que al final consigue una plena libertad de movimientos con la cámara que le permite sumergir al espectador en el encuadre psicológico de la acción y hacerle vivir lo que está pasando como pocas veces antes se había logrado en el cine.

Tras *Children of Men*, Alfonso Cuarón hizo un documental de media hora sobre los temas que trata en el largometraje a partir de imágenes del mismo, con tomas no empleadas en el montaje final y otro tipo de recursos visuales. El cortometraje resultante, *The Possibility of Hope* (2006), habla de las posibilidades de esperanza que le quedan a la humanidad para evitar llegar a la situación que refleja su película. Lo hace a través de los testimonios de expertos en las distintas materias que aborda. Se pueden escuchar así las opiniones de la activista antiglobalización Naomi Klein, al geógrafo Fabrizio Eva, el economista James Lovelock, el filósofo Slavoj Žižek o la socióloga experta en movimientos migratorios Saskia Sassen. El film se articula en torno a cinco ejes temáticos: la realidad de lo que está pasando en el planeta y que advierte de una catástrofe futura; el temor, sobre los mecanismos de terror empleados por las estructuras de poder para controlar a la población; las paredes, en referencia a las fronteras políticas y los desajustes que están creando los movimientos migratorios en los países de partida y en los de acogida; la fiebre, por los efectos que empieza a tener el cambio climático en nuestras sociedades; y la esperanza, visto sólo como una posibilidad y no como una salida optimista a la crisis global en la que estamos inmersos, en la que se abordan las distintas alternativas que podrían tomarse para afrontar estos problemas. En la misma línea que este documental, Alfonso Cuarón hizo con Naomi Klein el cortometraje *The Shock Doctrine* (2007), cuya dirección y edición firma el hijo del realizador, Jonás Cuarón. El corto traslada a imágenes las principales tesis del libro de Naomi Klein *La doctrina shock. El auge del*

capitalismo del desastre, la misma autora que escribió el célebre *No Logo*. A través de tomas de archivo, imágenes animadas y el montaje de atracciones, la película muestra de qué manera las tácticas empleadas por el capitalismo son las mismas que las utilizadas a mediados del siglo pasado para el tratamiento de enfermos mentales mediante los electro shocks, o los métodos de tortura utilizados por la CIA y los estados autoritarios en la segunda mitad del siglo pasado. Técnicas de shock que traducidas al modelo económico buscan el sometimiento y la docilidad de los ciudadanos dentro del modelo capitalista en el que estamos inmersos y que conduce al desastre. La película inició la



Alfonso Cuarón

colaboración de Cuarón con su hijo Jonás, al que produjo su primer largometraje, *Año Uña* (2007), una original y atípica cinta de bajo presupuesto y muy creativa hecha mediante una secuencia de fotografías. Con él ha escrito también el guión de *A boy and his shoe*, pendiente de rodaje y cuyos protagonistas son adolescentes. Trabajos que expresan la libertad con la que Alfonso Cuarón ha orientado su carrera cinematográfica, en la que se mueve libre como lo hace la cámara de sus planos secuencia, a la vez que ayuda a otros a conseguirlo como productor.

JUAN JOSÉ CAMPANELLA

Cuestión de dignidad

Si los dos planos secuencia de Alfonso Cuarón en *Children of Men* a los que hemos hecho referencia en el capítulo anterior son dignos de figurar en cualquier antología sobre los momentos visualmente más espectaculares de la historia del cine, no lo es menos el que emplea Juan José Campanella en *El secreto de sus ojos*, su último largometraje. Sorprende, además, en un director tan poco propenso a dar protagonismo a los planos generales en sus películas, puesto que suele acotar espacialmente las historias de sus personajes recurriendo con frecuencia a planos cortos que ayudan a acercarse a la psicología de los mismos. En cambio, en el film con el que ganó el Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa en 2010 utiliza un largo plano secuencia que deja boquiabierto al público, y que abre muchos interrogantes sobre cómo pudo rodarse. Es la secuencia del partido de fútbol, cuando la cámara desde el aire penetra en el estadio del Racing Club de Avellaneda, sobrevuela el terreno de juego y va a parar al graderío, sin corte alguno, donde se encuentran los protagonistas buscando a una persona entre semejante gentío como si de la aguja en un pajar se tratara. Un plano secuencia antológico en el que la cámara se mueve libre, y del que hablaremos con más profundidad después, de un cineasta que ha hecho de su filmografía un continuo alegato por la dignidad de las personas.

Una dignidad que en el cine de Campanella conduce a la libertad personal, aunque los protagonistas de sus películas sean presos de las circunstancias familiares, sociales o políticas en las que se desenvuelven. Los aparentes finales felices de sus filmes no son tales, sino que entrañan una derrota o una pérdida, pero abren a su vez una esperanza, la posibilidad de volver a empezar sin renunciar



Juan José Campanella

Rodaje de *El secreto de sus ojos*

a la dignidad. Son historias que reflexionan en torno a la libertad frente a la dependencia: libertad de expresión e integridad ética y moral en *El mismo amor, la misma lluvia*; personal en el ámbito familiar en *El hijo de la novia*; y social en *Luna de Avellaneda* y la miniserie de televisión *Vientos de agua*, así como en *El secreto de sus ojos*, marcada en este último caso por las circunstancias políticas. Todas ellas en el contexto histórico de la Argentina contemporánea, pero cuya proyección es universal porque el devenir de este país no ha estado para nada alejado del que ha tenido el resto del mundo: ha vivido procesos migratorios importantes en ambos sentidos, sufrió la represión militar al servicio del capitalismo como lo hicieron la mayoría del resto de países latinoamericanos en los años 70 tras el fracaso de Estados Unidos en Vietnam, vio frustradas las expectativas de un cambio a mejor con el devenir de las democracias y padeció antes que nadie la crisis económica con el *corralito*. El tiempo ha dado a Campanella la madurez de hacer un cine que toca el alma de los espectadores, que conmueve y divierte a través de unos personajes tratados con ternura que nos hablan de las cosas cotidianas, de los

problemas del día a día, de la familia y del trabajo, de las dificultades de ser libres en un mundo que acota nuestra capacidad de movimiento. Y frente a esas limitaciones, ellos obran con dignidad. Algunos la han perdido y la intentan recuperar, como les ocurre a los protagonistas de *El mismo amor, la misma lluvia* y *El hijo de la novia*, mientras que otros nunca la perdieron como le pasa al de *Luna de Avellaneda*. En su última película, *El secreto de sus ojos*, mirar hacia atrás con valentía para saber la verdad es la manera de recuperar la dignidad arrebatada por los criminales que gobernaron Argentina en los años setenta.

Juan José Campanella (Buenos Aires, 1959) es hoy día uno de los realizadores argentinos con más proyección internacional tras haber ganado el Oscar de Hollywood por *El secreto de sus ojos* y numerosos premios por sus anteriores trabajos para la gran y la pequeña pantalla. Ha sido un cineasta que ha alternado el oficio de la televisión con un cine muy personal e independiente que no arranca con *El mismo amor, la misma lluvia*, inicio de su fructífera producción argentina, sino que se remonta a sus dos primeros trabajos independientes en Estados Unidos en formato profesional realizados en los años noventa, si bien sus



Campanella con el Oscar

primeros pasos los dio en Argentina antes de emigrar a Nueva York para terminar de capacitarse como realizador. Comenzó sus estudios de cine en la Universidad de Avellaneda entre los años 1979 y 1983, tiempo durante el cual escribe también para el teatro las obras *Off Corrientes* y *Como en las películas* junto con Fernando Castets, que tiempo después será el coguionista de sus principales filmes. A la vez que estudia cine, trabaja como meritorio para algunas producciones como el largometraje de Hugo Sofovich *Te rompo el rating* en 1981, y un año después afronta el que será su primer largometraje, *Victoria 392*, junto con



Rodaje de *El secreto de sus ojos*

Fernando Castets y rodado íntegramente en el formato amateur de súper 8. De aquella época, Campanella destaca entre sus profesores a algunos de los mejores profesionales del cine argentino, con Aída Bortnik a la cabeza, guionista de títulos emblemáticos de esta cinematografía como *La tregua*, *La historia oficial* y *Caballos salvajes*. También al realizador José Martínez Suárez, el director de fotografía Aníbal Di Salvo y el montador Carlos Piaggio. “Ellos me mostraron una manera de ver el arte, también cómo comportarme en el mundo real. Eso vale tanto como lo que me enseñaron de cine”, afirma Campanella (Damore, 2009). Eran los años de la dictadura y en poco más que en la docencia podían trabajar estos autores cuya obra posterior ha contribuido a agitar la memoria silenciada de aquella época siniestra.

Ante las escasas perspectivas que le ofrecía Argentina, Campanella emigra con 23 años a Nueva York para continuar

sus estudios universitarios de cine. No regresaría para volver a quedarse y hacer su obra más personal hasta cumplir los 40. “Viví muchos años sin historia, el problema más grande del inmigrante es que pierde su historia, sus referentes...”, asegura el cineasta (Reviriego, 2004), quien saldaría esa deuda con *Luna de Avellaneda*, película que le serviría para reafirmarse en sus raíces y reencontrarse con ellas. En Nueva York toma conciencia de que la cinematografía argentina está anclada y allí se nutrirá de las películas realizadas en ese país en la década de los setenta, a su juicio la época en la que se hizo el mejor cine norteamericano antes de que llegaran las franquicias de Hollywood con sus grandes espectáculos visuales, pero carentes de personajes cercanos al público. “Audiovisualmente yo me he formado allá (Estados Unidos), trabajando para todo tipo de proyectos - afirma el realizador argentino-, pero la verdad es que no



Rodaje de *El secreto de sus ojos*

me identifico mucho con el cine 'yanqui' de ahora. Sí me identificaba con la cinematografía americana de los años setenta, y por eso fui a Nueva York a estudiar cine. Creo que mi cine proviene de aquél, sobre todo en su concepción del ritmo, mezclado con una fuerte influencia de la comedia a la italiana, la de Ettore Scola, la de Dino Risì, Mario Monicelli..." (Reviriego, 2004).

Una formación en los clásicos que le marcará y que es visible en *Love Walked In* y *El secreto de sus ojos*, pero también en el resto de su obra aunque sin una adscripción al cine de géneros, puesto que una de las virtudes de sus trabajos es conseguir que humor y drama se encuentren al mismo nivel. Al referirse a la técnica empleada en los guiones que ha escrito junto a Castets, Campanella ha

dicho que “hay una propensión en nosotros a trabajar con el humor, que es lo más complicado en el cine, y aunque hay una serie de técnicas en torno a cómo frasear, a cómo desarrollar gags cómicos, ese humor en armonía con el drama surge de nuestra visión del mundo. En cierto modo, vemos lo grotesco de toda la desgracia, y de esa visión surgen las ideas para nuestras películas. Es como nuestro sello o nuestra marca. No digo que todas nuestras películas sean lo mismo, pero como ocurre con Fellini, con Almodóvar o con tantos cineastas con los que no puedo compararme, todo responde a una cuestión de estilo” (Reviriego, 2004). Y sobre su atracción por los clásicos, ha comentado que “desde los seis años hasta los diecinueve había visto más de dos mil películas en el cine, porque no existía el vídeo todavía. En Nueva York en poco tiempo vi mil más. Se dio una curiosidad: había diez cines en la ciudad y cerraron nueve. Pero en el que quedó abierto hacían ciclos de cine clásico, así que fue una oportunidad única de ver películas de Howard Hawks, Wilder o Frank Capra en copias excelentes. Hoy se ve mucho cine en vídeo y no es lo mismo. El cine se ve en el cine y la película debe ser siempre un plato fuerte, no un pasatiempo intelectual” (Damore, 2009).

Campanella recibió en 1988 el Master in Fine Arts de cine por la Universidad de Nueva York, en donde escribe, produce y filma *The Contortionist*, su trabajo de tesis, que será premiado en los festivales de Nueva York y Clermont-Ferrand (Francia). Para la televisión argentina realiza el espectáculo cómico *Fuera de broma* y firma también todos los capítulos de *Maldonado*, mientras que en Estados Unidos participará en series tan relevantes como *Lifes Stories*, de la HBO, con los episodios *More Than Friends*, *A Child Betrayed*, *Dead Drunk*, *No Visible Bruises*, *Public Law 106*, *Someone Had To Be Benny* y *More Than Friends*, por los que recibirá, entre otros premios, dos Emmy a la mejor dirección y varias nominaciones. En el medio televisivo, en la década de los noventa también trabajará para la prestigiosa HBO en la premiada serie *America Undercover* y para la CBS dirigirá en 1995 el especial *Stand Up*. En años posteriores

intervendrá como director en las series *Remember Wenn* (1995-1998), *Paramour* (1997), *Strangers With Candy* (1999-2000) y *Upright Citizens Brigade* (1999-2000). Tras ganarse el prestigio de realizador eficiente en la televisión norteamericana, su regreso a Argentina para hacer cine no le impedirá seguir trabajando, como así lo ha hecho durante la última década, en series estadounidenses tan prestigiosas como *30 Rock*, *Law & Order* y el fenómeno de la pequeña pantalla *House M. D.*

El niño que gritó puta

Mientras se ganaba la vida con la televisión, Campanella inició su filmografía para la pantalla grande haciendo un cine independiente muy personal que impactó en los festivales a los que se presentó. Tal fue el caso de *The boy who cried bitch* (*El niño que gritó puta*, 1991), una película de encargo para la que fue seleccionado por Catherine May Levin, autora de la novela homónima en la que está basada y a su vez del guión. La escritora asegura que vio los trabajos de varios directores a partir de la propuesta que le hizo la agencia William Morris, y que se fijó en el cortometraje de Campanella *The Contorsionist*, el ejercicio de fin de carrera que había hecho en la Tish School de la Universidad de Nueva York. “Me pareció extraordinario”, aseguraría la novelista en el *press book* de la película cuando se estrenó: “Aunque había otros directores, consideré lo que habían hecho anteriormente y sabía que Juan era el que necesitaba. Fue más allá de lo que esperaba de él”. El director le sugirió a Louis Tancredi como productor y se puso en marcha la producción de un film que trata sobre unas cuestiones que no han perdido actualidad, y que incluso cada vez tienen más vigencia como son los temas de la violencia infantil



El niño que gritó puta

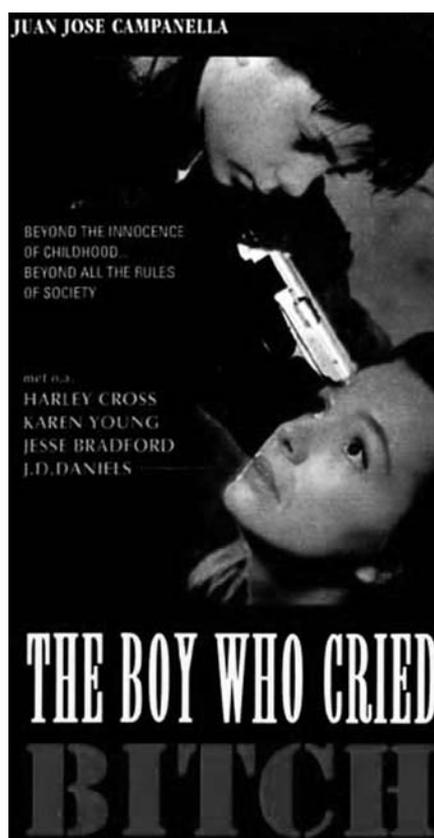
y las dificultades de comunicación en las relaciones entre padres e hijos. *The boy who cried bitch* aborda los problemas de integración de un niño de 12 años muy violento y cuyo internamiento en centros psiquiátricos no contribuye a mejorar su estado sino que lo empeora. También se fija en la desorientación de la madre y en el colapso que sufre esta familia desestructurada, pero de alto poder adquisitivo, en una ciudad, Nueva York, convertida en una celda para todos los personajes, aunque la urbe prácticamente no tiene presencia física en el metraje porque de lo que se habla es de un encierro y los individuos viven hacia dentro, no hacia fuera.

Para conseguir esa atmósfera, el film se rodó en una conocida institución psiquiátrica de Queens, en Long Island, llamada Creedmore, lo que dota de realismo a una historia que rompe con las películas que habían tratado hasta la fecha esta temática y cuya resolución no da lugar al optimismo porque no plantea un final feliz. “En la mayoría de las películas sobre enfermedades mentales, suelen acabar normales o pidiendo perdón. Esta historia es mucho más sincera porque ni siquiera los psiquiatras saben por qué la gente puede tener trastornos psíquicos. No he podido encontrar nada parecido a esta historia”, comentaría el realizador en el *press book*, mientras que la guionista aseguró que le interesaba muchísimo intentar ver cómo habían sido de menores personas como los criminales Charles Manson, John Honckely y el estrangulador de Hillside, qué síntomas habían mostrado ya en su infancia y de qué manera sus padres podrían haber intervenido para que no se llegara a esa situación: “No hice este guión con la intención de que tuviera un mensaje, pero espero que despierte interés

y polémica tanto en el mundo de la psiquiatría como en el público en general. Las terapias que se suelen utilizar son totalmente inadecuadas para tratar a ese tipo de niños. La mayoría de los hospitales no pueden o no quieren ocuparse de ellos y, a menudo, los padres tienen que llevárselos a casa. Una vez en casa hacen la vida imposible a sus familias y, sin los cuidados apropiados, estos niños son como bombas de relojería. Los resultados pueden verse cada día en los periódicos”. Estamos hablando de una situación de hace veinte años pero que hoy, como estamos apuntando, ha ido a peor y sobre la que psiquiatras y psicólogos no dejan de interesarse ante la proliferación de los llamados “niños tiranos”.

Para el papel protagonista eligieron al actor infantil Harley Cross, conocido entonces por su aparición en títulos como *Where Are the Children* y *Stanley versus Iris*, cuyo rostro angelical sembró las dudas en el productor Louis Tancredi, quien pensó que con esa expresión no parecía que pudiese dominar al resto de los personajes. Es eso precisamente lo que hace más aterradora la historia, que detrás de un niño en apariencia dulce e inocente pueda encontrarse la mente de un criminal en pleno proceso de maduración, que es lo que sucede con el personaje de Dan Love que interpreta. Su apellido no puede ser, además, más provocador, porque dentro

de él hay odio, no amor, aunque las causas que lo provocan tampoco están definidas y se deja al público que haga sus reflexiones para llegar a sus propias conclusiones. Ahí entra en juego el personaje de la madre, su inestabilidad psicológica y su incapacidad para hacer frente al estado de su hijo, al igual que la de los centros asistenciales a



los que lo lleva. Campanella se centra en la relación entre ambos, en la rivalidad latente entre las dos personalidades que hacen presagiar el fatal desenlace de la historia en ese enfrentamiento final entre ambos a vida o muerte, donde la madre no dudará en apretar el gatillo del arma para poner fin a un sufrimiento que la desestabiliza tanto a ella como al menor. Ambos, madre e hijo, son tanto víctimas como verdugos uno del otro. Él, completamente desorientado, y ella al límite de su aguante y a punto de estallar y perder el control en todo momento. De poco le servirá esforzarse en ser encantadora ante sus hijos y los profesores y psiquiatras que tratan a Dan, al igual que poseer un nivel de vida holgado y sin estrecheces económicas, porque carece de lo fundamental, una estabilidad emocional. La madre, Candice, es una mujer que se teme a sí misma y el peligro no reside tanto en lo que Dan puede hacerle a ella, sino en lo que ella es capaz de hacer a su hijo, como se demostrará al final. Conforme el estado de Dan empeora y su desorientación y colapso interior vaya a más, estallará el conflicto de la relación entre la madre y los hijos, que le reprocharán que no se comporte como tal, sino como un banco, y eso no se lo dice el mayor sino el mediano de los tres niños que tiene. “Niñato egoísta”, le espetará ella a Dan cuando le eche en cara que no está dispuesta a dejar de estudiar ni de tener una vida propia. Viven los cuatro solos y nada se dice de la figura paterna. Ella sí intenta rehacer su vida afectiva, pero el hombre que le acompaña en la escena inicial huye cuando ve el conflicto familiar que tiene la mujer en casa con sus tres hijos. Candice tampoco los escucha, algo que será común a los padres de todos los menores que encierran en el centro psiquiátrico al que llevan a Dan. A Jessica, la compañera de la que se enamora el menor, la sacará su padre para evitar las malas compañías del muchacho violento. Cuando se despidan, le dirá que por fin ha conseguido que su padre le escuche. Ese es el problema, porque con quien acaba identificándose Dan es con el encargado de mantenimiento del colegio donde estudia, un ex combatiente de Vietnam desequilibrado, con el que entabla una relación paterno-

filial porque le escucha y atiende como si fuera un hijo, pero que acabará contribuyendo a un mayor desequilibrio emocional del menor.

Campanella aborda el relato distanciándose de los personajes, observándolos y sin hacer juicios de valor en su discurso. Los presenta al público para que éste haga sus propias valoraciones, y los muestra como seres encerrados en sí mismos, carentes de afectos y en una ciudad fantasmal, Nueva York, que no aparece prácticamente en escena salvo cuando se fugan los menores del centro psiquiátrico, pero que sobrevuela sobre sus vidas negándoles el derecho a la libertad. Este es un concepto que se expresa visualmente en las escenas del psiquiátrico, en apariencia un colegio internado, pero sobre cuyas paredes se proyectan las rejas de las ventanas como si de una prisión de la que no pueden escapar se tratara. Un tratamiento visual que, además, acerca la cinta a los estilemas del *thriller* de las películas clásicas, de los que se nutre para la creación de unas atmósferas que buscan expresar el encierro y la falta de libertad de los dos personajes principales, Dan y su madre. Como aseguró Campanella en el momento del estreno de la película, no buscaba asustar con la acción, sino hacerlo psicológicamente mostrando lo que ocurría en la mente de los personajes.

La manera como el director argentino cuenta la historia de Dan Love es muy impactante, ya que aparte de la crudeza del relato y de la verosimilitud lograda en su puesta en escena, impresiona la solidez del guión sobre el que se sustenta y su acertada realización. El cineasta acomoda elementos sonoros y visuales como contrapunto para crear unos climas y unos ambientes que terminan convirtiéndose en asfixiantes y que no hacen sino reflejar el estado psíquico de desequilibrio del niño protagonista, un menor inadaptado al que su propia madre teme y cuyos problemas mentales son incapaces de resolver los profesionales del centro psiquiátrico donde es internado. Debido a su conflictividad por las dificultades que tiene para controlar sus impulsos violentos, le niegan el ingreso en otros centros psiquiátricos

y su regreso a casa, junto a su madre y sus dos hermanos pequeños, no hará sino desestabilizar más a Dan. Los tonos sombríos de la casa de la familia contrastan con los más fríos del centro psiquiátrico y el realizador recurre a frecuentes *travellings* que dan vueltas en torno a Dan, algo que refuerza esa sensación de que la personalidad del protagonista gira como una peonza sin rumbo fijo sumido en la confusión. La atmósfera visual que se crea en el psiquiátrico provoca por otra parte una sensación agorafóbica, no claustrofóbica, sólo rota por las sombras de las rejas proyectadas en las paredes blancas, lo que da idea del caos mental que envuelve al menor, que siente pánico de enfrentarse a la realidad de un entorno que le supera y que le intimida. La ansiedad que le provoca ese miedo la exterioriza a través de un lenguaje soez y una violencia incontenida, a la que recurre frecuentemente como mecanismo de defensa. Es una película muy dura que no se permite tener otro final que el que tiene, que Campanella narra sin implicarse emocionalmente con los personajes, distanciándose de ellos e intentando mostrar lo que ocurre en sus mentes. El cineasta expone una realidad y da libertad al espectador para que saque sus propias conclusiones llegando hasta las últimas consecuencias del problema con la escena final del parricidio.

Con esta película, Campanella se ganó un merecido prestigio internacional, mientras que en contra de lo que hubiera sido de esperar, no dio el impulso que se merecía al joven actor Harley Cross, cuyo registro interpretativo es sublime pese a su corta edad y cuya actuación le valió el premio a la mejor interpretación masculina en la Seminci de Valladolid de 1991. No pasó lo mismo con otro de los intérpretes juveniles que aparecen en el film, Adrien Brody, que encarna a Eddie, el compañero de habitación de Dan en la institución psiquiátrica, cuya trayectoria profesional le ha llevado a protagonizar títulos de éxito y de gran proyección como *Liberty Heights* (1999) de Barry Levinson, *The Pianist* (2002) de Roman Polanski, y *King Kong* (2005) de Peter Jackson. La siguiente película de Campanella en

Estados Unidos sería la adaptación de la novela *Ni el tiro del final*, del escritor argentino José Pablo Feinmann, pero ambientada en Norteamérica. Es curioso observar cómo los primeros trabajos profesionales de Campanella tienen alguna relación con los otros dos autores argentinos que hemos visto anteriormente en este ensayo. Con Eliseo Subiela, *The boy who cried bitch* comparte el escenario, un centro psiquiátrico como sucedía en *Hombre mirando al sudeste*; y con Adolfo Aristarain haber adaptado una novela negra de Feinmann, ya que *Últimos días de la víctima* también lo era como sucede con *Love Walked In* (1997), el largometraje menos conocido de Campanella.

El realizador argentino rinde homenaje con *Love Walked In* al género negro y a los grandes clásicos. La historia está contada al viejo estilo pero en escenarios contemporáneos. Emplea una fotografía que evoca el blanco y negro y utiliza como recurso narrativo la figura del escritor que imagina dentro del relato una trama que evoluciona de forma paralela a la principal. Bañada por un fuerte aroma clásico, la cinta cuenta la historia de un pianista y de una cantante de bar que se apolillan en el local Blue Cat viendo pasar el tiempo. Para intentar cambiar su destino, planean extorsionar a un hombre rico llamado Fred Mur, interpretado por Terence Stamp, cuya esposa está convencida de que la engaña con otra mujer. Quien tiene que seducirlo es Vicky Rivas, la atractiva cantante del bar, a la que da vida Aitana Sánchez Gijón, que dos años antes había trabajado con Aristarain en *La ley de la frontera*. El problema es que Mur quiere a su esposa y no está dispuesto, en principio, a caer en las redes de la seductora cantante. La pareja de ésta, Jack el pianista, se encargará de tomarle unas fotos comprometedoras que permitan demostrar que Mur es infiel. Nada saldrá dentro de lo previsto y el final pondrá énfasis en las trampas y giros inesperados que puede deparar el destino, como le ocurre al pianista, que pierde a su pareja, su trabajo y su dignidad. La última escena muestra a Jack saliendo cabizbajo y derrotado del local donde actúa Vicky, alejándose de cámara en un plano general como en los grandes finales de este género,

con una reflexión en *off* del protagonista mientras se pierde su figura. En ella comenta que Howard, el protagonista de la novela que estaba escribiendo y que es su *alter ego*, aprendió algo, que es uno más de la historia y que a pesar de querer construir su propio destino, está sujeto a otros acontecimientos y condicionantes que no puede controlar. Ni el personaje ni su autor son libres a la hora de construir su propia historia.

Campanella aborda en este trabajo un tema habitual en el género negro como es la ambición y la falta de control sobre el propio destino. Hace un correcto ejercicio de puesta en escena alternando el presente con el pasado, pero de dos historias que nada tienen que ver en principio la una con la otra, salvo que la imaginada por el escritor y pianista se desarrolla en otra época. Sin la fuerza que tenía *The boy who cried bitch, Love Walked In* sobresale por la dirección de actores, consiguiendo unos registros interpretativos formidables tanto con Aitana Sánchez Gijón como con Terence Stamp. Será uno de los rasgos distintivos del cine de Campanella que desarrollará en los cuatro largometrajes rodados a continuación en Argentina. Sobre el trabajo con los actores, el realizador ha dicho que para que sus películas sean creíbles, éstos “deben comunicarse con la verdad de la escena, no importa de qué género se trate”. Y sobre la forma de trabajar con ellos, ha explicado que el resultado no se basa tanto en los ensayos como en la preparación previa: “Leemos mucho, sobre todo dos semanas antes de filmar. Rara vez nos ponemos de pie para ensayar. Nos sentamos acá en la oficina y leemos. Se miran a los ojos, si es necesario. Nunca junto a todos los actores, voy trabajando con grupos y vamos ensayando las escenas que los involucran. Es muy importante que los actores descubran cuál es la espina de cada escena, qué debe hacer su

personaje. De acuerdo a mi training, si eso no funciona, la escena está mal escrita. Creo que el actor debe saber lo que está actuando, no solo aprenderse el bocadillo. Esa capacidad no la tienen muchos, sobre todo en la comedia. Hay una estilización propia del género, que debe sostenerse en los detalles más pequeños. Yo requiero que el actor tenga esa intuición para hacerlo, porque es algo que yo no puedo dirigir” (Damore, 2009). Los intérpretes que más han trabajado con Campanella reconocen que el cineasta imprime calidad a sus interpretaciones porque no descuida esa faceta tan importante de la puesta en escena. Ricardo Darín, actor fetiche de sus últimos cuatro largometrajes, asegura que es un director que “sabe lidiar con los actores” y que se preocupa de los más mínimos detalles “porque a veces hay personajes secundarios que pueden echar abajo una secuencia por estar fuera de registro. En ese sentido, Campanella es un maestro. Le importa tanto el protagonista como el extra que camina por la calle a diez metros de la escena. Le encanta el contacto con los actores. Hay otros directores que lo que quieren es tener el material rápido para armar la torta. Pero a Campanella se le nota que disfruta del trabajo con los actores” (Polo, 2009).



El amor en tiempos de crisis

El regreso profesional de Juan José Campanella a Argentina para hacer cine se produce a finales del siglo pasado con *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), aunque el guión retoma una idea que había tenido dos décadas antes con su colaborador Fernando Castets. Corría el año 1983 y ambos trabajaban en un guión para televisión cuando imaginaron una historia de amor que se desarrollaba a lo largo de dos décadas en ese país. Campanella se fue a continuación a Estados Unidos y el proyecto quedó



El mismo amor, la misma lluvia

aparcado hasta que a finales de los años noventa lo pusieron de nuevo en marcha con el trasfondo de las dos últimas décadas de la historia argentina; un periodo de contradicciones como las que vivirán los protagonistas, de silencios y olvidos con la dictadura, de esperanzas con el retorno de la democracia y también de miedos, traiciones y desilusiones. La película no habla, en cualquier caso, de esa historia reciente sino de individuos que han vivido esa etapa y cuyas vidas dan los mismos tumbos que dio la sociedad argentina en los últimos veinte años del siglo XX. Una época de cambios profundos, a mejor después de la dictadura, pero no necesariamente buenos, porque tras la llegada de la democracia apareció la crisis económica, la corrupción y la censura, no ya impuesta por el Estado y los militares sino por las leyes de mercado. Algo que, por otra parte, no es exclusivo de Argentina sino que fue la realidad que sacudió a las sociedades occidentales de finales del milenio tras la caída del Muro de Berlín y el fin del socialismo real.

El mismo amor, la misma lluvia es cine que nos habla de emociones humanas y que toma el pulso a la vida real. Sus personajes son creíbles y forman parte de una realidad concreta a la que los guionistas ponen cara: los redactores de una revista argentina en la que trabaja el protagonista, Jorge Pellegrini, interpretado por Ricardo Darín, actor que se convertirá en imprescindible para el cineasta, lo mismo que Eduardo Blanco, al menos para la trilogía que conforman este film, *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*. Son tres películas que celebran la vida a través de personajes llenos de contradicciones que tienen que adaptarse a los cambios que ha experimentado la sociedad argentina en las tres últimas décadas. La actriz Soledad Villamil, que encarna a Laura Ramallo en *El mismo amor, la misma lluvia*, aseguró cuando se estrenó la cinta que el personaje masculino de Jorge representa a una gran parte de los argentinos que han tenido que readaptar continuamente su vida y sus principios a la realidad cambiante del país. Es un tipo heroico pero

que da tumbos porque está confundido y comete continuos errores, algo que lo convierte en humano y a su vez en un personaje real de carne y hueso que resulta creíble.

Jorge es un individuo que anhela la libertad, pero que se censura a sí mismo por miedo y conformismo cuando no lo hacen sus superiores, que detesta la mediocridad, la suya y la de los demás, y que acabará cayendo en un pragmatismo deleznable cuando se convierta en un ser corrupto que pide dinero al autor de un montaje teatral a cambio de escribir una crítica positiva en la revista para la que trabaja. Se suma así al carro de los *vencedores*, de la herencia de la dictadura militar y del neoliberalismo triunfante y sin escrúpulos que se impondrá durante el mandato de Carlos Menem. A lo largo de dos décadas, el film recorre las alegrías y tristezas de los personajes, sus ilusiones y desilusiones, sus pequeños éxitos y sus grandes fracasos, sus esperanzas y sus consuelos en un continuo volver a empezar, algo que será común a los cuatro largometrajes que hasta la fecha Campanella ha rodado en Argentina sin tener en cuenta el primer ensayo que supuso *Victoria 392* en 1982. Es un cine de autor en el que se identifica con claridad la impronta del director, cuyas historias se mueven entre la comedia y el drama, donde hay por igual conflictos humanos que humor, y en el que no falta la ironía y el sarcasmo. *El mismo amor, la misma lluvia* confronta la honestidad y las ilusiones del personaje de Laura Ramallo con las contradicciones del que interpreta Ricardo Darín, que se traiciona a sí mismo y cuya trayectoria va pareja a la de la Argentina de finales de siglo. Con la dignidad perdida, tras haber dado tumbos a lo largo de dos décadas convulsas, al protagonista sólo le quedará la vía del suicidio. Será Roberto, su compañero y amigo de la redacción, quien lo salve en el último momento, tras lo cual Jorge renacerá y volverá a albergar esperanzas e ilusiones: Laura, su amor de la juventud, se cruzará de nuevo en su vida después de tantos encuentros y desencuentros; comenzará a redactar un cuento tras haber dejado de escribir hace tiempo; y con los amigos caminará abrazado por la calle bajo la lluvia liberadora en pos de nuevos proyectos e ilusiones, como los



El mismo amor, la misma lluvia

que albergaban en su juventud, pero ahora con la sabiduría de la madurez para evitar caer en los mismos errores.

Campanella emplea un estilo narrativo clásico, dominado por los planos cortos y cuya estructura está articulada a través de la historia de amor entre Jorge y Laura. A partir de ella surgen otras historias paralelas centradas en el resto de miembros de la redacción de la revista *Cosas*, uno de cuyos ejemplares aparecerá en una escena de *El hijo de la novia*. Será a través de esas historias paralelas como se mostrará el devenir histórico del país, lo que ayuda a entender que las personas no son libres sino que están sometidas a las sociedades en las que viven. Hay tragedia en muchas de las cosas que se cuentan, pero casi todas están bañadas por el humor en ese complejo equilibrio que mantiene Campanella en sus películas. La dictadura y sus secuelas se nos muestran a través del personaje de Mastronardi y su hijo, que será el único que salga en defensa de Márquez, el periodista íntegro que interpreta Ulises Dumont y al que despiden por ser honesto. “La dignidad se tiene o no se tiene”, reprochará con desprecio Márquez a su jefe cuando lleguen los años de la frivolidad neoliberal, de la lobotomización de la sociedad, cuando los medios de comunicación social dejaron de ofrecer contenidos serios para convertirse en el escaparate de una sociedad que ha perdido los valores humanos y que

vive del espectáculo mediático. También se evocan los años de los gobiernos militares cuando la policía hace una redada en un bar y detiene a Laura y a Jorge. La escena revela la ignorancia voluntaria en la que vive el escritor. Primero porque intenta convencer a los policías de que no detengan a Laura porque no lleva consigo su documentación, puesto que lo único que consigue así es que lo lleven también a él al calabozo. Y segundo, cuando entre rejas descubre que es “tocar el piano” al explicarle sus compañeros de celda que si le han tomado las huellas dactilares no hay de qué preocuparse, porque a quienes no se las toman engrosan la lista de desaparecidos. Lo primero que hará al enterarse de



Fotogramas de *El mismo amor, la misma lluvia*

esto será comprobar que Laura también tiene la punta de los dedos manchados de tinta en una de las escenas más conmovedoras de la cinta. En torno a la dictadura y sus víctimas, el film tocará por otra parte el tema del olvido y del engaño patriótico que fue la guerra de las Malvinas, así como la necesidad de recuperar esa memoria. Mastronardi, el periodista que tuvo que exiliarse y que al retornar nadie quiere ayudar, morirá en el olvido y cuando Jorge quiera reivindicar su memoria con una obra de teatro, tampoco nadie querrá escucharlo.

El miedo es el mayor enemigo de la libertad, y Jorge perderá al amor de su vida por ese motivo. Por miedo

continuará también en la redacción de la revista y fallará a Mastronardi y a su hijo. Su fracaso humano será fruto del miedo a ser libre, algo a lo que Márquez, en cambio, se niega a renunciar. “Al final hicieron que sufrieran más los que quedaron vivos que los que murieron”, reprocha a sus compañeros de redacción el hijo de Mastronardi cuando despiden a Márquez. Tras el intento de suicidio, Jorge rehará su vida, recuperará la dignidad perdida y será quien promueva una colecta para que el veterano compañero tenga un salario hasta que encuentre un nuevo trabajo. Al recuperar la dignidad, Jorge será libre como lo es Márquez. Un final optimista, pero no feliz porque el esperado beso



final entre Laura y Jorge no llega a producirse. Es una ventana abierta a la esperanza como ocurría con frecuencia en la comedia italiana de los años sesenta, en la que se inspiran escenas como la del imaginario entierro de Jorge, la cita de las dos parejas en la que Roberto conoce a Marita y se enamoran, o aquella en la que el protagonista simula un encuentro fortuito con Laura e intenta que desista de la idea de casarse con su antiguo novio.

En un país que se fue al carajo por la corrupción y el robo a gran escala que se perpetró durante y después de la dictadura, el amor se perfila en *El mismo amor, la misma lluvia* como lo único capaz de hacer mover el mundo y la

vida. Y la película apunta que si el mundo se está muriendo tal vez sea porque falta el amor. En definitiva, eso es la cinta de Campanella, una película de amor, aderezada, eso sí, por una crítica social muy sutil que no se convierte en un discurso político, sino en una mordaz denuncia de la corrupción, de los abusos de poder y de la mediocridad de quienes mandan. Contado todo ello de una forma popular y cercana al público, tocando su fibra sensible, apelando a las emociones y a su dignidad como espectadores en una época en que las carteleras se llenan de películas huecas infestadas de efectos especiales y acción pero sin calor humano. Campanella recupera así el estilo de los grandes



directores clásicos americanos como Frank Capra y Howard Hawks, a quienes tanto deberán sus siguientes películas y que explicarán su éxito.

El retorno del cineasta a su país con *El mismo amor, la misma lluvia* se vio recompensado en el año 2000 con 8 premios Cóndor de Plata de las 13 nominaciones que tenía para los galardones que concede anualmente la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Entre las distinciones recibidas se llevó las de mejor película, mejor actor y mejor guión original en un año en el que la competición estaba muy reñida porque coincidieron en las salas títulos muy importantes de la cinematografía

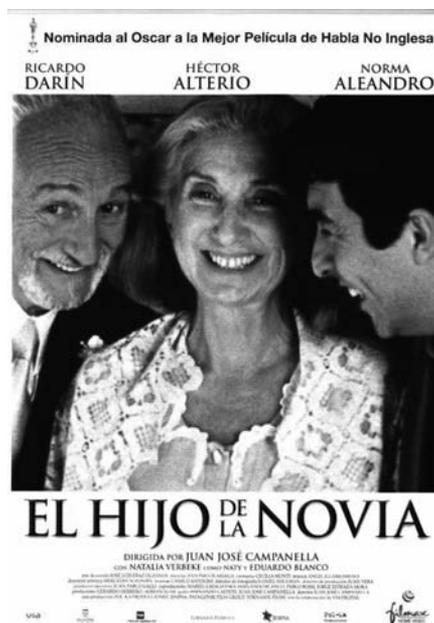
argentina como *Garage Olimpo* de Marco Bechis, *Yepeto* de Eduardo Calcagno, y *Mundo grúa*, ópera prima de Pablo Trapero. El triunfo de *El mismo amor, la misma lluvia* llegó, además, en el mismo año que se rendía tributo a los veinticinco años del estreno de *La tregua*, de Sergio Renán, considerada por muchos como la mejor película argentina de todos los tiempos, y de la que Campanella y su equipo se autoproclamaron “hijos” (Scholz, 2000). Con los 8 premios Cóndor conseguidos, la cinta repitió el mismo éxito que en ediciones anteriores habían obtenido dos títulos de los que hemos tenido oportunidad de hablar en capítulos anteriores, *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain y *Últimas*



imágenes del naufragio de Eliseo Subiela, que acapararon en su momento idéntico número de reconocimientos.

En algunos países, *El mismo amor, la misma lluvia* fue descubierta y estrenada tras el éxito conseguido por su siguiente película, *El hijo de la novia* (2001), en la que Campanella se reafirma como maestro de un cine popular cercano a la gente y que se alimenta de la realidad, como son los personajes de esta nueva comedia romántica a la que la poetisa uruguaya Cristina Peri Rossi se ha referido como una muestra más de ese “neorrealismo argentino” surgido en el país austral a finales del pasado siglo, en el que enmarca también títulos como *El abrazo partido* (2004), de Daniel

Burman; *Sol de otoño* (1996) y *Cleopatra* (2003) de Eduardo Mignogna; *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel; y *Nueces para el amor* (2000), de Alberto Lecchi, entre otros. Filmes que para Peri Rossi son “frescos de la vida cotidiana, estampas neorrealistas, con un gusto particular por la anécdota, por la creación de personajes secundarios que llenan de vida la pantalla, y un destacado interés por recuperar el habla popular, los giros, las expresiones coloquiales. Al mismo tiempo retratan una sociedad mestiza, donde el abuelo español o italiano, la vecina judía, el dependiente indígena o la novia sueca no sorprenden a nadie. Un cine deliberadamente menor que se hace grande por su capacidad de comunión y de empatía emocional, que evoca, inevitablemente, el gran cine italiano de posguerra” (Peri Rossi, 2004). Un cine que se nutre de vivencias personales de sus autores en el caso de *El hijo de la novia*, cuya idea llevaban rumiando desde hacía tiempo Campanella y Fernando Castets, el coguionista. Ambos querían hacer una película sobre un tipo que se enfrentaba a la crisis de los 40 cargando a sus espaldas con muchos desengaños, fracasos y sueños frustrados difíciles de retomar llegado a esa edad, con una relación de pareja que no funciona porque tiene miedo a comprometerse después de su primer matrimonio fallido, y además sumido en una total desesperación. Un individuo preso de sus fracasos y de sus miedos, infeliz, paralizado e incapaz de dar un giro a su vida para ser libre, y que cuando se lo plantea no hace sino empeorar más su situación porque no comprende que la libertad está en las cosas cercanas, en su familia y en sus sentimientos: en el amor hacia sus seres queridos. El amor eclosiona, al igual que sucedía en la filmografía de Eliseo Subiela, como el único camino que conduce a la libertad, aunque con tratamientos discursivos diferentes; más poético



en el caso del autor de *El lado oscuro del corazón*, y más dramático en el cine de Campanella con ese inequívoco toque de comedia romántica que imprime a sus trabajos.

Castets y Campanella tenían muy claro en sus mentes al personaje protagonista, pero no terminaban de encontrar un enganche para construir el guión. Fue una vivencia personal del director, al encontrarse su madre enferma del mal de Alzheimer, la que desbloqueó esa situación y permitió estructurar toda la historia. “El disparador de la película fue algo que me sucedió a mí. Mi madre sufre mal de Alzheimer

y mi viejo me dijo una vez que su sueño era casarse con ella por la Iglesia para así empezar una nueva etapa en sus vidas. Eso me mató. Lo demás, es casi todo ficción”, explicaría el cineasta en un reportaje del periódico argentino *Clarín* cuando se rodaba la película (Lerer, 2001). Así fue el origen del guión, a partir del cual se fueron creando los demás personajes y situaciones, algunas de ellas inspiradas también en vivencias personales, como la escena que se desarrolla durante el rodaje de una película y en la que Juan Carlos, el amigo de la infancia del protagonista, Rafael Belvedere, discute con éste abiertamente haciendo caso omiso al lugar donde están y robándole el plano al actor principal que está

haciendo en ese momento un monólogo. Esta escena surgió de una broma entre los actores Ricardo Darín y Eduardo Blanco durante la filmación de *El mismo amor, la misma lluvia*, en la que ambos se pusieron a improvisar como si fueran extras que intentaban robarse el plano el uno al otro. En *El hijo de la novia*, Eduardo Blanco interpreta al amigo del protagonista y lo cita a su trabajo para confesarle algo muy importante. Es extra de cine y la escena que se filma se desarrolla en un restaurante. Los dos se sientan a una mesa que se encuentra al fondo de la escena, en principio

fuera de campo, y mientras se rueda la misma, confiesa a Rafael que se ha enamorado profundamente de su novia, algo que no sienta nada bien a éste y comienzan a discutir. Ambos se levantan de su mesa y se arrojan todo lo que encuentran a su alcance mientras el actor, en primer plano, interpreta su monólogo. La escena es un homenaje al actor que realiza el soliloquio, Alfredo Alcón, mientras que como director aparece Adrián Suar, el productor de *El hijo de la novia*. En sí misma, la película es un homenaje a los actores que han hecho grande el cine argentino, representados por Norma Aleandro, Héctor Alterio, Eduardo Blanco, Ricardo Darín y el resto de maravillosos secundarios que aparecen pertenecientes a varias generaciones.

Este trabajo supuso el reencuentro de Héctor Alterio y Norma Aleandro frente a las cámaras quince años después de haber hecho juntos *La historia oficial*, un hito de esta cinematografía y primera película argentina ganadora de un Oscar. *El hijo de la novia* también fue nominada pero no lo ganó, si bien Campanella lo conseguiría en 2010 con su última película, *El secreto de sus ojos*. Lo que sí logró fue arrasar otra vez en los premios Cóndor de Plata, puesto que de las 12 nominaciones que obtuvo, recibió 8 premios, equiparándose con *El mismo amor, la misma lluvia*. Aleandro y Alterio son los padres de Ricardo Darín en la ficción, como ya lo habían sido en anteriores ocasiones por separado en la televisión y la radio, lo que unido a la buena relación con el actor Eduardo Blanco, dota a la cinta de una química que hace creíble que se trate de una auténtica familia argentina. Campanella ha seguido haciendo televisión en Estados Unidos trabajando para series de éxito con una gran proyección internacional, pero el retorno a su país natal le ha permitido la libertad de hacer un cine muy intimista lleno de sentimientos y sincero que tiene la virtud de emocionar. Eso es *El hijo de la novia*, una historia cercana, contada con un lenguaje llano, sin artificios, con unos diálogos potentes, certeros y precisos, en los que al drama y la tragedia dan a paso a la comedia a través de los acertados chistes que introducen unos actores dotados por igual para unos géneros



El hijo de la novia

que para otros, donde la compleja puesta en escena parece sencilla y las secuencias románticas recuerdan los mejores momentos del cine de Frank Capra. No es de extrañar por ello que algunas se desarrollen bajo la lluvia, porque el agua confiere un romanticismo a la atmósfera que potencia su intensidad dramática, como sucedía en el final de *El mismo amor, la misma lluvia* y ocurre en *El hijo de la novia* con la escena de la reconciliación entre Rafael y su novia Naty.

Rafael Belvedere es una persona que vive para trabajar en lugar de trabajar para vivir. Regenta el restaurante familiar que heredó de sus padres, Nino y Norma, está separado y tiene una hija que no quiere estar con él porque se pasa el rato pegado a su celular, y a su novia, mucho más joven



El hijo de la novia

que él, apenas le presta atención. Ha perdido el contacto con el mundo y con su familia. Su madre está ingresada en un geriátrico aquejada de Alzheimer y hace un año que no la visita, y cuando su padre le pide ayuda porque quiere darle a su madre la satisfacción de casarse por la Iglesia como siempre quiso ella, el hijo no quiere colaborar porque lo considera una idea ridícula y una renuncia a sus ideales. Rafael no tiene tiempo para nadie, sólo para atender su restaurante e intentar salvar todos los problemas económicos que tiene por la crisis, situación que aprovecha una multinacional de la hostelería para hacerle una oferta de compra del negocio. El ritmo del film en las primeras secuencias es trepidante, acorde con el ritmo de vida suicida que lleva el protagonista, hasta que sufre un infarto, momento a partir del cual la narración se volverá más lenta y pausada, acompañando a Rafael en esa reflexión que inicia sobre lo que es su vida y lo que en verdad quiere que sea.

Tras recuperarse del infarto, Rafael iniciará un proceso de cambio lleno de dudas que le llevará en un primer momento a intentar huir dejándolo todo, para después encontrar en el amor, la familia y la amistad otra forma de enfocar su vida. El protagonista vive prisionero de sí mismo, de su obsesión por demostrar a sus padres que a pesar de haber dejado los estudios de Derecho, ha sido capaz de regentar el negocio familiar y de mejorarlo. Es preso también

de su egoísmo, porque en la nueva relación de pareja que ha entablado con Naty después de haberse separado de su esposa es incapaz de expresar sus sentimientos, algo que es común al personaje de *El mismo amor, la misma lluvia*. Durante su convalecencia asume que tiene que cambiar de vida, pero sin tener en cuenta a Naty porque no acepta compromisos. Su deseo es ser libre y marcharse a México, algo con lo que siempre soñó. Planea instalarse en Chiapas a criar caballos, sin proveedores, sin cuentas, sin preocupaciones y sin pareja, porque a Naty tampoco la tiene en consideración. Ella le pedirá que abra su corazón, pero a él sólo le interesa su libertad, que confunde con el deseo de huir. El reencuentro con su viejo amigo de la infancia Juan Carlos hará cambiar a Rafael y a su lado descubrirá dónde se encuentra la auténtica libertad en el momento que sienta el riesgo de perderlos a todos. Juan Carlos perdió a su mujer y a su hija en un accidente y desde entonces busca refugio en los recuerdos del pasado, por lo que contacta con Rafael en su restaurante antes del infarto después de haber pasado más de veinte años sin verse. Sabe al menos que después de la tragedia que ha vivido nada peor le podrá sobrevenir. Es él quien hará reencontrarse al protagonista con su infancia y su pasado para reorientar su presente cuando vea que todos empiezan a querer más a Juan Carlos que a él, porque les da cariño y se preocupa por ellos. “Es mi familia, no la tuya”, le advertirá en la escena en la que hacen de extras en la filmación de una película, cuando se ponen a discutir y le roban el plano al actor protagonista. Rafael cambiará de actitud a partir de ese momento y hará todo lo posible para no perder el amor de los suyos. Estará más tiempo con su hija; ayudará a sus padres a casarse por la Iglesia, pese a las trabas que les pondrá el sacerdote al padecer Alzheimer la madre; peleará por recuperar el amor de Naty; y venderá el restaurante a la multinacional pero para comprarse otro justo enfrente con el que poder volver a empezar. Esa es la libertad, saber volver a empezar con dignidad.

Hay secuencias en *El hijo de la novia* verdaderamente brillantes, como la de la reconciliación del protagonista

con Naty. Ambos han discutido por el egoísmo de Rafael y los celos infundados de éste, que confunde al padre de su novia con un amante y queda en ridículo. Cuando acude a la casa de ella para reconciliarse, tiene que esperar bajo una copiosa lluvia hasta que llega Naty, pero lo confunde con un ladrón y huye a refugiarse en su casa. Él le dice por el circuito cerrado de televisión del interfono que la ama y reconoce que lo hizo todo mal, que se equivocó, que quiere vivir toda su vida con ella y compartir los problemas de ambos. El portero de la finca presencia todo e intenta convencer también a Naty diciéndole que ve sinceridad en el muchacho. Toda la escena está vista desde la pantalla del interfono del departamento de ella en un plano sin cortes, desde que Rafael le confiesa su amor hasta que ella aparece en el portal y se abalanza sobre él para besarle mientras sigue lloviendo, al igual que nevaba en la escena final de *It's a Wonderful Life* (1946), de Frank Capra, con la que comparte muchísimos recursos narrativos y que Campanella ha manifestado en alguna ocasión que es la mejor película de la historia. Ya nos hemos referido a la genial escena en la que los protagonistas hacen de extras en el rodaje de una película, y también es brillante la secuencia de la boda entre Nino y Norma en el geriátrico al no quererlos casar el cura en la parroquia. Oficia la ceremonia Juan Carlos haciéndose pasar por sacerdote, y que está a punto de desmoronarse emocionalmente cuando Norma se dirige a él ofreciéndole un polvorón como cuando era niño y acudía a su casa a merendar. Momentos sutiles, cargados de emoción y que disparan las empatías del público, como la escena en la que Rafael intenta convencer al cura de que los case por amor y acaba mandándolo al carajo con toda elegancia por su negativa a hacerlo. Esa escena es muy ilustrativa del subtexto que poseen los chistes en las películas de Campanella. Al respecto, el cineasta ha dicho que la comedia es el género que más le gusta, y que si hay un chiste, “ese chiste tiene que tener un remate”. Es lo que hace en la escena con el sacerdote, que llevó un gran trabajo tanto al director como al actor para conseguir darle un tono de naturalidad. “El

cura le dice al personaje que interpreta Darín que Dios no es ni hombre ni mujer -recuerda Campanella-, no es blanco ni negro y Darín interrumpe diciendo: ‘Ese es Michael Jackson, padre’. Darín me decía: ‘Esto es un chiste, yo no sé cómo actuarlo’. Yo le respondí: ‘Esto tiene un subtexto, vos estás mandando al cura a la puta que lo parió’. Entonces le propuse que en el ensayo dijera: ‘Padre, ¿por qué no se va a la puta que lo parió?’, y en el mismo tono, cuando filmemos, que diga: ‘Ese es Michael Jackson, padre’. Así fue” (Damore, 2009).

Los filmes de Campanella de su etapa argentina giran en torno a un personaje que siempre está interpretado por Ricardo Darín, pero tienen una profunda vocación de películas corales como sucede en *Luna de Avellaneda* (2004), cuyo protagonista no tendrá que recuperar la dignidad porque en este caso nunca la perdió. Si el Jorge Pellegrini de *El mismo amor, la misma lluvia* involucionaba y luego intentaba corregir su actitud, y el Rafael Belvedere de *El hijo de la novia* evolucionaba tras padecer un infarto y renacer, el Román Maldonado de *Luna de Avellaneda* nunca tiene que pedir disculpas porque nunca perdió la dignidad, ni siquiera cuando pierde la batalla por salvar el club social y deportivo que da título al film, puesto que después querrá fundar otro nuevo y volver a empezar como ocurría con los personajes de los otros dos filmes anteriores de Campanella, con los que conformará una trilogía de la clase media argentina desde principios de los ochenta hasta la debacle económica en la que se sumió el país a principios del nuevo milenio.

Cuando el cine cambia la sociedad

Si *El mismo amor, la misma lluvia* trataba sobre un individuo y *El hijo de la novia* sobre la familia, *Luna de Avellaneda* se centra en la colectividad a través de un club social y deportivo en decadencia que acaba convertido en la metáfora de la Argentina de los primeros años del siglo XXI. Una Argentina sumida en la banca rota y en la

derrota, la del éxodo y el exilio de miles de jóvenes a otros lugares del mundo en busca del futuro que les negaba su país. Un fenómeno que visto hoy resulta premonitorio de lo que años después ocurrió en todo el planeta con la crisis económica y financiera global, que no han podido eludir ni los países que se creían más fuertes e invulnerables. La crisis de un modelo que había primado lo individual frente a lo colectivo, la especulación frente a la honestidad, y el pragmatismo y el enriquecimiento material sin escrúpulos frente al idealismo y el sentido común. Un modelo nocivo que había sido alentado por el liberalismo económico, donde lo que vale es la cuenta de resultados, se lleve a quien se lleve por delante o se deje en la estacada a quien se deje, pisoteando la dignidad de las personas y poniendo a la clase política al servicio del mercado y no de la sociedad. Campanella expresa a través del protagonista el empeño de quienes se esfuerzan por no rendirse, aunque una y otra vez pierdan la batalla contra la iniquidad de los poderosos. Individuos que quieren ser libres y defienden una sociedad más humana y solidaria frente a quienes desde los poderes económicos y políticos pretenden todo lo contrario.

Luna de Avellaneda habla del caso concreto de Argentina, pero en la historia se vislumbra el problema que atenaza a la humanidad en su conjunto, el de la derrota del sueño colectivo frente el triunfo de la individualidad y el aislamiento. En este sentido, Campanella asegura que la idea del guión surgió en el año 2002, “en plena eclosión, cuando todo el mundo pensaba que Menem iba a ganar las elecciones y el centro del debate era precisamente en torno a la dignidad. Lo que más me ‘pegaba’ de aquel discurso es que daba por supuesto que la dignidad se había perdido, puesto que había que recuperarla. Encerraba este significado tan feo, porque no hay cosa peor

que decirle a una persona que ha perdido su dignidad. En parte, la película surge de esta realidad” (Reviriego, 2004). Realidad que como decimos es extrapolable al resto del mundo porque la película habla de la dignidad en general. “Es algo propio de la última década dar énfasis al individuo, tanto desde el plano gubernamental como el personal - afirma el cineasta-. Nos hemos concentrado todos en la adquisición de cosas y nos hemos encerrado en nosotros mismos. Ahora extrañamos cierta humanidad, las reuniones con amigos... cada vez estamos más ocupados con nuestros

laburitos y no tenemos tiempo para nada. Ocurre a nivel mundial. Argentina lo tomó todo de golpe y exageradamente y explotó, claro. Quizá eso sirva para avisar al resto del mundo, como caldo de cultivo de un virus que amenaza a todos” (Reviriego, 2004). A la vista de lo sucedido es evidente que nadie aprendió la lección.

La trama de *Luna de Avellaneda* gira sobre un club social y deportivo en franco declive cuya puntilla definitiva le llega al imponerle la municipalidad una multa de 40.000 pesos argentinos por no haber presentado el balance de sus cuentas durante los últimos quince años. Sin apenas socios, después de haber pasado de tener 8.000 a sólo 392,

la junta directiva del club intenta por todos los medios salir de ese bache organizando una feria e intentando captar a nuevos afiliados, pero no consigue recaudar el dinero necesario para pagar la sanción. Uno de los socios, político en la municipalidad, propone una solución: disolver el club, demoler el edificio y vender los terrenos a una empresa que construirá una sala de juegos de azar que dará trabajo a 200 personas. La película muestra la confrontación entre esos dos modelos de sociedad que personifican el político, Alejandro, y los miembros de la junta directiva que se oponen





Luna de Avellaneda

a la venta encabezados por Román Maldonado, al que pone rostro Ricardo Darín. Una batalla que se sabe ganada desde el principio por el político y su modelo neoliberal, frente al que poco podrán hacer sus detractores, a los que de nada servirán sus argumentaciones en la magnífica secuencia de la asamblea del club donde ha de tomarse la decisión. Perderán la batalla, pero no la guerra, un planteamiento cercano al del personaje de Mario en *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain, ya que al final, después de que la asamblea acuerde la venta del club, Román planteará la creación de uno nuevo.

El film se inicia con el esplendor de los clubes sociales argentinos a mediados del siglo pasado. Lo hace mediante

una secuencia espectacular en la que participaron cientos de extras y que ambienta el club social Luna de Avellaneda en 1959, en sus años de mayor apogeo durante una fiesta multitudinaria el mismo día que nace el protagonista, cuya madre casi da a luz en la pista de baile. El tema musical *Siga el baile*, del cantante de tangos Alberto Castillo, acompaña esta secuencia inicial y contagia al público el espíritu alegre de la colectividad que quiere transmitir. La película terminará con el mismo tema, aunque interpretado por el cantante uruguayo Jaime Roos en una versión más moderna, con el que se expresan los ideales del protagonista de no renunciar a un modelo social basado en la convivencia frente al individualismo que propugnan quienes quieren aislar a

las personas para hacerlas más vulnerables. Cuatro décadas después, el club sigue abierto, pero lo hace a duras penas y lo mantienen vivo quienes todavía creen en el modelo comunitario que inspiró a los fundadores, entre ellos don Aquiles, magníficamente interpretado por el actor español José Luis López Vázquez. Allí acuden los niños y los jóvenes a practicar deportes y realizar otras actividades como la danza, y aunque es sólo para socios, también se deja entrar a menores sin recursos como es el caso de la niña Dalma, algo que la hace feliz pero que el político considerará de un romanticismo anacrónico sin sentido. Alejandro pretende convencer a los socios durante la asamblea de que hay que recuperar la dignidad, y que eso se consigue con trabajo, no con caridad; un discurso tramposo al que recurren los políticos en tiempos de crisis, como sucedía en Argentina a comienzos de este siglo tras la fuerte debacle económica que sufrió en los tiempos del *corralito* y que es la misma argucia que han empleado los dirigentes de otros países al desencadenarse la primera crisis económica mundial de la era de la globalización. Román tiene muy claro en cambio quiénes perdieron esa dignidad, y no es él desde luego, sino quienes condujeron a la miseria a miles de familias por la ambición desmedida de unos pocos corruptos que fueron los que contaminaron a la sociedad con la especulación, el robo de fondos públicos y la extorsión. “Yo no tengo que recuperar mi dignidad porque todavía no la perdí”, será la respuesta que dé Román al político corrupto y oportunista dispuesto a sacar algún beneficio de la venta del club a la empresa que quiere construir el casino. Román es libre porque obra con lo que le dicta la conciencia y el corazón, no con la razón de quienes sólo piensan en sus intereses y no en los de los demás, o de los que por miedo se dejan convencer por el político, como ocurre con Amadeo, el personaje interpretado por Eduardo Blanco, aunque después corrija su actitud. Nunca perderá por eso su libertad el protagonista, porque seguirá empeñado en crear un nuevo club social a sabiendas de que sólo desde la convivencia es posible una sociedad mejor.

Hay múltiples historias en *Luna de Avellaneda* al tratarse de una película coral, desde la crisis matrimonial que vive el protagonista principal hasta la relación de pareja que entablan Amadeo y Cristina, pasando por los problemas de Graciela al abandonarla su esposo por una mujer más joven, y la nostalgia perenne del anciano inmigrante español don Aquiles, al que tomará el relevo en sentido inverso el hijo de Román emigrando con su novia a España. Campanella consigue momentos de alta intensidad emocional, el primero de ellos la fiesta de finales de los cincuenta que abre la película y que, como señalábamos antes, contagia de alegría y euforia al público para hacerlo caer seguidamente en el desencanto y los miedos de un país en el que los argentinos han perdido el control sobre su sociedad, donde el engaño se ha establecido y se transmite como un virus; tal es el caso del que sufre Graciela cuando la invitan a cenar en un restaurante de lujo y su pareja la deja plantada sin pagar la cuenta, algo que hará ella después con su ex marido. Aprende una lección de supervivencia, para la que están ya mayores personas como don Aquiles, cuya escena de su muerte en el hospital es simplemente sublime: el anciano inmigrante gallego agoniza cuando lo visita Román, al que pide que abra la ventana para ver la luna, y como es imposible porque no ha salido, coloca un foco detrás de un biombo que simula una inmensa luna llena, que será lo último que vea antes de morir el único superviviente de los socios fundadores del club social. Las escenas entre los personajes de Amadeo y Cristina, temerosos de adquirir un compromiso serio, la de aquél con su amigo Román cuando ahogan sus penas devorando unos helados, o la de éste cuando se reconcilia con su esposa, adquieren una magia especial y recuperan por enésima vez los mejores momentos del cine de Frank Capra, en los que el drama no es un impedimento para que aflore el humor. Campanella acerca el encuadre a sus personajes hasta penetrar en sus sentimientos y emociones con planos cortos y pausados movimientos de cámara. Y en la escena de la asamblea, sitúa el objetivo entre los socios sentados que asisten a la



Luna de Avellaneda

misma, al nivel de su vista, aunque las cabezas estorben y aparezcan tapando parte del plano, para colocar así al espectador en el mero centro del problema y obligarle a tomar también partido y a liberar sus sentimientos.

El impacto emocional que tuvo *Luna de Avellaneda* entre el público argentino fue inmenso y en otros países conmovió por el retrato que hacía de un país sumido en una profunda crisis económica y de valores, pero cuyos habitantes se negaban a rendirse como hace el protagonista con ese final esperanzador, que no feliz. “Entre líneas, *Luna de Avellaneda* se transforma en una metáfora del país en el que vivimos. Como director, Campanella reitera su conciencia de que el cine es espejo de lo que ocurre, y sin

caer nunca en el melodrama o en la lágrima fácil, hace de su obra un canto a la esperanza”, señalaba el diario *La Nación* el día de su estreno (Ares, 2004). Campanella no imaginó el impacto final que iba a tener la cinta, aunque demorase el inicio del rodaje a la espera de ver cómo evolucionaban los acontecimientos económicos y políticos en Argentina para que quedaran así plasmados en la cinta, con un resultado más que acertado. “Nos parecía que no se podía hacer una película argentina que trate sobre gente de la vida real (...) sin hablar de lo que pasó -comenta el cineasta-, del derrumbe económico, de la crisis política. Era como hacer una comedia romántica en Nueva York el 13 de septiembre de 2001 y no mencionar que se cayeron las torres... Fue una

realidad que nos excedió a todos... El *que se vayan todos* que en realidad terminó en que se vaya uno aunque más no sea. Es más, hace poco decíamos, con alegría, parece que la película quedó bien porque ahora hay otra esperanza..." (Ares, 2003). El film se estrenó a finales de mayo de 2004 en Argentina y fue declarado de "interés general" por el Gobierno. A los siete días de su estreno, se situaba como la quinta película más vista en los cines argentinos durante esa semana, sólo por detrás de cuatro superproducciones de Hollywood con *Shrek 2* a la cabeza y la cinta de Alfonso Cuarón *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* en tercer lugar.

La inesperada respuesta de la sociedad argentina fue la defensa a ultranza de los clubes sociales que quedaban abiertos y su revitalización como símbolo de resistencia de un modelo social y de convivencia al que no se podía renunciar. Los diarios hablaban más de la película en las páginas de sociedad que en las de espectáculos, y a raíz de su exhibición y el impacto que tuvo, el Gobierno promulgó una ley que consideraba no embargables los bienes de estas sociedades para evitar que pudieran ser cerrados por operaciones especulativas contra ellos. Además, estas agrupaciones vivieron un renacimiento que quedó plasmado en la celebración del Día Nacional del Club Social y la creación de un premio anual al mejor de todos, al que se puso el nombre de Luna de Avellaneda (Cantalapiedra, 2004). "Yo siempre he pensado que el poder del cine es muy limitado -afirmó Campanella entonces-. Que es imposible que el cine cambie la sociedad, porque funciona a nivel de individuo. Pero a tenor de los acontecimientos, la verdad es que me tengo que callar. Siempre pensé que el cine no podía cambiar las cosas, pero debo reconocer que estaba equivocado. Generalmente voy a dar charlas a escuelas de cine, pero ahora voy a más clubes que a escuelas, y la gente me escribe diciendo que tenía pensado cerrar su taller literario pero que al ver la película ha cambiado de idea. Eso es lo que más me conmueve y la mayor recompensa" (Reviriego, 2004). Un cine que toma pulso a la realidad y

que ayuda a transformar la sociedad movilizándola, lo que hace de Campanella un cronista de su tiempo, como lo fue su siguiente trabajo, la miniserie de televisión *Vientos de agua* (2006), un proyecto hecho para la pequeña pantalla pero con una concepción de gran formato, de película para cine.

En todos los filmes de Campanella, algún personaje o alguna situación sirve de estímulo para su siguiente proyecto. El inmigrante don Aquiles de *Luna de Avellaneda* fue el detonante de la ambiciosa serie de televisión, un trabajo concebido como una película en 13 partes, que son los capítulos que tiene, rodado a caballo entre Argentina y España porque narra las ideas y venidas de los emigrantes entre ambos países y cuyos guiones demuestran que los tiempos no cambian, sólo las personas que los viven. Con un equipo internacional formado por técnicos y actores de varios países, en su mayoría argentinos, españoles e italianos, el rodaje de *Vientos de agua* se prolongó durante 30 semanas en Buenos Aires, Asturias y Madrid para contar historias paralelas en el tiempo; las de los emigrantes españoles que se fueron a Argentina en la primera mitad del siglo pasado, y los argentinos que lo hicieron a España a principios del siglo XXI tras el hundimiento de su economía en plena crisis del *corralito*. Una crónica social de la historia de Argentina y de España basada en hechos reales y con elementos autobiográficos de Campanella, puesto que si el detonante fue el personaje de don Aquiles, quien inspiró la serie fue el abuelo del realizador y las propias vivencias del cineasta cuando emigró a Nueva York en 1983. El abuelo de Campanella por parte materna, el asturiano Julio Quintana, había emigrado a Argentina a principios del siglo XX y allí conoció a su mujer, la gallega Felisa Rodríguez. Ambos fallecieron en 1965, con apenas un mes de diferencia, y aunque su nieto tenía entonces sólo 6 años, hoy lo recuerda en su memoria como aquel español oriundo de una aldea asturiana llamada Mousende que sin haber podido ir a la escuela había hecho del mundo y de la vida su mayor escuela.

A pesar de que *Vientos de agua* es un homenaje a la memoria de Julio Quintana, eso no significa que su abuelo sirviera de modelo para construir el personaje de Andrés Olaya, el asturiano de la serie que emigra a Argentina y que está interpretado en su juventud por Ernesto Alterio y en su madurez por el padre de éste, Héctor Alterio. “Yo diría que representan caracteres opuestos -afirma Campanella-. Andrés es uno de esos asturianos graves, dedicados en alma y cuerpo al trabajo y a la familia. Mi abuelo (...) se tomaba la vida más a la ligera” (Wurgaft, 2006). Por parte paterna, los abuelos del director también son emigrantes, italianos como pone de manifiesto su apellido. Procedían de Calabria y de Génova y el cineasta siempre se ha preguntado a dónde habrían emigrado de no hacerlo a Buenos Aires. La respuesta la halló él mismo cuando en 1983 decidió emigrar a Nueva York. Por tanto, la serie está impregnada de sus propias vivencias, puesto que Ernesto Olaya, el hijo del protagonista, emigra a Madrid con un título, una carrera de arquitectura y veinte años de experiencia profesional, pero deberá aceptar cualquier trabajo para subsistir e intentar empezar de nuevo. Campanella era mucho más joven cuando llegó a la ciudad de los rascacielos, tenía 23 años y aunque su país vivía bajo una dictadura, él no estaba en las listas negras, buscaba un futuro y después de haber estudiado cine en la universidad quería ampliar su formación. Era empezar de nuevo en otro lugar. “¿Sabes lo que significa buscar trabajo cuando las temperaturas descienden por debajo de cero? -se pregunta a sí mismo el director al recordar aquella etapa de su vida al llegar a Nueva York-. Se te congela el alma. Afortunadamente encontré allí un amigo de la infancia, Ismael Alba. Igualmente hubo días que enloquecía de desesperación. No por el trabajo de camarero, que era duro, sino por la indescriptible sensación de soledad que invade a quienes no comparten el lenguaje ni las raíces históricas de los lugareños. No importa la época ni los motivos que le hayan impulsado a mudar de país. El mismo vacío lo experimenta cualquier emigrante” (Wurgaft, 2006). Así lo experimentará Andrés Olaya en *Vientos de agua* y don



Juan José Campanella

Aquiles en *Luna de Avellaneda*, al que los miembros más jóvenes de la junta directiva del club social le piden que repita una y otra vez la misma historia de los tres galleguillos que lo fundaron y por qué lo hicieron. Instantes antes de morir, cuando le visita Román en el hospital después de haber sufrido un infarto, recordará su llegada a Buenos Aires siendo un muchachito que se hizo pasar por hijo de un emigrante ruso. Don Aquiles reconoce que les dejaron entrar por “lástima”, y son esos sentimientos, buenos pero también malos, los que afloran en las personas en los momentos de crisis cuando los flujos migratorios aumentan, tanto en los países de acogida como en los de partida. De eso habla *Vientos de agua*, del derecho de las personas a una vida digna en su país o en el sitio que elijan para ser libres y construirse un futuro mejor.

La miniserie se inicia en Asturias durante las revueltas mineras de 1934, a sólo dos años del estallido de la Guerra Civil española. Los mineros viven explotados por una

oligarquía que oprime a la clase trabajadora y que la condena a malvivir y a morir bajo tierra en las explotaciones de carbón por las precarias condiciones de trabajo en las que desarrollan su faena. José Olaya toma el nombre de su hermano Andrés tras la muerte de éste en la mina y emigra de España con sus papeles suplantando su personalidad para salvarse del incierto destino que le depara Asturias. En Argentina no hará las Américas, pero sobrevivirá con dignidad hasta que siendo ya mayor y con el deseo de regresar de visita a España con los pequeños ahorros que ha juntado, se hunda la economía del país y tenga que ayudar a su hijo Ernesto a emprender el viaje que él hizo siete décadas antes en sentido inverso. El personaje de Ernesto está interpretado por Eduardo Blanco, uno de los actores habituales del cineasta, hijo de españoles que emigraron a Argentina y que por tanto supo entender muy bien su personaje porque conocía vivencias similares dentro de su familia. “Yo mismo tengo un tío nacido en Galicia que hace 50 años se vino a Argentina con una mano delante y otra detrás -rememora el actor-, y que, tras la crisis, y con más de setenta años, se ha tenido que volver a España con una mano delante y otra detrás” (Marirrodriga, 2005). La serie sigue, mediante una narración paralela que alterna el pasado con el presente, la experiencia migratoria del padre entre 1934 y 1959 cuando viajó a Argentina, y la del hijo entre 2001 y 2005 al instalarse en España con 45 años para empezar de nuevo. En esa trayectoria vital de los dos protagonistas afloran las temáticas ya conocidas en las películas de Campanella: la dignidad para sentirse libres y la esperanza de poder volver a empezar tras un proyecto fracasado.

Vientos de agua es una iniciativa muy personal de Campanella en la que se implicó al cien por cien como

guionista, director y productor. El resultado son trece capítulos que desbordan humanidad, sentimientos y también ese humor mezclado con el drama que tanto caracteriza sus guiones, además de esa crónica de la historia argentina y española reciente, y de ese éxodo de emigrantes a raíz del *corralito* que hizo que entre 2002 y 2006 la cifra de argentinos con permiso de residencia legal en España pasara de 27.900 a casi 48.000, a los que habría que sumar los que partieron hacia otros países como Italia. El consejero delegado de Telecinco Paolo Vasile no dudó ni un instante en apoyar el proyecto cuando Campanella se lo puso sobre la mesa y la miniserie pudo rodarse en coproducción con Argentina. Por parte española intervino Telecinco a través de los Estudios Picasso e Icónica Producciones, y por la argentina 100 Bares Producciones y Pol-Ka Producciones, una colaboración inédita hasta ese momento en la televisión española por la magnitud del proyecto -el presupuesto superó los 7 millones de euros- y su calidad estética, más propia del cine que de la pequeña pantalla como ya se ha indicado.

Como han apuntado Jostexo Cerdán y Laia Quílez, uno de los logros de *Vientos de agua* es conjugar el pasado con el presente en un relato que habla de la memoria y del olvido, que indaga en la historia de ambos países solapando el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX con el Madrid contemporáneo mediante estrategias narrativas que ligan ambos periodos. “Vete tú”, le dirá a José su madre después de la muerte de Andrés en 1934, y lo mismo hará él con su hijo en 2001, repitiéndose así la historia en los dos contextos temporales diferentes en los que se desarrolla a través de una estrategia que consiste en repetir, reformular y recontextualizar, así



como en introducir réplicas del pasado de José/Andrés en el presente de Ernesto, y en la proyección de situaciones y ambientes de una época a la otra como si de un juego de espejos se tratara (Cerdán y Quílez, 2009). Para armar un guión tan complejo, Campanella contó con la colaboración de la que fuera su profesora cuando estudiaba cine en la Universidad de Avellaneda, Aída Bortnik, además de Alejo Flah, Juan Pablo Doménech -coguiónista de *Luna de Avellaneda*- y Aurea Martínez. Asumió la dirección artística de la serie y rodó siete capítulos, mientras que los seis restantes los filmaron Sebastián Pivotto (3), Bruno Stagnaro (2) y Paula Hernández (1). Como legado ha dejado una de las series más importantes de la historia de la televisión en ambos países, aunque tuvo mejor acogida, no obstante, en Argentina que en España. En el país de sus abuelos, la miniserie empezó en horarios de máxima audiencia para ser relegada a los de madrugada. A pesar de ello no perdió la fidelidad del público más selecto que había conectado muy bien con las historias de la familia Olaya, hasta que desapareció de antena sin dar explicaciones para ser comercializada directamente en formato DVD. En Argentina, en cambio, esta historia de ida y vuelta en dos épocas y dos lugares distintos pero cargada de las mismas emociones, como decía el eslogan promocional, tuvo mucha aceptación y ganó cinco premios Martín Fierro concedidos por la Asociación de Periodistas de la Televisión y Radiofonía Argentinas. Algo que por otra parte no era nuevo para Campanella porque en 2002 ya había obtenido el mismo galardón como guionista, junto a Fernando Castets, de *Culpables*, una serie del Canal 13 argentino dirigida por Daniel Barone sobre las vidas cotidianas de tres parejas y una solterona entrada en años que busca pareja de forma desesperada sin conseguirlo.

Amores no vividos que vuelven

La actriz Soledad Villamil, con la que Campanella había trabajado en *El mismo amor, la misma lluvia*, es una de las protagonistas de la serie *Culpables*, a la que el cineasta recuperará para la pantalla grande en *El secreto de sus ojos* (2009), por ahora su último largometraje y el más celebrado por la cinematografía argentina al haber conseguido en 2010



el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, el segundo de este país después de que en 1986 se lo entregaran a Luis Puenzo por *La historia oficial*. Ambas películas hablan del pasado, de la época más oscura de la historia argentina reciente, la de los años de plomo de la década de los setenta, aunque en la cinta de Campanella no adquiere el mismo protagonismo que en la de Puenzo. El director de *El secreto de sus ojos* centra su discurso en las dos historias de amor abortadas que están presentes en la trama, la de Benjamín Espósito e Irene Menéndez -el empleado y la secretaria del juzgado- y la de Ricardo Morales y su pareja asesinada, Liliana Coloto. Son personajes a los que robaron el amor en

una etapa siniestra, los años previos a la dictadura militar, cuando la represión comienza a desatarse con el gobierno de Isabel Perón de la mano de su hombre de confianza, José López Rega, responsable de la creación del grupo parapolicial conocida como la Triple A con el que cometió secuestros y asesinatos de dirigentes de izquierdas antes del golpe de estado de 1976. Una época, la comprendida entre 1974 y 1975, apenas tratada por el cine argentino y que en el relato literario en que está basado *El secreto de sus ojos* tampoco tiene protagonismo. Es una de las diferencias entre el guión y la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri en que se basa, cuyo autor escribió con Campanella



El secreto de sus ojos

el libreto cinematográfico que tantas satisfacciones ha dado a su director por el éxito internacional de la película.

Hay quienes encuentran diferencias importantes entre esta cinta y sus tres largometrajes anteriores, pero en el fondo no hay tantas, más allá de que en esta ocasión el realizador se sumerge en un *thriller* y que es la más trágica y oscura de sus películas argentinas. El detonante de la acción sigue siendo en cambio el amor, mientras que el humor vuelve a ser una de las bazas importantes en la construcción del relato, a pesar de que aquí el drama se convierta en tragedia. Desde que Campanella leyó el libro hasta que empezó a

escribir el guión con el novelista pasó un año, durante el cual dio vueltas a la idea que subyacía en *La pregunta de sus ojos* hasta dar con la historia que más le interesaba contar, llevando a primer plano la relación entre Irene y Espósito. Ella en la novela no participa en el caso del asesinato de Liliana Coloto, mientras que sí lo hace en el film. A partir de ese momento les llevó un año y medio construir un guión que posee una estructura muy sólida, perfecta, en la que no falla ninguno de sus elementos para contarnos la historia de esos dos amores robados, que perduran en el tiempo y que obligan a sus protagonistas a enfrentarse con su pasado

para poder construir su futuro. Esa es la trama del film, la necesidad de cerrar una etapa antes de empezar otra, con dignidad, como hacen los personajes de las películas de Campanella. Sólo así son libres y la metáfora que emplea el cineasta en la penúltima secuencia del film es esclarecedora al respecto. No la vamos a desvelar porque el espectador tiene que descubrir la sorpresa final por sí mismo, ya que de lo contrario se destruye el excelente *thriller* que es *El secreto de sus ojos*. Diremos sólo que en esa escena todos los personajes aparecen atrapados por su propio pasado, presos de sí mismos, y que el único que se libera es Benjamín Espósito. Al liberarse podrá afrontar a partir de ese momento el resto de su vida.



Rodaje de *El secreto de sus ojos*

La acción de *El secreto de sus ojos* alterna el presente con el pasado. Benjamín Espósito es un jubilado que después de haber trabajado toda la vida en un juzgado ocupa ahora su tiempo libre escribiendo una novela. El tema que elige no es ficticio, sino que lo toma de un caso real, el crimen de una joven en Buenos Aires en el año 1974 que tuvo que investigar, que fue archivado y que al reabrirlo y dar con el culpable, éste quedó en libertad. Los vínculos del criminal con el aparato represor del gobierno de Isabel Perón obligaron al oficial de los juzgados a marcharse a otro destino para salvar la vida, pero en el camino se quedó la

de su compañero de trabajo y amigo Pablo Sandoval y el amor de su vida. Cuando regresa jubilado y comienza a escribir la novela, reabre en su cabeza el caso, reconstruye en su memoria cada uno de los hechos que ocurrieron en el pasado e intenta averiguar qué pasó con el resto de los protagonistas de esa historia: el autor del crimen, la pareja de la víctima y su amada Irene Menéndez Hastings, la secretaria del juzgado y su amor platónico a la que nunca se atrevió a confesarle sus sentimientos.

El secreto de sus ojos puede seguirse a través de los diálogos de los personajes y mediante sus miradas, que son las únicas que no engañan. Espósito no deja de declararle su amor a Irene a través de sus ojos, lo mismo que la mirada de Ricardo Morales no puede ocultar la sed de justicia, que no de venganza, hacia el asesino de su pareja, y de nada servirá que intente convencer al funcionario jubilado que se olvide de lo que ocurrió hace casi tres décadas. Los personajes revelan sus secretos a través de sus ojos a la vez que ocultan sus pasiones, como lo hace Irene, contenida en todo momento hasta el final, cuando se liberará también de tantos años de silencio y de engañarse a sí misma. Campanella ha asegurado que una de las cosas que más le atraía de esta historia era poder utilizar los primeros planos, tan importantes en su cine, para mirar más allá de los ojos de los protagonistas y explorar sus sentimientos, algo que le permitía narrar esas dos historias a las que aludíamos, una con las miradas y otra con los diálogos. Para ello se vale de dos de los mejores actores que ha dado el cine argentino, Ricardo Darín en el personaje de Benjamín Espósito y Soledad Villamil en el de Irene Menéndez Hastings, cuya química ya había quedado de manifiesto en *El mismo amor, la misma lluvia*, y que en *El secreto de sus ojos* vuelven a conseguir con una profundidad interpretativa en la que son suficientes sus miradas para entender lo que está ocurriendo. A ellos se suman otros intérpretes que como Guillermo Francella consiguen dotar a sus personajes de ricos matices, lo que corrobora una vez más la maestría de Campanella para la dirección de actores, puesto que su cine se apoya mucho

en ellos y en diálogos muy ágiles, poniendo la cámara a su disposición con una realización tan discreta como eficaz. Hasta los secundarios resultan maravillosos a la hora de conseguir ese equilibrio entre drama y comedia, como ocurre con Mario Alarcón, que interpreta al juez Raimundo Fortuna, en la escena en que éste se dirige a sus subordinados, Espósito y Sandoval, para pedirles explicaciones de por qué viajaron a Chivilcoy, a casa de la madre del sospechoso de haber matado a Liliana Coloto, y fueron tan *boludos* que todo el mundo se dio cuenta de su presencia a pesar de intentar pasar inadvertidos.

Decíamos que hay dos historias de amor dentro de la película: la primera la de Espósito e Irene, que es un amor abortado, contenido y expresado sólo a través de las miradas; y la segunda la de Ricardo Morales y Liliana Coloto, un amor roto por el asesinato de la mujer a manos de Isidoro Gómez, pero que es eterno. Morales acudirá todos los días a la estación de tren para intentar dar con el asesino, convencido de que algún día lo verá llegar y podrán detenerlo. Después de que sea puesto en libertad tras su detención, no cesará en su empeño de que cumpla cadena perpetua como Espósito le dice en una escena al explicarle que eso sería lo que le correspondería en aplicación de las leyes penales. Por dignidad, Espósito y Morales viven presos de una obsesión, que el criminal cumpla esa condena. Morales por amor hacia su pareja y Espósito por el impacto que le provoca ver el cadáver cuando tiene que acudir al escenario del crimen y el cuerpo está tirado, ensangrentado y con signos de violencia. Un asesinato cometido con crueldad y que muestra de forma seca cómo actuaban los criminales a sueldo de López Rega, así como la impunidad con la que operaban bajo un gobierno democrático antes de producirse el golpe de estado. No es la única escena que muestra la represión que existía durante esa etapa histórica previa a la dictadura y la frialdad con que cometían sus crímenes los grupos parapoliciales. Isidoro Gómez niega ser el asesino durante el interrogatorio al que es sometido, pero sus ojos revelan todo lo contrario, y la habilidad de Espósito

e Irene consistirá en provocarlo hasta hacerle perder el control y que él mismo se delate.

Sobre esa mirada hacia el pasado histórico de Argentina, Campanella aseguró durante la presentación de la película en el Festival de Cine de San Sebastián de 2009 que “la única manera de poder moverse hacia delante es cerrar las historias del pasado”, algo en lo que la cinematografía argentina viene insistiendo como un tema recurrente en sus películas desde la recuperación de la democracia, pero que como ha afirmado Soledad Gallego-Díaz, en este film tiene de novedoso “el tono, la mirada con la que se enfoca, y esa



El secreto de sus ojos

mirada sigue siendo la propia, y característica, del director argentino, capaz de hacer que los espectadores ‘disfruten’, una expresión difícilmente aplicable a otras películas, argentinas o no, de temática parecida. Quizás porque *El secreto de sus ojos* es también una historia de amor, en la que los personajes más cercanos tienen una oportunidad de, al mismo tiempo que recuperan la memoria y el pasado, recuperar su propia vida. Y eso, esa posibilidad de recobrase, es lo que le llega al alma a muchos de sus compatriotas” (Gallego-Díaz, 2009). Sólo a través de la búsqueda de esa verdad, el protagonista del film se libera y se salva de la



El secreto de sus ojos

autodestrucción, porque lo que más impactó a Campanella de la novela no fue el crimen ni el suspense del relato, sino la imagen de un viejo comiendo solo y pensativo. “Me fascina la memoria. Cómo repercuten hoy en día decisiones que hemos tomado hace veinte, treinta años. La memoria que también puede ser la de una nación. Hoy, que estamos recuperando la memoria de los años setenta como país, sabemos que el horror comenzó a gestarse antes de la dictadura militar. La historia transcurre en esa Argentina en que el aire comenzaba a espesarse, envolviendo y sorprendiendo aún a sus propios protagonistas”, afirma el

director en el *press book* de *El secreto de sus ojos*, para añadir que trató de contar esa historia “como una mezcla entre pequeños seres que deambulan en un mar de gente, en enormes estructuras, perdidos entre la muchedumbre, y sus ojos. La historia de aquel tipo que camina a cien metros de nosotros en la terminal de trenes, y del que nos separan quinientos cuerpos. ¿Qué lograríamos saber de él si de repente, sin cortes, pudiéramos ver un primer plano de sus ojos? ¿Qué secretos nos contarían? Quizá pueda ser una historia como ésta, una historia de crimen, si, pero principalmente de amor. De un amor en estado puro. De

un amor que se terminó cuando era puro capullo, sin darle tiempo a haberse marchitado. ¿Cómo se vive ese amor? ¿Cómo impacta a los que lo rodean? ¿Qué locuras pueden cometer ese par de ojos cuando se le roba el amor? Preguntas que la película sólo alcanza a formular, y que quizá, solamente en la vida de estos personajes, intenta contestar”.

Eso hace precisamente Campanella en la secuencia más espectacular de la película, la del estadio de fútbol en la que Espósito y Sandoval localizan al asesino, Isidoro Gómez, y consiguen detenerlo en medio de un partido. La secuencia arranca con un gran plano general del campo de fútbol desde



Juan José Campanella

una toma aérea y termina en un primer plano del rostro del criminal tendido en el césped del terreno de juego tras haber irrumpido en el mismo perseguido por la policía en una huida desesperada. Es un plano secuencia sin cortes que dura alrededor de cinco minutos, en el que la cámara desciende desde el aire para mostrar el graderío del estadio y planear a unos metros de altura sobre los futbolistas mientras se produce una jugada de ataque y el balón va a dar al larguero de la portería. La cámara continúa planeando hacia las gradas hasta dar con el lugar donde están Espósito y Sandoval, que identifican al criminal y salen corriendo tras él, que se esconde en los sanitarios y luego salta desde una altura de varios metros a un pasillo que conduce hasta el terreno de juego, corre cojeando hasta el césped y allí cae y lo detiene la policía. El plano es proverbial y de un virtuosismo que recuerda a los de Alfred Hitchcock. En su filmación se emplearon tres días de rodaje y nueve meses de postproducción en la que trabajaron veinte personas utilizando treinta técnicas distintas de computación,

además de mucho ingenio, según explicó Campanella en el Festival de San Sebastián, donde por supuesto no reveló cómo lo hizo. Ni siquiera visionándolo fotograma a fotograma con el DVD es posible ver los cortes que tuvieron que emplearse, ni las técnicas usadas para poder editarlo. Es algo inédito en el cine de este autor, que no es proclive a esta clase de despliegues técnicos para contar sus historias, pero cuyo plano secuencia con la tecnología digital empleada no es gratuita en este caso, puesto que a través del mismo transmite esa idea a la que nos referíamos antes de cómo en un mar de gente y rodeado de muchedumbre se halla la mirada de unos ojos que ocultan algo. La tecnología y los efectos visuales al servicio del contenido y de la idea del film, no del espectáculo gratuito de Hollywood, eso hace Campanella con esta secuencia que va del plano general de la ciudad y del estadio de fútbol al primer plano del rostro de Isidoro Gómez.

El secreto de sus ojos, como ya había ocurrido con *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*, es una coproducción entre Argentina y España cuyo productor Gerardo Herrero lo ha sido igualmente de algunos títulos de Adolfo Aristarain y Eliseo Subiela que hemos podido ver también en capítulos anteriores. En cualquier caso, la película a quien representó en los Oscar fue a Argentina y el triunfo se celebró en ese país como si se hubiera ganado un Mundial de Fútbol. El periódico *La Nación* calificó el éxito como “Una causa nacional” y el diario *Clarín* destacó que “La Academia eligió con el corazón” (Rebossio, 2010). Un triunfo que coloca el cine de Campanella en primera fila internacional más allá de los mercados hispanos, aunque su buen hacer audiovisual es de sobras conocido en todo el mundo por series como *House M.D. Un oficio*, el de realizador de televisión, que el cineasta argentino considera “un trabajo alimenticio, pero tiene un algo más que me permite hacerlo propio. Dicho esto, si trabajo en *House* es porque sé que podré rodar una película mía” (Belinchón, 2010). Una libertad creativa en sus proyectos cinematográficos que ha conseguido a base de su trabajo en la pequeña pantalla, con la dignidad de un gran profesional de la imagen cuyo cine es muy popular a la vez que tiene la marca de autor.



El secreto de sus ojos

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

Vidas cruzadas

Juan José Campanella aparece caracterizado como uno de los médicos del hospital donde es atendido el protagonista de *El hijo de la novia* después de haber sufrido un infarto, como si del célebre doctor House de la serie que dirige con éxito en Estados Unidos se tratara. Los cameos son algo habitual entre los cineasta, prodigándose en mayor o menor medida sus apariciones testimoniales en las películas que realizan y cuyo máximo exponente fueron sin duda las de Alfred Hitchcock. De los autores que hemos visto en este libro, el que más cameos ha hecho ha sido Adolfo Aristarain, no sólo en sus películas sino también en las de otros como *Últimas imágenes del naufragio* de Eliseo Subiela, un cineasta que también se ha dejado ver en algunos de sus títulos en escenas que tienen que ver con el voyeurismo. Alejandro González Iñárritu hará un cameo en su ópera prima *Amores perros*, donde aparece como uno de los profesionales que trabaja en la revista de Daniel, el hombre de mediana edad que deja a su esposa y a sus hijas para irse con una modelo mucho más joven que él y que el mismo día que comiencen a vivir juntos se producirá el accidente que desencadenará las tres historias que se cuentan en la película. Una obra, la de González Iñárritu (México D.F., 1963), que tiene que ver mucho con el voyeurismo porque su cámara explora de manera furtiva el mundo en que se desenvuelven los personajes de sus historias a partir de un cine hecho sin piedad, visceral, que transpira un realismo sucio que revuelve las entrañas del público y que fuerza a éste a reflexionar sobre sí mismo y la sociedad global e interrelacionada en la que nos hemos convertido.

Lo inesperado, ese suceso que ocurre cuando menos nos lo podemos imaginar, puede cambiar súbitamente nuestras vidas, y en el mundo global en el que vivimos, entre



Alejandro González Iñárritu



Alejandro González Iñárritu

los más de 6.000 millones de personas que pueblan el planeta, una acción de alguien que se encuentra en el lugar más remoto es capaz de desencadenar toda una serie de reacciones en cadena que afectan a individuos que residen en otros países a miles de kilómetros de distancia. Es lo que plantea González Iñárritu en *Babel*, mientras que en *Amores perros* la acción se circunscribe sólo a la megalópolis de Ciudad de México, pero en ella las vidas de los personajes también se cruzan fruto del azar, desencadenando sucesos capaces de cambiar de manera radical su existencia. Así ocurre con los accidentes de los tres primeros largometrajes del realizador, que se convierten en

ejes vertebradores de los relatos. Sucesos que demuestran la fragilidad del destino de las personas y de qué manera lo fortuito puede cambiar el rumbo de una vida y cercenar la libertad de quienes se ven afectados, ya sea la atractiva modelo de *Amores perros*, la emigrante mexicana que vive en Estados Unidos en *Babel* o la mujer que pierde en un accidente de tráfico a su esposo y a sus dos hijas al atropellarlos un conductor en *21 gramos*. Vidas cruzadas y encadenadas sobre las que no tenemos control y que convierten al ser humano en un huérfano de su destino, incapaz de ser dueño de su libre albedrío y sometido continuamente al azar de lo imprevisible.

Los personajes de las películas de González Iñárritu tienen algo en común, el sufrimiento. El dolor nos hace iguales y en los filmes del realizador mexicano da igual la clase social o el país donde transcurra la acción, puesto que todos padecen por algo al margen de su éxito o fracaso en la vida, ya se trate de un joven marginal, de una modelo de éxito, de un campesino en un lugar remoto de Marruecos o de una sordomuda sumida en el silencioso caos ruidoso de Tokio. Pero en cambio ese dolor es el que acaba haciéndolos libres, el que les hace reencontrarse consigo mismos para hacer frente a la vida tras haber sufrido una desgracia personal. “El dolor es parte del proceso de la vida -afirma el cineasta-. En las sociedades occidentales, al tratar de evitar el dolor constantemente se está también evitando la alegría, la posibilidad de placer, la capacidad del gozo. Si le tememos tanto al dolor le estamos también negando la posibilidad al otro lado del dolor que es la capacidad de gozar. Yo no le tengo miedo al dolor. Es más, las películas que contienen unas ciertas dosis de dolor me gustan porque me parece que son más vitales” (García, 2006).

Los personajes que viven experiencias dolorosas serán una constante en su cine, algo que él sufrió también personalmente cuando falleció su segundo hijo, Luciano, a consecuencia de una afección pulmonar. A él está dedicada *Amores perros*, su ópera prima y una cinta difícil de superar que supuso el bautismo de un realizador que llegó tarde al cine si lo comparamos con la trayectoria profesional de Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, que habían dando sus primeros pasos en este oficio en su juventud. Pese a ello, el séptimo arte se ha convertido para él en el medio perfecto de expresar sus sentimientos, en una catarsis a través de la cual liberar su dolor para alcanzar la libertad y aprender a gozar también de la vida frente al sufrimiento. “Ser cineasta es como ser torero -explica el realizador-, es muy duro, una forma de vida, una actitud. Se requiere de una fortaleza muy especial, emocional, intelectual, física. El cine, para mí, es la vida. Considero que mis películas son un testimonio de mi experiencia vital, con mis infinitas



Alejandro González Iñárritu

limitaciones y mis pocas virtudes. El cine que yo hago es una extensión de mí mismo. No es un proceso científico o intelectual, nace de lo que me quema en el estómago. Yo hago cine de pedazos de vida. Es una necesidad vital y no un proyecto calculado, racional, científico, metodológico” (García 2006). Y la familia se convierte en el vehículo para expresar esos pedazos de vida, de ahí que los seres que deambulan por su filmografía sean padres, madres e hijos, parejas que sufren y que sobreviven a la adversidad o que mueren frente a ella. El cineasta admite que la familia es su obsesión: “En la familia se encuentra la raíz de todo el drama humano. Y el lugar en que me encuentro yo ahora es bien raro: en medio de dos espejos. Miro hacia arriba, a mi padre, y veo cómo me convierto cada día en él. Y me aterro. Miro hacia abajo y veo a mi hijo transformándose en mí. Con todas esas bondades y limitaciones de las que es tan difícil escapar. ¿Por qué me aterro? No, la relación con mi padre fue buena. Pero hay cosas que no me gustaría repetir. Hay cierta inevitabilidad en la repetición. Estamos predeterminados, desde que Adán y Eva fueron corridos del paraíso... Hay mucho ahí dentro, una relación de poder... Y a través de ese microcosmos se puede observar el mundo, el macrocosmos” (Huete, 2006). Un cine hecho desde las entrañas, visceral y libre, sometido sólo a los sentimientos



Alejandro González Iñárritu

de un realizador que aborda cada uno de sus proyectos como una experiencia espiritual que se nutre de la vital, y que estimula un continuo renacimiento a la vez que invita al público a interiorizar las emociones que se proyectan sobre la pantalla para recapacitar sobre ellas.

Experiencia vital no le falta a González Iñárritu. Se marchó muy joven de casa para vivir mundo y subsistió con múltiples empleos hasta que recaló en el medio radiofónico, donde con sólo 23 años llegó a ser director de WFM, así

como productor y disk-jockey. De ahí pasó a la televisión para dirigir el programa *Magia Digital* y entre 1988 y 1990 produjo la música de seis largometrajes mexicanos, uno de ellos *Garra de tigre* (1989), de Hernando Name. Con 27 años recaló en Televisa como director creativo y en 1991 fundó la compañía productora Zeta Film, con la que producirá y realizará comerciales, cine y televisión. Durante ese tiempo alternará las funciones de montador junto con las de productor y director, después de que en 1995 dirigiera su primer telefilm con el actor y cantante español Miguel Bosé como protagonista, titulado *Detrás del dinero*. Además de la experiencia adquirida dentro del medio, se formó en dirección de cine en Maine y Los Ángeles con Judith Weston, y en dirección teatral con el polaco Ludwig Margules. Durante la segunda mitad de los años noventa desarrollará una intensa labor como productor para televisión, haciéndose merecedor de varios premios en certámenes como el Festival Internacional de Cine y Televisión de Nueva York y el Festival de Cine de Londres, siendo socio del Grupo de Producción y Publicidad Zeta, mientras que en 1997 recibió el Gran Premio de FIAP por una campaña de WFM.

Su salto a la dirección de largometrajes se produce en el año 2000 con *Amores perros*, una producción para la que contará con la colaboración de Guillermo Arriaga como guionista, que se mantendrá en sus dos siguientes películas hasta la ruptura definitiva, que llegará después de la ceremonia de los Oscar de 2007 en la que competía *Babel*, y que tuvo una sonora proyección mediática por el excelente tándem que habían formado hasta ese momento y la manera como terminó la relación entre ambos. *Amores perros* se convirtió en el fenómeno cinematográfico del nuevo milenio y su director en la gran revelación del cine mexicano de entonces después de que ganara el Premio al Mejor Largometraje de la Semana de la Crítica y el Premio de la Crítica Joven en el Festival de Cine de Cannes del año 2000. Arrasó en cuantos festivales se presentó por las desgarradoras historias que cuenta la película, la

estructura discursiva que emplea y el original tratamiento visual utilizado, abriéndole las puertas de Hollywood a su director.

Lo que más llamó la atención de *Amores perros* fue su fuerza visual y el tipo de historias que se cuentan, en las que el sufrimiento y el dolor encierran a los personajes negándoles la libertad, como sucederá después en toda su filmografía. Así ocurre con Octavio y Susana, el relato con mayor fuerza de los tres junto con el de El Chivo. Octavio, un muchacho que ganará apostando en las peleas de perros una pequeña fortuna suficiente para volver a empezar y fugarse con su cuñada, busca al lado de ella la libertad, alejándose de la vida miserable que llevan ambos en México DF, a la vez que liberándola a ella de la tiranía de su hermano. Pero todos sus planes se irán a pique por circunstancias del azar, como le ocurre a El Chivo, un veterano guerrillero reconvertido en asesino a sueldo que, de las tres historias, es la única en la que el protagonista se libera de sus ataduras para emprender una nueva existencia lejos de todo aquello que le atormenta, después de haber recuperado su condición de padre aunque sea en la clandestinidad. La tercera historia, la de Daniel y Valeria, va de la libertad a la pérdida de ella. Es el proceso inverso, puesto que se trata de una pareja de éxito que lo tiene todo y que inicia una relación de pareja yéndose a vivir juntos a un departamento después de una traición, puesto que él se separa de su esposa, para caer en el más absoluto y claustrofóbico encierro. Es una historia con connotaciones buñuelianas que trae a la memoria *El ángel exterminador* y en la que los protagonistas acabarán en un encierro mental y físico, perdiendo todo el glamour que tenían al principio a causa del azar, de unas circunstancias imprevistas ajenas a su voluntad. Historias de traiciones y redenciones en una de las urbes más fascinantes del planeta.

Vidas perras en el Distrito Federal

Amores perros transcurre en México Distrito Federal, una ciudad hostil para el desamor que adquiere protagonismo propio hasta convertirse en un personaje más del relato. No obstante, esta gran urbe se convierte también en un espejo del mundo, puesto que las historias que se cuentan podrían acontecer en cualquier otro lugar y proyectarse sobre esa ciudad de México tan cruel y peligrosa como fascinante y cosmopolita, marginal como glamurosa, ensoñadora como frustrante. A través de relatos cruzados cuyo desencadenante es un accidente de tráfico, y con una estructura fragmentada donde pasado, presente y futuro se entrecruzan continuamente, González Iñárritu y Guillermo Arriaga cuentan las historias de tres clases sociales distintas, tres generaciones diferentes y tres clases distintas de amor. *Amores perros* cuyos protagonistas acaban asemejándose a sus mascotas, de ahí el título. Ilícitos y traicioneros que derivarán hacia el desamor y la decepción, y que darán un giro radical en sus vidas. Se convierte así en una película coral que rompe las dinámicas del tiempo lineal para contarnos tres relatos que en realidad están muy separados, pero cuyos protagonistas se cruzan en un instante de vida común, el choque en un cruce de calles entre el coche de Octavio y el que conduce Valeria, a los que auxiliará

El Chivo, que presencia la colisión. Un suceso que cambiará sus vidas y que les conducirá a partir de ese instante por recovecos inesperados de odio, frustración y decepción, hacia su propio encierro en los casos de Valeria y Octavio, pero también de liberación en el de El Chivo.

Es imposible contar la historia de *Amores perros* de una manera lineal, puesto que como hemos dicho, las vidas





Amores perros

perras de sus protagonistas se cruzan. Arranca en tiempo pasado con la historia de Octavio y Susana, si bien lo hace con la secuencia del accidente de tráfico que es el presente en el que confluyen los protagonistas de los tres relatos. Él es un joven desocupado que vive todavía en casa de su madre, al igual que su hermano Ramiro y la mujer de éste, Susana, padres de un niño y a la espera de otro porque ella ha vuelto a quedarse embarazada en contra de su voluntad. Octavio está enamorado de su cuñada y, pese a las reticencias iniciales de ésta, traicionan a Ramiro, que a su vez traiciona a su mujer con una compañera del trabajo. Un empleo con el que gana un salario miserable y que completa con pequeños asaltos a tiendas hasta que con su compinche decide dar un golpe mayor a un banco y allí pierde la vida, como sucedía con la historia del hermano delincuente en *Últimas imágenes del naufragio* de Eliseo Subiela. No tiene un peso hasta que casualmente descubre la forma de ganar dinero de manera fácil y rápida con su perro Cofi en las peleas clandestinas de canes, donde apuesta fuerte con el animal y consigue una pequeña fortuna para desagrado de El Jarocho, un delincuente que con su banda controlan ese mundillo ilícito. Con dinero, Octavio se siente capaz de hacer realidad su deseo de fugarse con su cuñada. Le cuenta

sus planes y le entrega el capital para que ella lo guarde, a la vez que encarga a unos matones que peguen una paliza a su hermano. Cuando ocurra, Ramiro se marchará con su mujer y el dinero de las apuestas, dejando tirado a Octavio y sin un peso para apostar contra el perro de El Jarocho, que dispara a Cofi y lo hiere mortalmente. Octavio se venga y los matones del delincuente le persiguen en coche en una loca carrera por las calles del Distrito Federal que acaba en la colisión contra el vehículo que conduce la modelo Valeria. Los personajes de este capítulo son como perros rabiosos que terminan asemejándose a estos animales igual que después Valeria lo hará con su mascota Richi, y que recuperan la tradición de ese cine mexicano de delincuentes juveniles cuyo máximo exponente es *Los olvidados* de Luis Buñuel.

La primera, al igual que el resto de piezas, es una historia de odios, traiciones, venganzas, amores y desamores, puesto que el amor pleno de Octavio es desgarrado y dependiente, como lo es el del relato entre Valeria y Daniel. Él es un ejecutivo de una famosa revista que a sus 42 años decide separarse de su esposa y abandonar a sus hijos para irse con una guapa y joven modelo cuya última campaña publicitaria arrasa en prensa y en la cartelería de las calles. Por sorpresa la cita en un departamento tras realizar una entrevista televisiva con un galán de la pequeña pantalla. Es el inicio de su nueva vida juntos tras haber traicionado él a su esposa, pero también será el comienzo del infierno para ambos. Daniel ha preparado la comida y como no hay nada para beber, ella toma el coche y va a comprar bebidas. Al llegar a una intersección de calles, aparece el coche de Octavio, que huye con su amigo de los hombres de El Jarocho, y se produce la colisión. Ella es intervenida quirúrgicamente en una pierna y tiene que guardar reposo en cama. Lo que se aventuraba como una luna de miel entre Valeria y Daniel degenera hacia la autodestrucción de la pareja en cuestión de semanas, lo que en un matrimonio puede llevar toda una vida. El departamento, que iba a ser el nido de amor de la pareja, se convierte en una cárcel en la



Amores perros

que afloran los peores monstruos expresados a través de la historia de Richi, el perrito faldero de Valeria, que se pierde bajo el suelo de madera del piso. El intento de rescatarlo conforme pasan los días se vuelve angustiante hasta que aparecen ratas debajo del parqué y Valeria teme que puedan hacer daño a su mascota, cuyo encierro no es sino una proyección del enclaustramiento que sufre la protagonista al perder la libertad a causa del accidente. Los planos que la muestran mirando a través de la ventana, con la persiana como si fueran las rejas de una prisión, son la metáfora visual de ese encierro: primero mirando el gigantesco anuncio publicitario en el que aparece ella en la fachada de

un edificio, y al final hacia el cartel de se renta expuesto en ese mismo lugar después de que haya terminado la campaña y ella haya sido “retirada de circulación” por su invalidez. La relación entre la pareja se convierte en insoportable y ella sufre una trombosis al gangrenarse la herida de la pierna, que le será amputada. La última escena de la pareja, cuando regresan al departamento con ella en una silla de ruedas motorizada y sin una pierna evoca a otro personaje buñuelesco, el de la película *Tristana*.

El tercer relato es el de una decepción, el amor hacia unos ideales y la historia de otra traición, en este caso hacia la hija que el protagonista abandonó siendo un bebé. En realidad



Amores perros

cuenta dos historias de traiciones, la de El Chivo hacia su hija Maru, y la del joven empresario Gustavo hacia su socio y amigo Luis Miranda. El Chivo aparece desde la primera escena del film, puesto que presencia el choque entre el vehículo de Valeria y el de Octavio, y acude al auxilio de las víctimas. A estas alturas del metraje sabemos que es un asesino a sueldo que se oculta haciéndose pasar por un vagabundo que deambula por las calles del Distrito Federal con sus perros. El espectador también sospecha que detrás de su soledad hay una historia familiar cuando lee en el periódico la esquela de una defunción y acude a escondidas

al entierro, donde una mujer lo verá y acudirá a él para advertirle que “para ella estás muerto”. Se refiere a su hija Maru, a la que abandonó con sólo dos años para meterse guerrillero y luchar por sus ideales. Conocemos su historia a través del comandante de policía que lo detuvo en su día, un oficial corrupto que ahora se encarga de mediar para facilitarle trabajos como sicario. También la descubrimos por el mensaje telefónico que le deja a su hija, en el que le explica que es Martín, su papá de sangre, “un fantasma que sigue vivo”, y le cuenta que cuando tenía dos años creía que había cosas más importantes que ella como “componer el

mundo para compartirlo contigo". Sustituye su foto por la del padre adoptivo en el dormitorio de Maru y se despide en el mensaje diciéndole que la quiere, para partir sin rumbo hacia el horizonte dejando atrás su vida criminal. Lo que hará replantearse a El Chivo su vida marginal será el reencuentro con su hija al verla en el cementerio durante el funeral y el suceso del accidente en el que se ven implicados Octavio y Valeria. Como decíamos, el vagabundo asesino presencia el choque de los dos vehículos y acude al auxilio de sus ocupantes, aunque siente tanto desprecio hacia la especie humana, que se limita a robar el dinero que lleva Octavio en el pantalón y a rescatar al perro de éste, Cofi, que va malherido en el asiento posterior por el balazo que le ha metido El Jarocho. Lo lleva a su guarida, lo cuida y se recupera conviviendo con sus otros perros. Mientras, El Chivo recibe el encargo de Gustavo, a través del policía corrupto, de asesinar a su socio Luis Miranda. Lo planea todo y se dispone a ejecutar su plan, pero al regresar a su refugio encuentra a todos sus perros muertos. Los ha matado Cofi tras recuperarse de sus heridas y aunque al principio lo encañona con su pistola y está a punto de pegarle un tiro, se derrumba por primera vez en todo el relato y llora. El perro es como él, un criminal que merece morir, pero él es sólo el brazo ejecutor, el sicario que aprieta el gatillo, cuando detrás están también los policías corruptos como el comandante, el empresario y quienes le encargan los trabajos sucios. Secuestra a Luis Miranda y lo lleva a su guarida, pero no lo mata, sino que cita al socio, el que le encargó el trabajo, para que acuda a pagarle el resto del dinero convenido. Allí pone a los dos socios y amigos cara a cara, encadenados, para que resuelvan sus problemas entre ellos, y les arroja un revólver para que se maten si lo desean, pero sean ellos quienes aprieten el gatillo y no otro. Convertidos en bestias, los dos se esforzarán en intentar liberarse de sus cadenas para alcanzar el arma y ejecutar al otro. No sabremos el final, y poco importa, porque su naturaleza salvaje y sus amores perros ya son suficientes para saber que quien primero agarre el arma antes ejecutará al otro. Tras rasurarse la barba

y vestirse con un traje como lo hacía cuando era profesor en la Universidad, Martín/El Chivo parte hacia un destino desconocido para emprender una nueva vida dejando atrás ese pasado que tanto le atormentaba.

El relato de El Chivo es el más desgarrador porque es la historia de una decepción, la de un idealista que abandonó su carrera como profesor universitario y a su familia para luchar por unos ideales de justicia social en los años sesenta, y que pasó por ello veinte años en la cárcel. Es un individuo que desprecia a sus semejantes, que sólo ama a su hija Maru, que ni siquiera sabe de su existencia, y que teme ponerse frente a ella para contarle la verdad y se lo dice a través de un mensaje telefónico. Arrastra consigo una carencia, la ausencia de su hija, y en su soledad sólo busca relacionarse con sus perros, los únicos dignos de su respeto. Al descubrirlos muertos tras haber sido atacados por Cofi, liberará nuevamente la humanidad que lleva dentro y sollozará como un niño que ha perdido a su mascota. Será lo que cambie su vida y le lleve a emprender un nuevo rumbo pero no sin antes ganar una pequeña batalla al sistema, aunque no la guerra, encarando a los dos jovencuelos y amigos empresarios, enfrentándolos en el patio de su guarida como si fueran perros de pelea y despojándolos de su condición de clase alta para quitarles las máscaras y mostrarlos como bestias salvajes que luchan por su supervivencia. A partir de ese momento El Chivo recupera la libertad y eso es posible gracias al suceso con Cofi, al que rescata del accidente de tráfico en el que Valeria perderá la suya, al igual que sucederá con Octavio, preso de un amor que no le corresponde.

La atípica estructura del guión es una de las claves del éxito de *Amores perros*, aunque ese cruce de tiempos mezclados en los que se funden pasado, presente y futuro cuenta con antecedentes fílmicos y literarios que van desde Akira Kurosawa, Robert Altman y Alan Rudolph en el cine, a Raymond Carver, Julio Cortázar y William Faulkner en las letras. La semilla de *Amores perros* era en principio una idea de González Iñárritu y Guillermo Arriaga para un cortometraje

que nunca se filmó sobre situaciones muy fugaces con las que pretendían esbozar una sociedad real, como ocurrió finalmente con el largometraje. Arriaga propuso entonces una estructura sobre un accidente de tráfico en torno al cual se articulaban varias historias. El guión llevó tres años de trabajo y se llegaron a hacer 36 tratamientos en ese tiempo. Al principio, según ha contado González Iñárritu, eran tres historias muy separadas sobre las que se fue trabajando para que hubiera más interacción entre ellas, que era lo que se buscaba, una estructura bastante clásica de tres actos conectados y que aglutinasen diferentes clases sociales, generaciones y maneras de amar en torno a un incidente fatídico. Guillermo Arriaga asegura en el *press book* de la película que quiso escribir un guión que “no trivializase la violencia y la muerte, que hiciese al espectador sentir el tremendo peso de un crimen, las espantosas consecuencias de un accidente de coche, los motivos detrás de una traición, el momento trágico de un amor ilícito. Un guión que comunicase el dolor, la confusión, la tristeza, la alegría, la ruina y la esperanza de la misma vida. Un guión tan fieramente humano como fuese posible”.

Lo consiguió liberándose, en palabras de Arriaga, de “la repulsiva tiranía de lo políticamente correcto”, y haciendo que los protagonistas bajen al infierno “después de rebotar duramente entre lo que está bien y lo que está mal”, encontrando el camino hacia la reconciliación con ellos mismos. Personajes que son “contradictorios, paradójicos, que quieren vivir intensamente y pagar el precio: muerte, mutilación, cárcel, indiferencia”, asegura el novelista de *Un dulce olor a muerte* y *El búfalo de la noche*, para quien *Amores perros* es una película que “exuda instinto, pasión y una gran humanidad”. Todo ello en una urbe increíble como es Ciudad de México, llena de contrastes y que para Alejandro González Iñárritu “es un experimento antropológico” del cual se siente parte porque cuando hizo la película era uno de los veintiún millones de seres humanos que vivía en ella. “Nadie antes ha podido vivir (sobrevivir, mejor dicho) en una ciudad con tanta contaminación, violencia y corrupción

-comenta el cineasta-, a pesar de que -por más increíble y paradójico que parezca- es una ciudad bella y fascinante, y es precisamente eso lo que *Amores perros* significa para mí: un producto de sus contradicciones, una pequeña reflexión del complejo mosaico barroco que es la Ciudad de México. Para mí, el proceso de *Amores perros* ha sido un largo viaje interior. Desde el momento en que leí el primer borrador de Guillermo Arriaga me impresionó, sorprendió y alteró”. Son las reflexiones del director recogidas en el *press book* de la película, mientras que en otras entrevistas ha incidido en lo poderosa que es Ciudad de México como fuente de inspiración creativa ante lo asfixiante que puede ser la vida en esta megalópolis: “El acto de crear proviene de una necesidad de escapar de una realidad. Por eso, la Ciudad de México era tan rica para crear, porque yo creo lo mejor en medio del estrés, en medio de un tráfico espantoso, fumando un cigarro con un calor de las dos de la tarde y con el de al lado echándome humo y la gente gritando a mi alrededor. Ahí es donde yo tengo algo que hacer” (García, 2006).

Cierta crítica cinematográfica norteamericana algo despistada llegó a comparar la ópera prima de González Iñárritu con el cine de Quentin Tarantino por su violencia innata, en un ejercicio de ignorancia supina de la realidad mexicana, sobre la que el cineasta se ha pronunciado también en múltiples ocasiones para justificar el tratamiento que de la misma hace en la pantalla, nada gratuita e infinitamente menos violenta de lo que es en la realidad. “Yo trato la violencia en mis películas como una consecuencia. Me molesta su banalización. Me parece una estupidez que los tipos maten a diestra y siniestra y hagan un chiste de ello y la audiencia se ría. Me aterra. Yo no puedo. Viví en un país violento; fui asaltado; mi familia fue asaltada. No me parece que la violencia tenga que provocar risas. Nunca. La muerte de un personaje tiene que tener un peso dramático en una obra, doler; si no, se deshumaniza; a menos que estés haciendo, claro, una sátira”, argumentaría el cineasta tras abandonar México para instalarse a vivir en Los Ángeles con su familia (Huete, 2006).

Si los diálogos de Arriaga son perfectamente orgánicos, González Iñárritu afrontó la realización desde las entrañas con un largo proceso de preproducción que le dejó prácticamente vacío, por lo que en la fase de rodaje dejó mucho espacio a la improvisación según ha reconocido. Durante los tres meses previos ensayó sin descanso con el medio centenar de actores que aparecen en la cinta. Era fundamental para dar credibilidad a lo que se muestra en la pantalla. Si los perros siguen a El Chivo es porque el actor que lo interpreta, Emilio Echevarría, se pasó dos meses yendo a darles de comer durante tres veces a la semana para que se familiarizaran con él. Los ensayos con estos animales durante las peleas de perros también fueron intensos para que ninguno sufriera daños. Los intérpretes aprendieron a agarrarlos por los costados de la mandíbula como hace El Jarocho, a pesar de que les tenía pánico, y la violencia de las peleas es más fruto del montaje y de los encuadres psicológicos que de otra cosa, ya que sólo hay diecinueve segundos en la película en los que se ve el choque entre los animales y únicamente cuando se abalanzan entre ellos. En el *making off* del DVD se puede apreciar cómo cuando los perros entraban en contacto se ponían a jugar e incluso a intentar copular, nada que ver con lo que se sugiere a través del montaje.

La búsqueda de locaciones adecuadas fue otro arduo trabajo de preproducción en el que el director y su equipo invirtieron dos meses intensos. El cineasta ha advertido que lo que se ve en el film es lo más soportable dentro de las situaciones extremas que encontró en barrios que jamás había pisado, y en los que por inexperiencia llegaron a tener problemas cuando empezaron la filmación. Unos adolescentes drogados les robaron material justo en el lugar donde se desarrollan las escenas de las peleas de perros y a pesar de que gran parte del equipo sugirió cambiar de locación, él se empeñó en seguir. Llegaron a un acuerdo con las bandas de la zona, pero no por dinero, según ha precisado el cineasta, sino respetando su territorio y pidiéndoles permiso, por lo que muchos de los extras que



Amores perros

aparecen en escena pertenecen a ellas. La producción no escatimó medios para dotar de realismo a la acción, aunque lo que más se le confiere es la filmación cámara en mano como si de un reportaje se tratara, a veces siguiendo a los personajes en largos planos secuencia, aunque no tanto como los de su paisano Alfonso Cuarón y el argentino Juan José Campanella. Así sucede en la escena de la alberca, cuando disparan sobre Cofi y después de llevarlo herido al coche, Octavio regresa para vengarse de El Jarocho, filmada sin cortes en un solo plano. Es uno de los escasos planos secuencia que aparecen, porque González Iñárritu prefiere la fragmentación y el montaje muy rítmico de planos cortos, muchas veces rodados con teleobjetivo y sin profundidad de campo, aplastando la figura de los personajes para expresar sus encierros, como sucede con El Chivo. De la fotografía se hizo cargo Rodrigo Prieto, con quien repetiría el director en sus siguientes trabajos, empleando en *Amores perros* al igual que en *21 gramos* el tintado de la película mediante la técnica denominada *bleach-bypass*, con la que se consigue un negativo de mayor contraste durante el procesado del material fílmico. Prieto ha explicado que



Amores perros

cuando le encargaron la fotografía de *Amores perros* tuvo que esforzarse en ampliar las concepciones visuales que tenía hasta ese momento con el fin de expresar a través de la imagen el contexto físico y emocional de los personajes de una manera realista a la vez que con un plástica muy potente: “Intentamos liberar la cámara de sus limitaciones y restricciones tradicionales para crear un personaje voyeur que ve todo lo que ocurre -afirma en el *press book*-. La iluminación sigue las fuentes de luz que se encuentran en megaciudades como Ciudad de México, donde las temperaturas se mezclan de forma extraña. La cámara ‘vive’ con los personajes a medida que les van sucediendo distintas cosas, reacciona con ellos. Lo que intentamos hacer es que el espectador se involucre más en la historia, poniéndole justo en medio de la situación”. González Iñárritu añade a este respecto, también en el dossier de prensa de la película, que quiso que Rodrigo Prieto fuese silencioso a la vez que proactivo para captar la realidad que se movía ante la cámara: “Era como documentar un trozo de realidad, y quizás por ello la película es interesante y trastorna, porque lo peor que podemos ver en ella somos nosotros mismos”.

Hubo escenas como la del choque entre dos vehículos con la que se inicia el metraje que requirieron una gran complejidad para su rodaje. Se emplearon nueve cámaras para la filmación, y en el set, además de los extras y especialistas, tenía que estar el actor Emilio Echevarría. Se midieron con detalle los tiempos y las distancias para conseguir que el impacto entre los dos vehículos fuese realista. El coche que maneja Octavio lo conducía un especialista, mientras que en el de Valeria se colocó un maniquí y se manejó por control remoto porque su trayectoria es recta. La escena tiene lugar en un cruce de dos calles. Cuando el vehículo de la modelo entra en la intersección, aparece a toda velocidad el de Octavio e impacta bruscamente. La escena expresa el deseo del director de hacer sentirse vivo al espectador: “Deseaba golpear, acariciar, entretener, emocionar y provocar. Quería llevar al espectador de un extremo al otro de unas montañas rusas, sin frenos”. Lo consigue con escenas como la de la colisión, que se repite una y otra vez en el metraje como un leitmotiv, y con un montaje que no deja lugar al respiro, herencia del ritmo publicitario al que estaba tan acostumbrado pero desprovisto de la estética frívola de los anuncios televisivos. En la edición, el cineasta empleó medio año y el trabajo se convirtió en obsesivo, llevándose la mesa de montaje a su casa y aislándose prácticamente de su familia durante ese tiempo: “Fue tremendo. Durante seis meses ni vi a mis hijos. Pasé de tres horas de metraje a dos y media, y ya no sabía qué cortar. Llamé a Guillermo del Toro, vino a mi casa, vació en tres días mi frigorífico y aún fue capaz de recortar otros ocho minutos” (Ayuso, 2004). En los títulos de crédito figura también como asesor de edición Carlos Bolado.

El acabado final es un mérito compartido entre Alejandro González Iñárritu, Guillermo Arriaga y todo el equipo técnico y artístico de la película, cuya diseñadora artística, Brigitte Broch, se encargó de la recreación de todos esos universos que aparecen en la cinta. Broch, de origen alemán y afincada en México, fue también la encargada de la dirección artística de *Cronos* de Guillermo del Toro y del diseño de producción

de *Sólo con tu pareja* de Alfonso Cuarón, además de haber trabajado en títulos como *El jardín del Edén* de María Novaro y *La hija del puma*, sobre las masacres de indígenas guatemaltecos en el Quiché aunque rodada en Chiapas por los realizadores suecos Ulf Hultberg y Asa Faringer. Sobre su participación en *Amores Perros*, Broch asegura en el *press book* del film que la historia le ofreció la oportunidad de realizar un “fascinante y desgarrador viaje creativo a través del México urbano, tan lleno de vida y de dolor. Este mundo nos ofreció su hospitalidad y su rechazo, pero sobre todo, muchos pequeños universos de arte donde era posible sentir las ansias de sus habitantes. Tomar

esos estímulos y recrearlos fue un trabajo que disfruté mucho, un gran regalo de esa forma mexicana de existir que tanto me gusta”. Y a González Iñárritu también le gustó su forma de trabajar porque volvería a contar con ella en sus tres siguientes largometrajes. El cineasta tampoco descuidó la banda sonora encargándosela al argentino Gustavo Santaolalla, además de incluir canciones ya existentes y conocidas. Santaolalla recurre a instrumentos poco convencionales para crear las atmósferas que requiere cada personaje como contrapunto sonoro, por lo que empleó desde tubos de PVC y moldes de pasteles, hasta violines de lata y un armonio indio.



Amores perros



Amores perros

Dentro del equipo artístico, recurrió a actores que contaban con una larga trayectoria a la vez que buscó otros prácticamente desconocidos, pero que posteriormente se han convertido en estrellas. El protagonismo principal recae sobre un espléndido Emilio Echevarría en el papel de El Chivo, al que un debutante Gael García Bernal como Octavio parece empeñado en querer hacerle sombra, sin conseguirlo pero demostrando ya maneras de un excelente actor. Este fue su primer largometraje e inmediatamente después rodó *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón, rifándose desde entonces los directores de América y Europa para tenerlo dentro de sus repartos. Para Vanessa Bauche, que da vida a Susana, también supuso un empuje a su carrera, mientras que el resto del reparto lo completan, entre otros, la española Goya Toledo, Jorge Salinas, Rodrigo Murray y Adriana Barraza como la madre de Octavio, que volvería a repetir con el director en *Babel*, lo mismo que Gael García Bernal.

Que no consiguiera el Oscar a la mejor película de habla no inglesa al que estaba nominado y que se lo arrebatara el taiwanés Ang Lee con *Tigre y dragón* (2000)

no quiere decir que sea peor film, sino que los miembros de la Academia de Hollywood prefirieron otorgárselo a una historia más comercial pero carente de la visceralidad y el pulso realista de *Amores perros*, que congratuló en casi todas partes a la crítica con un director novel que prometía contar historias muy interesantes en las pantallas con su hasta entonces inseparable Guillermo Arriaga. Y fue así porque ese México que aparece en escena acaba transformándose en una metáfora del mundo contemporáneo. El crítico de cine José Enrique Monterde destacaría en España que “el pulso narrativo y la capacidad de observación sobre la sociedad mexicana que, sin renunciar a sus claras raíces, es capaz de abrirse a una aproximación metafórica sobre la sociedad contemporánea en general” (Monterde, 2001), mientras que Ángel Fernández-Santos se rendiría a la fuerza telúrica de una cinta en la que el Distrito Federal no resulta tanto un protagonista más sino el principal: “El film es una respuesta vivísima, apasionada, enamorada incluso, a la inabarcable dureza de México, ciudad donde, dice González Iñárritu, cada poblador es un superviviente de la agresión de la miseria, la suciedad, la corrupción, pero donde brota incontenible el enigma de la hermosura. De ahí, de la captura de esa turbadora contradicción, mana a chorros la fraternal inteligencia de *Amores perros*; y de ahí procede, por ello, la capacidad liberadora de su brutal violencia, que es devastadora, pero no reclama en el espectador la respuesta de otra violencia, sino que trae a su mirada el consolador apaciguamiento que sólo es capaz de crear el cine cuando alcanza la elevación, la alta pureza y, como ningún otro arte, abre el acceso a los estados superiores de la verdad y a las formas mayores del conocimiento. Y *Amores perros* arranca con un mordisco de verdad un rechazo a la realidad” (Fernández-Santos, 2001). La película, como ya indicamos, está dedicada al hijo fallecido de González Iñárritu: “A Luciano, porque también somos lo que hemos perdido”. De ausencias, de redención de penas y de culpas tratará su siguiente película, *21 gramos*, que será su primera incursión en Hollywood.

El destino a expensas del azar

Tras el éxito internacional de *Amores perros*, Alejandro González Iñárritu cambia de residencia y se instala en Los Ángeles para preparar su siguiente largometraje, pero antes es invitado a participar en la película colectiva *11'09''01* (2002), una producción francesa en la que once directores de diferentes países ofrecen su versión cinematográfica del fatídico atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York ocurrido el 11 de septiembre de 2001. El título hace referencia a esa fecha y a que cada corto tiene una duración de 11 minutos, 9 segundos y 1 fotograma. Los once realizadores plasman su percepción subjetiva de aquel suceso y el de González Iñárritu es uno de los más radicales en su concepción plástica, ya que prescinde de un relato convencional para recurrir a un montaje de atracciones que incita al público a reflexionar sobre la tragedia. La película en su conjunto pretende ser un toque de atención a la conciencia colectiva del planeta desde la subjetividad de cada uno de los once realizadores que participan, que abordan historias muy distintas en las que se cuestiona no sólo el ataque terrorista sino también el comportamiento de las naciones poderosas sobre las pobres, la injerencia de los gobiernos occidentales, y la actitud y la reacción de la población norteamericana a raíz de lo sucedido, como ocurre con el fragmento que dirigió Mira Nair sobre la fobia antiislámica que se desató. La llegada de González Iñárritu a Los Ángeles coincidió con ese momento y el cineasta asegura que ese rechazo lo sintió al momento. "En esos días el país cambió, nos sacaron todas las banderas norteamericanas y a mí me veían con cara de turco. Fue bien difícil para mí y para mis hijos", recuerda el director (García, 2006), que en el *press book* de *11'09''01*



explica que en los días que siguieron al atentado tuvo sentimientos muy contradictorios: "Necesitaba exteriorizar mis emociones haciendo algo, así que tomé fotografías que fueron rechazadas por una revista estadounidense que las consideraba políticamente incorrectas. Me sentía furioso, frustrado y decepcionado. Solamente trataba de mostrar los peligros, las injusticias y las consecuencias trágicas de lo que pasaba en Afganistán... el nacionalismo extraño que está resurgiendo. Titulé esas fotos: Cegados por la luz, lo que tiene mucho que ver con mi cortometraje: el sol puede guiarte, pero si se le mira mucho tiempo te quemará los ojos y te dejará ciego". Parte de estas reflexiones las plasmaría también en *Babel*.

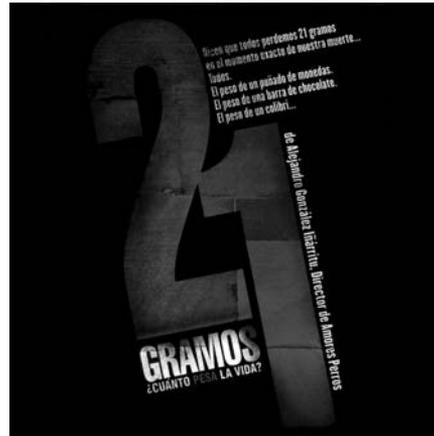
Prácticamente los 11 minutos y 9 segundos que dura el corto de González Iñárritu en *11'09''01* transcurren en la más absoluta oscuridad con la pantalla en negro. Como contrapunto sonoro introduce una oración colectiva de los indios chamulas de Chiapas, puesto que la pieza busca ser una ofrenda de su pueblo para calmar el sufrimiento colectivo del recuerdo de aquel día. Unos flashes que duran décimas de segundo dejan entrever las imágenes de algunas de las víctimas arrojándose al vacío, mientras el audio recoge el sonido de los informativos de televisión retransmitiendo en directo la noticia en varios idiomas y desde distintos países. Las exclamaciones de horror de los testigos y los últimos mensajes telefónicos enviados por las víctimas a sus seres queridos antes de morir completan la banda sonora junto con el estruendo de la colisión del segundo de los aviones que impactó contra el World Trade Center. El silencio y la oscuridad regresan a la pantalla, acompañado de nuevo por las oraciones de los indios chamulas y una música reflexiva que acompaña un lento fundido a blanco que ilumina la pantalla, sobre la que

aparece escrito en árabe la pregunta: ¿La luz de Dios nos guía o nos ciega? Es un corto que invita a la reflexión, que hace reencontrarse al público con las imágenes sonoras y visuales que forman parte ya de la memoria colectiva del mundo, que expresan la tragedia grabada con letras inmarcesibles en el imaginario popular, que sumerge al espectador en la oscuridad para incitarle a reflexionar sobre lo ocurrido, a ponerse en el lugar de las víctimas y a recapacitar sobre la fragilidad de los seres humanos. Construye ese instante de dolor desde la Torre de Babel que es el mundo y que se desmorona como lo hicieron los rascacielos del World Trade Center. El dolor y las ausencias de las víctimas expresadas a través de las emociones de un montaje de atracciones sobre fondo negro, eso expresa el pasaje del cineasta mexicano en *11'09''01*, en el que se encuentra, además, con sus constantes temáticas y narrativas: un accidente como tragedia imprevista que trastoca la vida de las personas y la orfandad de éstas al no ser dueñas de su libre albedrío por estar sometidas a las expensas del azar.

El azar trastocará las vidas de los protagonistas de *21 gramos* (*21 Grams*, 2003), un título que compartirá con *Amores perros* su estructura fragmentada, aunque más



21 Grams



compleja en esta ocasión, y el tintado de sus fotogramas para conferir a cada momento un impacto psicológico y emocional diferente en el que la intensidad del grano de la película estará asociado, a su vez, con las emociones que vayan liberando los personajes. Son también tres historias,

en las que pasado, presente y futuro se suceden sin un orden cronológico, como parte de un todo en el que el azar trastocará las vidas de los tres protagonistas y de sus familias de manera imprevisible, cargadas de vida y muerte, de culpas, redenciones y venganzas, pero sobre todo de ausencias que son las que activarán los mecanismos dramáticos del film, cuya estructura está concebida como una precisa obra de arquitectura que el espectador debe completar conforme avanza el metraje

-que no la trama debido a su fragmentación- haciéndolo partícipe del proceso creativo de la película e implicándolo emocionalmente. "Me di cuenta desde el primer momento de que había que atender más a la emoción que a la razón, más al orden emocional que al orden cronológico. Yo quería hacer una especie de experimento cubista -explica el director-, arrojar sobre la pantalla *splashes* emocionales para que el público poco a poco pudiera alejarse y verlo todo con perspectiva. De este modo demandó su atención, le obligo a que ponga de su parte" (Reviriego, 2004). De ahí los frecuentes cambios de ritmo y los tiempos muertos que introduce González Iñárritu para dejar reflexionar al público.

Veintiún gramos es el peso del alma, lo mismo que pesa un colibrí, cinco monedas de 5 centavos y una chocolatina. Al menos eso es lo que dice la creencia popular, que es el peso que pierden las personas cuando mueren, como si se liberaran del alma o de su fuerza vital. Con esa premisa, la de la muerte del protagonista que aguarda a recibir un trasplante de corazón, Guillermo Arriaga articula una

compleja estructura dramática que girará nuevamente sobre tres historias paralelas que se cruzan entre sí. Paul es un profesor de matemáticas cuyo corazón se muere a la vez que su matrimonio con Mary, que desea quedarse embarazada de él. Cristina es una feliz mujer de clase media casada y con dos hijas pequeñas que ha dejado atrás su pasado con las drogas. Y por último, Jack es un ex convicto que ha rehecho su vida con su esposa y sus dos hijos a través de su fe ciega en Dios. Un hecho fortuito e imprevisto cambiará la vida de los tres y unirá sus existencias. Jack atropella por accidente con su vehículo al marido de Cristina y a sus dos hijas, que morirán a consecuencia del golpe, y se da a la fuga para eludir la responsabilidad penal, aunque luego la culpa le atormentará y decidirá entregarse a pesar de la oposición de su mujer. El corazón del esposo de Cristina es trasplantado a Paul, que cuando se recupera de la operación siente la necesidad de averiguar quién fue su donante y cuando la conoce a ella se enamora, lo mismo que hará la mujer tras un primer rechazo. Sobre esta última línea temática, Quim Casas ha argumentado que es la más interesante de la película por la aproximación progresiva que se produce entre los dos personajes. Poseer a Cristina y amarla supondrá para el profesor asumir el corazón del esposo fallecido de ésta, Michael, mientras que para ella, amar a Paul será recuperar el corazón de su marido (Casas, 2004). Jack buscará redimir su culpa en la cárcel, donde intentará suicidarse, y al quedar en libertad, Paul y Cristina lo buscarán para vengarse a instancias de ella. El profesor será incapaz de hacerlo y eso generará otra situación imprevista que cerrará la película con una muerte a la vez que con una nueva vida. Pérdidas y ausencias que ha sufrido en carne propia González Iñárritu, como ya apuntamos al perder a su segundo hijo al poco de nacer, una circunstancia personal que en su siguiente película *Babel* le emparentará con la pareja protagonizada por Brad Pitt y Cate Blanchett. De ahí que *21 gramos* la dedique el cineasta a su mujer, María Eladia, con una dedicatoria que dice que “cuando ardió la pérdida, reverdecieron sus maizales”.



21 Grams

Rodada íntegramente con cámara en mano, la fotografía de Rodrigo Prieto dota de inmediatez a las imágenes, en las que el espectador acaba inmerso en la acción acercándose a los protagonistas a través de unos primerísimos primeros planos que penetran en las almas de los mismos para que sientan las mismas angustias y desgarros emocionales que ellos. No es una película dirigida al intelecto del público sino a sus emociones, cuyo origen se halla también en una sensación angustiada, como las expresadas en la cinta, que vivió el guionista Guillermo Arriaga y que le inspiró el guión. Sucedió cuando regresaba tarde a un cumpleaños en casa y a la vez que temía por el enfado con el que debían estar esperándolo, se imaginó cómo cambiaría la vida de sus seres queridos por un accidente. Junto a Arriaga, González Iñárritu se rodeó prácticamente del mismo equipo de *Amores perros*, con Gustavo Santaolalla como compositor de la banda sonora, Prieto en la fotografía y Brigitte Broch en la dirección artística, pero para el montaje acudió en cambio a un nuevo colaborador, Stephen Mirrione, con el que repetiría en *Babel* y *Beautiful* y que contribuiría a dar claridad a ese puzzle que es la estructura de *21 gramos*. En esta ocasión recurrió para el reparto a estrellas de Hollywood pero despojándolas de



21 Grams

su glamour: el puertorriqueño Benicio del Toro en el papel de Jack, Naomi Watts como Cristina y Sean Penn, uno de los últimos rebeldes de la industria del cine norteamericano, como Paul. Sean Penn recuerda que conoció a González Iñárritu “en una fiesta en Los Ángeles, precisamente gracias a (Julian) Schnabel y al gran Javier Bardem. Le dije que vería *Amores perros* y así lo hice. La película me impactó tanto que le llamé inmediatamente: era un actor a su servicio... Todos llevamos una amante mexicana en el corazón, ahora el cine mexicano es esa amante” (Fernández-Santos, 2003). Por esta película Sean Penn se llevó la Copa Volpi al Mejor Actor en la Mostra de Cine de Venecia de 2003, donde también fueron galardonados los otros dos intérpretes, Naomi Watts y Benicio del Toro, nominados ambos igualmente al Oscar.

Si algo ha destacado González Iñárritu del proceso de esta película en la que sus protagonistas no son libres de su propio destino es que él sí tuvo plena libertad a la hora

de realizarla a pesar de hacerlo desde un medio tan hostil, en apariencia, para la independencia creadora como es Hollywood. “Mi experiencia en Estados Unidos ha sido muy libre -explicó el director cuando estrenó el film-. Terminé el guión, escogí los actores, la ciudad, a todo mi equipo. Envié a cinco estudios mis condiciones para dirigir la película, reglas de libertad de creación inamovibles. Y las aceptaron. Si eso es Hollywood, es maravilloso. Si eso es corrupción, viva la corrupción” (Reviriego, 2004). Libertad de creación y libertad como temática en el trasfondo de las historias que cuenta, porque el cineasta ha asegurado que desde niño ha estado obsesionado con las circunstancias del individuo: “Me inquieta saber qué circunstancias generamos nosotros y cuáles no tenemos forma de cambiar. Es como preguntar qué porcentaje de nuestras vidas está escrito y qué podemos hacer para controlar nuestro destino. Siempre me obsesionó el personaje de Judas, que no pudo escapar de lo que estaba

escrito. Si como reza la Biblia, Dios sabe hasta el último pelo que se mueve en nuestra cabeza, ¿qué libre albedrío tenemos? Es lo que trato de explorar en las dos películas (*Amores perros* y *21 gramos*) porque es un tema muy intenso y muy atormentador para mí” (Reviriego, 2004). Destinos inciertos ajenos al control de cada uno, como sucede con los personajes de *Babel* (2006), una cinta rodada en tres continentes, cuatro países y múltiples lenguas con la que González Iñárritu se llevó el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes y que es la película que mejor ha retratado en la primera década de este milenio algunas de las paradojas de la globalización.

Aislados en un mundo global

¿Qué hace que las vidas de unos niños norteamericanos que acaban perdidos en el desierto californiano tras cruzar la frontera de México tengan que ver con las de otros niños en una pequeña aldea marroquí a la que no ha llegado todavía la electricidad? ¿Y la de un matrimonio estadounidense de clase media que atraviesa una crisis de pareja y acaba redimiendo sus culpas en una casa de esa aldea, con la de un padre y una hija sordomuda que han dejado de comunicarse en un Tokio superpoblado? La única respuesta posible es un guión de Guillermo Arriaga a partir de un argumento propio y de Alejandro González Iñárritu que cuestiona si hemos perdido la libertad en el mundo globalizado en el que vivimos, donde la comunicación en apariencia es mayor, así como la posibilidad de viajar y conocer otras culturas, pero en cambio ha triunfado la incomunicación por el miedo y los prejuicios que sentimos hacia los demás y el pánico a perder nuestros paraísos domésticos que nos interconectan con el mundo exterior



a la vez que nos aíslan en nuestro individualismo. Es de lo que trata *Babel*, una película que trata nuevamente sobre el dolor, que es lo que une a los seres humanos, no la felicidad, y sobre las fronteras, no tanto físicas sino interiores, aquellas que levantan los muros de los prejuicios. Así lo reconoció su director cuando se estrenó la película y dijo que empezó a rodarla para mostrar “las diferencias que separan a los seres humanos, las barreras físicas y del idioma, pero en el camino me di cuenta de que estaba haciendo una película acerca de lo que nos une, el amor y el dolor. Es muy posible que lo que hace feliz a un marroquí y a un japonés sea muy diferente, pero lo que nos hace sentir mal es lo mismo para

todos”. Una cinta en la que el cineasta, en sus propias palabras, “aborda las fronteras que están dentro de nosotros, que son las más difíciles de combatir. Porque las otras caen tarde o temprano, pero éstas son más complicadas; las peores fronteras son las de los prejuicios, las ideologías, los nacionalismos y los fanatismos religiosos... elementos que han creado abismos insalvables entre los hombres” (Hermoso, 2006).

Babel es fiel a la estructura narrativa de los dos títulos anteriores de González Iñárritu y Arriaga. Las cuatro historias que cuenta, interrelacionadas pero cuyos protagonistas no llegan a cruzarse como sucedía en sus anteriores trabajos, están fragmentadas y los tiempos alterados, por lo que los protagonistas no se preguntan quiénes son sino hacia dónde van en un drama que exuda sufrimiento como es ya habitual en este cineasta, y cuya idea argumental “cobró vida a partir de la necesidad moral de liberarme y hablar de cosas que me llenaban el corazón y la mente: el dolor que existe en el mundo, en lugares cercanos o distantes, simbolizado por el estudio de tragedias personales”, explica el realizador en el *press book* del



Babel

film. Una liberación que le llevó a emprender uno de los rodajes más largos de su vida en condiciones extremas, y no tanto en los lugares más inaccesibles en los que se filmó, como la aldea marroquí de Tanguenzalt, sino en los más *civilizados* como un Tokio superpoblado y caótico donde no existen organismos oficiales encargados de facilitar el trabajo a las producciones cinematográficas y cada cual se tiene que buscar la vida para hacerlo. Esos contratiempos contribuyeron también a ir creando la película conforme se iba rodando en los tres continentes a los que se viajó y con

un equipo técnico y artístico que parecía la Torre de Babel por la diversidad de culturas y lenguas que se hablaban dentro del mismo. González Iñárritu ha reconocido que la experiencia de un año que le llevó el rodaje de esta producción le marcó, porque no sólo fue un viaje exterior a las diferentes locaciones empleadas en Marruecos, Japón, México y Estados Unidos, sino interior, que le inducía a un continuo trabajo de reescritura del guión y el tratamiento de las historias porque con cada paso que daba aprendía algo nuevo.

Un rifle adquirido por un japonés en Tokio desencadena una serie de acontecimientos en cadena que afectarán a una familia marroquí, otra norteamericana y una mexicana. Excepto en el caso de las dos últimas historias, entre las demás no existe relación alguna, pero las circunstancias que se dan en una punta del planeta se proyectan con consecuencias nefastas hacia las vidas de personas anónimas en otros lugares del globo para terminar convertidas en noticias de televisión. Como decíamos, la estructura es similar a la de *Amores perros* y *21 gramos*, solo que mientras en aquellas el relato se circunscribía a un ámbito local, en esta ocasión traspasa las fronteras para abarcar un problema global, el de la incomunicación y las fronteras emocionales que nos lo impiden y que nos hacen esclavos de nuestra desconfianza. Así le sucede al matrimonio norteamericano de viaje turístico por Marruecos que tiene que aguardar en una aldea la llegada de un equipo médico que atienda a la mujer, herida de bala en un hombro por la imprudencia que comete un niño. El rifle con el que realiza el disparo ese niño, llamado Yusef, se lo regaló un turista japonés a Hassan Ibrahim en agradecimiento por haber sido su guía durante una cacería, y éste se lo vendió al padre del muchacho para que pudieran proteger el ganado de los chacales. Pero Yusef y su hermano, mientras pastorean con las cabras, discuten sobre la distancia a la que pueden llegar los proyectiles del arma, ya que Hassan les ha dicho que tres kilómetros pero dudan que alcance tanto. Para probarlo, no se les ocurre otra cosa que disparar desde lo alto de una colina a un autobús que circula a mucha distancia. En los dos primeros disparos que hacen no pasa nada, pero al tercero, el vehículo se para y sospechan que ha ocurrido algo grave. Así se lo comunica su padre más tarde cuando les cuenta que en la aldea se comenta que alguien ha disparado contra un autobús y ha muerto una turista norteamericana.

Este incidente provocará toda una serie de reacciones en cadena con situaciones que mostrarán el lado más oscuro del ser humano, pero también algunas de sus escasas bondades en los tiempos que corren. La turista herida es

Susan, que realiza ese viaje con desgana al lado de su esposo Richard en un intento de alejarse de California para intentar superar la desgracia que acaban de sufrir por la pérdida de un hijo. Sus otros dos hijos se han quedado en Estados Unidos al cuidado de Amelia, la niñera mexicana que los ha criado desde pequeños. El lugar donde ocurre el accidente está en medio del desierto y llevan a la mujer en el autobús hasta el poblado más cercano, donde la única asistencia médica que encuentran es la de un veterinario. A la espera de que la embajada norteamericana envíe una ambulancia para trasladar a la herida a un hospital, el resto



Babel

de turistas teme ser objeto también de un ataque terrorista, porque están convencidos de que ha sido eso, y acaban marchándose dejando solos a Susan y su esposo, a pesar de las súplicas de éste para que no se vayan. En la penumbra de la vivienda donde son acogidos a la espera de que llegue la ayuda sanitaria, Susan y Richard se reencuentran como pareja, pero no a través de las palabras sino mediante las emociones expresadas a través de un beso de amor sincero, lo que no habían hecho desde hacía tiempo. Estados Unidos hace difundir la noticia de que una turista de su país ha sido



Babel

atacada por terroristas, lo que obliga a Marruecos a exigir una rectificación antes de autorizar a la embajada el uso de su espacio aéreo para evacuar a la pareja en helicóptero. Mientras dura la espera, la policía marroquí acorrala a los presuntos “terroristas” en unas montañas. El padre de Yusef, consciente de que de poco servirá negar que fue un atentado y que se trató de una imprudencia del menor, escapa con sus dos hijos por las montañas. Al dispararles los policías, el hermano mayor cae abatido y Yusef, el pequeño, repele el ataque con el rifle movido por la ira.

Una vez evacuada a un hospital la turista norteamericana, Richard llama a Amelia a su casa de California para pedirle que se quede con los niños más de lo previsto porque el familiar que iba a ir a cuidarlos ha viajado a Marruecos a reunirse con ellos. Amelia necesita que alguien se haga cargo de los niños porque su hijo se casa en México, en un pueblo fronterizo, y quiere asistir a la boda. Como no consigue quién lo haga, se los lleva

con ella y es su sobrino Santiago quien los cruza con su coche. Tras asistir a la ceremonia y al banquete, esa misma noche regresan a Estados Unidos, pero en la frontera los retienen porque los niños no llevan una autorización de sus padres. Santiago, que se siente humillado por el trato que le dispensan los policías, de origen mexicano como él pero del lado estadounidense, acelera el vehículo y cruza ilegalmente la frontera dándose a la fuga. Para despistarlos se mete campo a través y deja a su tía y a los niños en medio del desierto. A la mañana siguiente, Amelia intentará orientarse para regresar a la carretera con los niños y que alguien los auxilie, pero se perderá y será la Border Patrol quien los encuentre. Al no presentar cargos los padres de los niños, la policía se limita a expulsar a Amelia de forma inmediata del país, sin atender a sus explicaciones a pesar de sus súplicas porque lleva 16 años en Estados Unidos y ha hecho su vida allí. Y mientras suceden estas historias en África y América, en Japón, el hombre que desencadenó

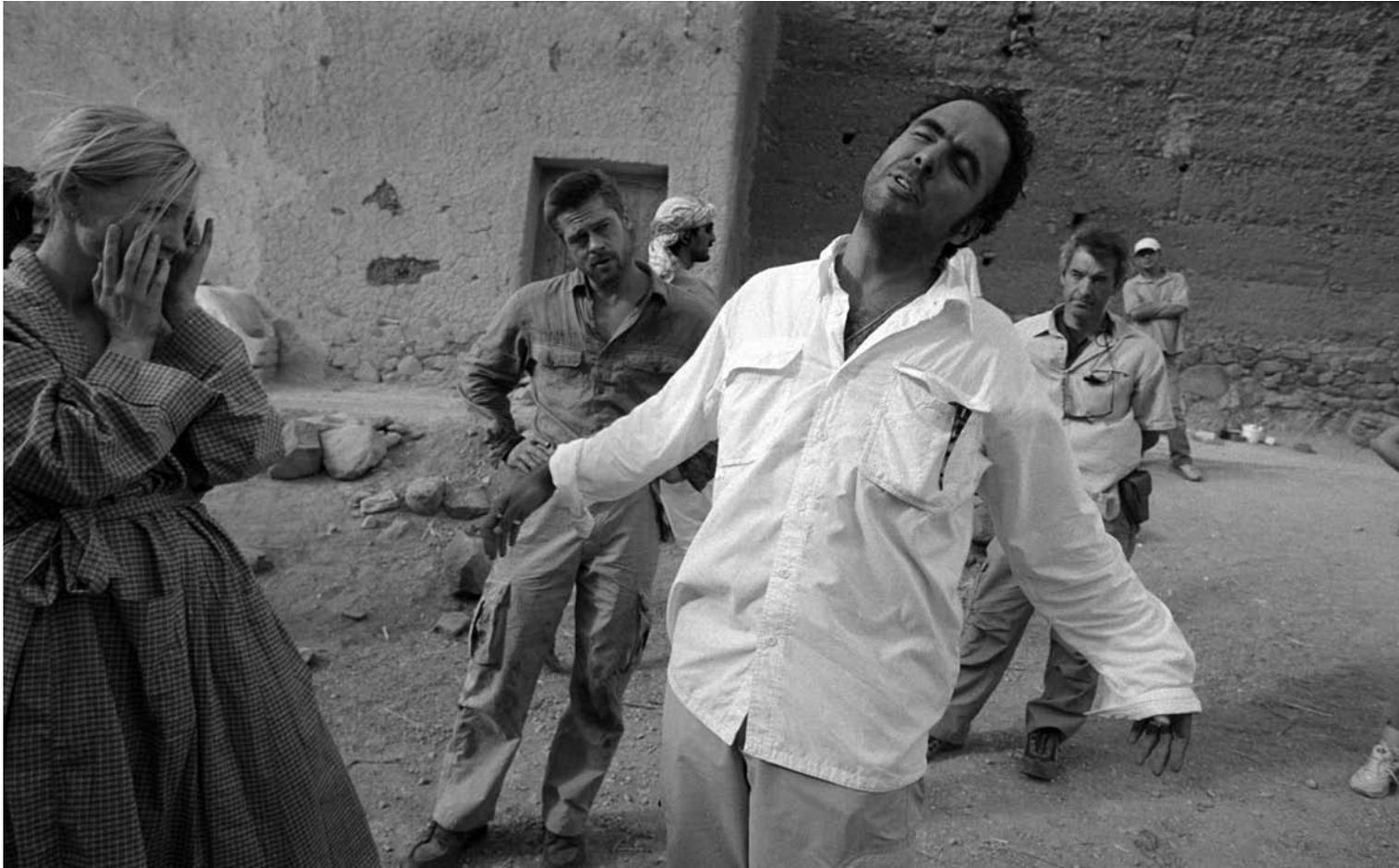
involuntariamente el suceso al regalar el rifle a Hassan, sufre en silencio con su hija el suicidio de su mujer. La muchacha, Chieko, es sordomuda, y deambula por el bullicio de los espacios urbanos de Tokio, silenciosos para ella, sumida en la soledad, como le sucede al padre. Chieko intentará que alguien la arrope, incluido el joven detective que busca al padre para confirmar la historia de Hassan y corroborar que fue él quien le regaló el arma. Por escrito, la muchacha le cuenta al policía que dejen en paz a su padre, que no tuvo nada que ver con la muerte de su madre, que se tiró por el balcón desde el piso 30 del rascacielos en el que viven. La verdad es que la madre se pegó un tiro y fue ella quien encontró el cadáver, y en esa deriva existencial en la que está sumida busca llamar la atención de los demás mediante su sexualidad. El plano final de la película nos mostrará a Chieko, desnuda en el balcón de su casa durante la noche, recibir el abrazo cariñoso de su padre, un gesto de afecto que suple las palabras en ese mundo de incomunicación en el que vive. Mientras lo hace, la cámara se alejará en el aire mediante un plano de vértigo que encuadra a padre e hija en la soledad de la megalópolis japonesa, y que pasa de un primer plano a otro general en el que ambos se funden entre los millones de seres que pueblan la ciudad.

Sobre los muros que aparecen en el film, territoriales, emocionales y culturales, González Iñárritu ha dicho que “las auténticas fronteras, más que las líneas físicas exteriores, están dentro de nosotros, son barreras del mundo de las ideas. Entendí que lo que nos hace felices como seres humanos puede ser muy diferente, pero lo que nos hace desgraciados y vulnerables, más allá de la cultura, la raza, el idioma o el nivel económico, es lo mismo para todos”, y que la “mayor tragedia humana es la incapacidad de amar y ser amados, la incapacidad de tocar y ser tocados por este sentimiento que sin embargo es la razón de ser de todos los seres humanos”. Presos de sí mismos, inmersos en la soledad de un mundo global donde la comunicación de masas se traduce en un silencio interpersonal, los protagonistas sólo pueden liberarse cuando tienden puentes de encuentro entre ellos,

ya sea el abrazo final que da el padre a su hija en Tokio, el beso que da Richard a Susan mientras aguardan la llegada de asistencia médica, o el apretón de manos que el turista norteamericano da al marroquí que le ayuda a auxiliar a su esposa. Richard descubrirá entonces que el dinero no tiene valor alguno, porque intenta agradecérselo así al marroquí, pero éste lo rechaza. Lo que cuenta es la humanidad expresada a través de un fuerte apretón de manos por encima de las desconfianzas, los miedos y temores hacia otras culturas.

Como ha apuntado el crítico de cine José Enrique Monterde, todos los personajes centrales del film aparecen como “perdidos en el desierto (de la incomunicación)”: la pareja de turistas norteamericanos en las áridas tierras marroquíes, Amelia y los dos niños en el desierto californiano, y la sordomuda japonesa en la pista de baile de una discoteca a rebosar de gente pero en la que se siente sola porque no puede escuchar la música como el resto de jóvenes (Monterde, 2006). Espacios que transmiten sensaciones de soledad, de pérdida y desorientación, acordes con los tiempos de desconfianza, violencia y totalitarismos con los que se ha iniciado el nuevo milenio, de los que los medios de comunicación son cómplices construyendo una realidad no verídica, como sucede con la difusión en televisión de la noticia del atentado terrorista en Marruecos, cuando el espectador sabe que no es así.

El director comentó cuando el film se presentó en Cannes que había pretendido “radiografiar el mundo, un mundo en el que vemos al diferente como una amenaza o un peligro. Y el peligro está en no tratar de entendernos” (Intxausti, 2006). El escritor Carlos Fuentes ha asegurado que González Iñárritu crea con *Babel* “la película de la realidad globalizada”, en la que el mundo “se presenta entonces como un desierto atrincherado por la discriminación, la sospecha, la arbitrariedad y la injusticia. Los peores prejuicios locales, aldeanos, se manifiestan con crueldad e indiferencia parejas. Los niños marroquíes ignoran que un rifle disparado al azar puede herir a un turista azaroso. La



González Iñárritu en el rodaje de *Babel*

nana mexicana ignora que cruzar la frontera con dos niños rubios despierta todas las sospechas e inhibiciones de los guardias fronterizos (de origen mexicano). La comunicación global se pierde en los desiertos de la incomunicación local". Y eso hace que los espectadores de *Babel* se pregunten "si vivimos con las reliquias de un mundo condenado o con los presagios de un mundo por nacer" (Fuentes, 2007). González Iñárritu ha redundado sobre esa reflexión a partir de sus experiencias durante el rodaje, la empatía que él y su familia establecieron con las personas de los lugares donde filmaban, y la necesidad de abrirse a la comunicación y hacer oídos sordos a las consignas gubernamentales y políticas que alientan los miedos y recelos a relacionarse con el otro, con el que vemos diferente a nosotros pero no es tan distinto. "Mis hijos jugaban en los pueblos marroquíes con los niños de allí sin hablar su lengua y se reían juntos todo el día. Y uno se da cuenta entonces de que somos los adultos los que hemos establecido prejuicios que no existen en realidad -argumenta el realizador-, que nos

han ido alimentando barreras vía la religión, los gobiernos, los padres; nosotros con nuestra estúpida forma de asumir o decidir o juzgar cosas bajo un solo punto de vista, sin observar al otro" (Huete, 2006).

El director siguió siendo fiel a su equipo técnico habitual, consiguiendo novedosos e interesantes resultados mediante el uso de técnicas no usadas en sus dos largometrajes previos, como la distinción visual de las distintas historias empleando diversos formatos de película, lentes o contrapuntos sonoros y plásticos. Las escenas de Marruecos se rodaron en 16 mm para conseguir una fotografía más dura, mientras que las de México están filmadas en 35 mm y las de Japón con anamórfico. El cineasta recuerda que al planificarlo con Rodrigo Prieto y Brigitte Broch temió que no funcionara, pero funcionó: "Me liberé en *Babel*. Sobre todo en la historia de la chica japonesa. Y esos espacios que creé, la escena del helicóptero en Marruecos o la de la boda de Amelia en la frontera mexicana, el momento de Chavela Vargas o el de la discoteca en Tokio... Era como entrar en la cabeza del

personaje y... El cine es eso, lo que sucede entre líneas. Había algo mágico. Me gustaba la idea de combinar el hiperrealismo y lo interior" (Huet, 2006). Y delante de las cámaras consiguió una combinación explosiva, estrellas de Hollywood como Brad Pitt y Cate Blanchett junto a actores mexicanos con proyección internacional como Gael García Bernal y Adriana Barraza, o los nipones Rinko Kikuchi y Koji Yakusho, al lado de intérpretes no profesionales en Marruecos que era la primera vez que actuaban.

Babel fue la última colaboración entre Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga. Su ruptura profesional, de la que la prensa mundial se hizo amplio eco por el casi perfecto tándem creativo que formaban, puso fin a una fructífera colaboración tras los Oscar de 2007, en los que la película se llevó la estatuilla a la mejor banda sonora para Gustavo Santaolalla tras haber recibido siete nominaciones, entre ellas la de mejor película. Tras esa ruptura, *Babel* parecía que iba a poner fin a una trilogía sobre el dolor, la familia y el perdón, pero en su último trabajo, *Biutiful* (2010), el cineasta vuelve sobre esos temas, además de insistir en la incomunicación, el amor como esperanza y la soledad en una sociedad que navega hacia la autodestrucción. Pendiente de estreno en el momento de escribir estas líneas, su pase en el Festival de Cannes despertó entre la prensa especializada reacciones dispares, aunque a nadie dejó indiferente por la dureza de la historia de un hombre que quiere recuperar la compasión hacia sí mismo en una Barcelona marginal alejada de la estampa turística y con la presencia del actor Javier Bardem de principio a fin en el papel protagonista de Uxbal. González Iñárritu abandona el relato fragmentado para contar una historia lineal, mientras que su equipo habitual, Rodrigo Prieto en la fotografía y Brigitte Broch en la dirección artística, se encargan de mostrar la fealdad del inframundo que habita en los arrabales de las grandes ciudades, de las que Barcelona es una "célula que representa lo que está pasando en el mundo", según manifestó el director durante presentación del filme en Cannes. La inmigración, los

problemas de integración, la explotación y la marginación son temas que afloran en la cinta para contar la historia de un sobreviviente, de un hombre que se mueve en la ilegalidad, que se comunica con los muertos y a quien la muerte le ronda, que busca proteger a sus hijos y que en palabras del actor Javier Bardem "quiere sobrevivir en su mundo y no quiere perder lo último que le queda: el amor". Una historia de "esperanza", según el realizador, que cuenta lo mismo que *Babel*, solo que en un único lugar. Un relato descarnado, en opinión del crítico cinematográfico Borja Hermoso, que resumió la cinta tras su exhibición en la sección del Festival de Cannes como una "película molesta, película áspera y sin atisbo de concesiones que revuelve las tripas por la vía de los naufragios familiares y sentimentales" (Hermoso, 2010). Y en el centro de todo ello, monopolizando cada uno de los planos del film, un Javier Bardem cuya actuación puso en



González Iñárritu y García Bernal

pie al público de Cannes durante los más de siete minutos de ovación y aplausos que recibió tras su pase, y por la que recibió el premio a la mejor interpretación masculina, que compartió con el italiano Elio Germano.

La proyección de *Biutiful* en el Festival de Cannes de 2010 levantó una gran expectación por estar considerado Alejandro González Iñárritu como uno de los directores latinoamericanos más interesantes del momento junto con el argentino Juan José Campanella. Acudió con los dos actores principales del film, Javier Bardem y Maricel Álvarez, una actriz argentina que antes de esta película sólo había trabajado en el cine con Eliseo Subiela en *Pequeños milagros*. Para el realizador mexicano, Cannes ha sido un certamen que le ha dado suerte y del que nunca se ha ido con las manos vacías. Allí presentó en 2007 la empresa productora Cha, cha, cha, una de las responsables de la producción de *Biutiful*, fundada por González Iñárritu y por los también mexicanos Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, “los tres amigos” como son conocidos en Hollywood, que también produjeron juntos con esta firma la ópera prima de Carlos Cuarón *Rudo y cursi* (2008), protagonizada por Gael García Bernal y Diego Luna. Ese año González Iñárritu también participó en el film colectivo *Chacun son cinéma* (2007), en el que 35 directores de todo el mundo rodaron cada uno un corto de alrededor de tres minutos, a petición del presidente del certamen, Gilles Jacob, para expresar su pasión por el cine con motivo de la celebración del sesenta aniversario del certamen cinematográfico. En su línea poco convencional, el realizador mexicano dedicó su pieza, titulada *Anna*, a mostrar el potencial del cine para transmitir emociones a través de la mirada de una joven ciega en una sala de exhibición. La historia está contada en un plano secuencia que arranca con el detalle de las manos de la muchacha con un cigarrillo apagado, que pasa por movimiento a un primer plano de su busto. Llorando, en la oscuridad del patio de butacas, mientras de fondo se escuchan unos diálogos sobre una historia de amor en la que una mujer reprocha a un hombre su incapacidad de emocionarse. La mujer se

levanta y sale a la calle siguiéndole la cámara. Al llegar a la acera enciende el cigarrillo y su pareja sale detrás para abrazarla. Un plano secuencia para un director poco acostumbrado a este recurso narrativo, puesto que donde otros ven necesario un corte, González Iñárritu emplea por lo menos tres, a excepción de algunos planos como el de la pelea de los perros en la alberca en *Amores perros*, cuando Octavio regresa para dar su merecido a El Jarocho. El patio de butacas es representado en *Anna* como lugar de encuentro para liberar las emociones; el cine dentro del cine como sucedía en algunas películas de Eliseo Subiela y Adolfo Aristarain.

Para “los tres amigos”, 2007 fue un año particularmente emocionante y fructífero por los premios que cosecharon y el reconocimiento internacional que tuvieron sus respectivas carreras, incluido el Globo de Oro al mejor drama para *Babel*. Compitieron en los Oscar en algunas de las mejores categorías: Guillermo del Toro en seis por *El laberinto del fauno*, Alejandro González Iñárritu en siete por *Babel* y Alfonso Cuarón en dos por *Children of Men*. Tres películas que, además, exploran temáticas similares sobre la condición humana en tres tiempos narrativos distintos conectados con el presente. Al respecto, González Iñárritu aseguraría que “es una coincidencia afortunada porque los tres tenemos películas que, además, están bien comunicadas temáticamente. Parece que planeamos una trilogía sin querer, porque las tres hablan del autoritarismo, de la inmigración, del terrorismo, de la deshumanización. La de Guillermo del Toro explora el pasado, la mía el presente, la de Cuarón el futuro. Parece que estaba planeada una trilogía de mexicanos de clase media viviendo fuera y además estrenando sus películas al mismo tiempo en un mundo que está necesitado de poder hablar” (Lerman, 2006). Tres cineastas conectados que hacen de sus películas, al igual que los argentinos Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela y Juan José Campanella, un espejo en el que la sociedad puede verse reflejada en el complejo mundo en el que vivimos hoy día a través de un cine en libertad.



Babel

Filmografía

ADOLFO ARISTARAIN

La parte del león

Argentina, 1978. Dirección y guión: Adolfo Aristarain. Producción: Andrada, Noli, Cuomo. Fotografía: Horacio Maira. Director de arte y vestuario: Kathy Saavedra. Intérpretes: Julio de Grazia (Bruno di Toro), Ulises Dumont (Larsen), Arturo Maly (Mario), Julio Chaves (El Nene) y Luisina Brando (Luisa).

La playa del amor

Argentina, 1979. Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Gius-Adolfo Aristarain. Producción: Aries-Microfón. Fotografía: Horacio Maira. Vestuario: Kathy Saavedra. Intérpretes: Cacho Castaña (Cacho), Ricardo Darín (Ricardo), Carlos del Burgo (Antonio), Arturo Maly (director de televisión), Mónica Gonzaga (Andrea) y Stella Maris Lanzani (Rosita).

La discoteca del amor

Argentina, 1980. Dirección y guión: Adolfo Aristarain. Producción: Aries-Microfón. Fotografía: Horacio Maira. Ambientación y vestuario: Kathy Saavedra. Intérpretes: Cacho Castaña (Lucas Echeverry, alias Cacho Castaña), Ricardo Darín (Eddie Ulmer), Carlos del Burgo (Romeo Pérez), Arturo Maly (Dr. J.B.), Tincho Zabala (Guillermo Beaudine), Marcos Woinsky (Orejas), Mónica Gonzaga (Gloria).

Tiempo de revancha

Argentina, 1981. Dirección y guión: Adolfo Aristarain. Producción: Aries. Fotografía: Horacio Maira. Director de arte: Abel Facello. Intérpretes: Federico Luppi (Pedro Bengoa), Julio de Grazia (Larsen), Ulises Dumont (Bruno di Toro), Haydee Padilla (Amanda), Arturo Maly (García Brown), Rodolfo Ranni (Torrance), Aldo Barbero (ingeniero Rossi) y Enrique Liporace (ingeniero Basile).

Últimos días de la víctima

Argentina, 1982. Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann (a partir de su novela

homónima). Producción: Aries. Fotografía: Horacio Maira. Director de arte: Abel Facello. Intérpretes: Federico Luppi (Raúl Mendizábal), Ulises Dumont (Gato Funes), Arturo Maly (Rodolfo Külpe), Julio de Grazia (Carlos Ravenna), Soledad Silveyra (Cecilia Ravenna), Mónica Galán (Vienna), China Zorrilla (Beba), Enrique Liporace (Peña).

Las aventuras de Pepe Carvalho

España-Francia, 1983/1985. Dirección y guiones: Adolfo Aristarain a partir de historias escritas por Manuel Vázquez Montalbán y Doménec Font. Producción: TVE-Telecíp. Fotografía: Porfirio Enríquez. Vestuario: Félix Sánchez Plaza. Intérpretes: Eusebio Ponzela (Pepe Carvalho), Alicia Sánchez (Charo) y Ovidi Montllor (Biscúter). Ocho telefilmes: *El caso de la gogo girl*, *Pigmalion*, *Golpe de estado*, *Fantasmas*, *El mar*, *un cristal opaco*, *Young Serra*, *peso mosca*, *Belladonna* y *Recién casados*.

The Stranger

Estados Unidos-Argentina, 1986/1987. Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Dan Gurskis. Producción: Tusitala y Mike Nolin para Columbia Pictures. Fotografía: Horacio Maira. Director de arte: Abel Facello. Vestuario: Félix Sánchez Plaza. Intérpretes: Bonnie Bedelia (Alice Kildee), Peter Riegert (Dr. Harris Kite), Barry Primus (Drake), Cecilia Roth (Anita), Julio de Grazia (Jay), Ricardo Darín (Clark Whistler) y Federico Luppi.

Un lugar en el mundo

Argentina, 1991/1992. Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra. Producción: Adolfo Aristarain y Osvaldo Papaleo. Fotografía: R. de Angelis. Música: Emilio Kauderer. Montaje: Eduardo López. Director de arte: Abel Facello. Vestuario: Kathy Saavedra. Intérpretes: Federico Luppi (Mario), José Sacristán (Hans), Cecilia Roth (Ana), Leonor Benedetto (Nelda), Rodolfo Ranni (Andrada), Gastón Batyi (Ernesto) y Hugo Arana (Zamora).

La ley de la frontera

España-Argentina, 1995. Dirección y guión: Adolfo Aristarain a partir de una historia de Miguel Murado. Producción: CPA-J. L. Olaizola, Shazam-Adolfo Aristarain.

la Madrid. Intérpretes: Marisa Paredes (Carmen), Eduardo Noriega (Jacinto), Federico Luppi (Casares), Fernando Tielve (Carlos), Irene Visiedo (Conchita), Iñigo Garcés (Jaime), Berta Ojea (Alma) y José Manuel Lorenzo (Marcelo).

Blade 2

USA, 2002. Dirección: Guillermo del Toro. Guión: David S. Goyer, según el cómic de Marv Wolfman y Gene Colan. Producción: Amen Ra Films, Imaginary Forces, Justin Pictures para New Line Cinema. Fotografía: Gabriel Beristain. Diseño de producción: Carol Spier. Música: Marco Beltrami y Danny Saber. Montaje: Peter Amundson. Intérpretes: Wesley Snipes (Blade), Kris Kristofferson (Whistler), Ron Perlman (Reinhardt), Luke Goss (Nomak), Leonor Varela (Nyssa), Thomas Kretschmann (Damaskinos), Matthew Schulze (Chupa), Santiago Segura (Rush).

Hellboy

USA, 2004. Dirección: Guillermo del Toro. Guión: Guillermo del Toro, según un argumento propio y de Peter Briggs basado en el cómic de Mike Mignola. Producción: Lawrence Gordon/Lloyd Levin Productions, Dark House Entertainment, Revolution Studios para Columbia Pictures. Fotografía: Guillermo Navarro. Diseño de producción: Stephen Scott. Música: Marco Beltrami. Montaje: Peter Amundson. Intérpretes: Ron Perlman (Hellboy), John Hurt (Trevor "Broom" Bruttonholm), Selma Blair (Liz Sherman), Rupert Evans (John Myers), Karel Roden (Grigori Rasputín), Jeffrey Tambor (Tom Manning), Doug Jones (Abe Sapien), Brian Steele (Sammael), Ladislav Beran (Kroenen), Bridget Hodson (Ilsa).

El laberinto del fauno

México-España, 2006. Dirección y guión: Guillermo del Toro. Producción: Estudios Picasso Fábrica de Ficción S.A., Tequila Gang, Esperanto Filmoj S.A. de C.V. y Sententia Entertainment con la participación de Telecinco. Productores: Alfonso Cuarón, Álvaro Agustín, Víctor Albarrán, Frida Torresblanco, Bertha Navarro y Guillermo del Toro. Fotografía: Guillermo Navarro. Montaje: Bernat Vilaplana. Diseño de producción: Eugenio Caballero. Música: Javier

Navarrete. Efectos especiales de maquillaje y animatrónicos: David Martí y Montse Ribé. Intérpretes: Sergi López (Vidal), Maribel Verdú (Mercedes), Ivana Baquero (Ofelia), Doug Jones (Fauno/Hombre pálido), Ariadna Gil (Carmen), Álex Angulo (doctor), Eusebio Lázaro (padre), Paco Vidal (cura), César Bea (Serrano), Roger Casamayor (Pedro) y la colaboración especial de Federico Luppi.

Hellboy 2: The Golden Army

USA-Alemania, 2008. Director: Guillermo del Toro. Guión: Guillermo del Toro a partir de un argumento propio y de Mike Mignola. Producción: Dark Horse Entertainment, Internationale Filmproduktion Eagle, Lawrence Gordon Productions, MidAtlantic Films, Relativity Media Para Universal Pictures. Productores: Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Mike Richardson y Joe Roth. Fotografía: Guillermo Navarro. Diseño de producción: Stephen Scott. Música: Danny Elfman. Montaje: Bernat Vilaplana. Intérpretes: Ron Perlman (Hellboy), Selma Blair (Liz Sherman), Doug Jones (Abe Sapien y Ángel de la Muerte), James Dodd (Johan Krauss), Luke Goss (Príncipe Nuada), Anna Walton (Princesa Nuala), Jeffrey Tambor (Tom Manning) y John Hurt (Trevor "Broom" Bruttonholm).

ELISEO SUBIELA

Un largo silencio (corto documental)

Argentina, 1963. Dirección y guión: Eliseo Subiela

Sobre todas las estrellas (corto documental)

Argentina, 1965. Dirección y guión: Eliseo Subiela.

La conquista del paraíso

Argentina, 1980. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción ejecutiva: Chiche López. Fotografía: Diego Bonacina. Vestuario: Kathy Saavedra. Música: Milton Nascimento. Montaje: Julio Di Risio. Intérpretes: Arturo Puig (Pablo), Katia D'Angelo (Iracema), Jofre Soares (Joao Mentira), Alicia Bruzzo (ex esposa), Guillermo Battaglia (el padre), Chela Ruiz (la tía), Raúl Lavie (Marcos), José María Gutiérrez (Laureano, el español), Jorge D'Elia (Teófilo).

Hombre mirando al sudeste

Argentina, 1986. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción: Cinequanon Films. Fotografía: Ricardo de Angelis. Música: Pedro Aznar. Montaje: Luis César D'Angiolillo. Intérpretes: Hugo Soto (Rantés), Lorenzo Quinteros (Dr. Denis), Inés Vernengo (Beatriz).

Últimas imágenes del naufragio

Argentina-España, 1989. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción: Hugo Lauria para Cinequanon y Televisión Española. Fotografía: Alberto Basail. Montaje: Marcela Sáenz. Música: Pedro Aznar. Intérpretes: Lorenzo Quinteros (Roberto), Noemí Frenkel (Estela), Hugo Soto (Claudio), Pablo Brichta (José), Andrés Tiengo (Mario), Sara Benítez (la madre), Alicia Aller (la esposa), Alfredo Stuart (Cristo).

El lado oscuro del corazón

Argentina-Canadá, 1992. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Productor: Roger Frappier. Fotografía: Hugo Colace. Montaje: Marcela Sáenz. Música: Osvaldo Montes. Intérpretes: Darío Grandinetti (Oliverio), Sandra Ballesteros (Ana), Nacha Guevara (La Muerte), André Melançon (Erik), Jean Pierre Reguerraz (Gustavo).

No te mueras sin decirme a dónde vas

Argentina, 1995. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Productor: Gabriel Boero. Producción: Artear, INCAA. Fotografía: Hugo Colace. Música: Pedro Aznar. Montaje: Marcela Sáenz. Intérpretes: Darío Grandinetti (Leopoldo), Mariana Arias (Rachel), Óscar Martínez (Óscar), Mónica Galán (Susana), Tincho Zabala (Don Mario), Leonardo Sbaraglia (Pablo) y James Murray (William K. L. Dickson).

Despáilate amor

Argentina, 1996. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Productora: Artear. Fotografía: Daniel Rodríguez. Música: Martín Bianchedi. Montaje: Marcela Sáenz. Intérpretes: Darío Grandinetti (Ernesto), Soledad Silveira (Ana), Juan Leyrado (Ricardo), Marilyn Solaya (Vera), Gustavo Garzón (Patricio), Emilia Mazer (Silvia) y Valentina Bassi (Liliana).

Pequeños milagros

Argentina, 1997. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción: Omar Romay, Ricardo Avelluto y Eliseo Subiela. Fotografía: Daniel Rodríguez. Música: Osvaldo Montes. Montaje: Marcela Sáenz. Intérpretes: Julieta Ortega (Rosalía), Héctor Alterio (padre de Rosalía), Antonio Birabent (Santiago), Mónica Galán (Susana), Ana María Picchio (madre de Rosalía), Francisco Rabal (Don Francisco) y Maricel Álvarez.

Las aventuras de Dios

Argentina, 2000. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción ejecutiva: Mora Subiela. Fotografía: Daniel Rodríguez. Música: Osvaldo Montes. Montaje: Laura Bua. Intérpretes: Pasta Dioguardi (protagonista), Florencia Sabatello (Valerí), Daniel Freire (Cristo), Sandra Sandrini (esposa) y Lorenzo Quinteros (psicoanalista).

El lado oscuro del corazón 2

Argentina-España, 2001. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción: Enrique Cerezo, Tornasol Films y Argentina Sonofilm. Fotografía: Teo Delgado. Director artístico: Rosa Ros. Intérpretes: Darío Grandinetti (Oliverio), Ariadna Gil (Alejandra), Sandra Ballesteros (Ana), Nacha Guevara (La Muerte), Manuel Bandera (El Muerte) y Santiago Ramos (Joaquín).

Historias de no creer (serie de televisión)

Argentina, 2002. Guión y dirección: Eliseo Subiela. Entregas de la serie: *Relaciones carnales*, *Ángel*, *Qué risa la muerte* y *El destino de Angélica*.

Lifting de corazón

Argentina-España, 2005. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Producción ejecutiva: Luis Ángel Bellaba y Álvaro Alonso. Fotografía: Teo Delgado. Montaje: Cristina Otero. Música: Gabriel Mores. Intérpretes: Pep Munné (Antonio Ruiz), María Barranco (Cristina), Moro Anghileri (Delia) y Rosario Pardo (Elisa).

La voz (episodio para el ciclo de televisión *Numeral 15*)

Argentina, 2006. Dirección: Eliseo Subiela.

El resultado del amor

Argentina, 2006. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Productores: A la Carta Films y San Luis Cine en coproducción con Quique Santos. Fotografía: Marc Cuxart. Montaje: Marcela Sáenz. Música: Julián Vat. Intérpretes: Sofía Gala Castiglione (Mabel), Guillermo Pfening (Martín), Norma Argentina (Ester), Julio Arrieta (Omar), Romina Ricci (Malena), Matías Marmorato (Hugo), Fernando Roa (Julio), Hugo "Sapo" Cativa (Paparulo) y Jorge D'Elía (padre de Martín).

No mires para abajo

Argentina, 2007. Dirección y guión: Eliseo Subiela. Productores: Daniel Pensa y Elise Jalladeau. Fotografía: Sol Lopatín. Música: Pedro Aznar. Montaje: Marcela Sáenz. Director artístico: Cristina Nigro. Intérpretes: Antonella Costa (Elvira), Leandro Stivelman (Eloy), Octavio Borro (Andrés), Marzenka Nowak (madre de Eloy), María Elena Ruaz (Celia) y Mónica Galán (Ana).

Rehén de ilusiones (pendiente de estreno)

Argentina, 2010. Dirección: Eliseo Subiela. Intérpretes: Romina Ricci y Daniel Fanego.

ALFONSO CUARÓN***Vengeance is Mine*** (cortometraje)

México, 1983. Guión y dirección: Alfonso Cuarón y Carlos Marcovich.

Sólo con tu pareja

México, 1991. Dirección: Alfonso Cuarón. Guión: Alfonso y Carlos Cuarón. Producción: Pedro Armendáriz Jr., Alfonso Cuarón, Ignacio Durán Loera y Rosalía Salazar. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Música: Carlos Warman. Diseño de producción: Brigitte Broch. Intérpretes: Daniel Giménez Cacho (Tomás), Claudia Ramírez (Clarisa), Luis de Icaza (Mateos), Astrid Hadad (Teresa), Dobrina Liubomirova (Silvia), Isabel Benet (Gloria).

A Little Princess

USA, 1995. Dirección: Alfonso Cuarón. Producción: Mark Johnson y Baltimore Pictures para Warner Bros. Guión: Richard LaGravenese y Elizabeth Chandler, basado en la novela homónima de Frances Hodgson Burnett. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Intérpretes: Liesel Matthews (Sara Crewe), Eleanor Bron (señorita Minchin), Liam Cunningham (capitán Crewe), Rusty Schwimmer (Amelia Minchin) y Vanessa Lee Chester (Becky).

Great Expectations

USA, 1997. Dirección: Alfonso Cuarón. Producción: 20th Century Fox. Guión: Mitch Glazer. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Diseño de producción: Tony Burroughs. Música: Patrick Doyle. Montaje: Steven Weisberg. Intérpretes: Ethan Hawke (Finnegan Bell), Gwyneth Paltrow (Estella), Anne Bancroft (señorita Dinsmoor), Robert de Niro (Lustig) y Chris Cooper (Joe).

Y tu mamá también

México, 2001. Dirección: Alfonso Cuarón. Guión: Alfonso y Carlos Cuarón. Productor: Jorge Vergara. Producción: Producciones Anheló. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Música: Liza Richardson y Anette Fradera. Intérpretes: Maribel Verdú (Luis Cortés), Gael García Bernal (Julio Zapata), Diego Luna (Tenoch Iturbide), Diana Bracho (Silvia Allende) y Emilio Echevarría (Miguel Iturbe).

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

USA, 2004. Dirección: Alfonso Cuarón. Productores: Chris Columbus, Mark Radcliffe y David Heyman. Guión: Steve Kloves, según la novela de J.K. Rowling. Fotografía: Michael Seresin. Diseño de producción: Stuart Craig. Música: John Williams. Intérpretes: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ron Weasley), Emma Watson (Hermione Granger), Robbie Coltrane (Rubeus Hagrid), Gary Oldman (Sirius Black), Michael Gambon (Albus Dumbledore), Alan Rickman (Severus Snape) y Emma Thompson (Sybil Trelawney).

Parc Monceau (episodio del largometraje colectivo *Paris, je t'aime*)

Francia-Alemania, 2006. Dirección y guión: Alfonso Cuarón. Fotografía: Michael Seresin. Montaje: Álex Rodríguez. Intérpretes: Nick Nolte (Vincent), Ludivine Sagnier (Claire), Sara Martins (Sara).

Children of Men

Gran Bretaña- USA, 2006. Dirección: Alfonso Cuarón. Productores: Marc Abraham, Eric Newman, Hilaru Shor, Iain Smith y Tony Smith. Producción: Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Quietus Productions para Universal Pictures. Guión: Alfonso Cuarón, Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus y Hawk Ostby a partir de la novella homónima de P.D. James. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Diseño de producción: Geoffrey Kirkland y Jim Clay. Montaje: Álex Rodríguez. Música: John Tavener. Intérpretes: Clive Owen (Theodore Faron), Julianne Moore (Julian Taylor), Michael Caine (Jasper), Chiwetel Ejiofor (Luke), Charlie Hunnam (Patric), Claire-Hope Ashitey (Kee), Pam Ferris (Miriam), Danny Huston (Nigel) y Peter Mullan (Syd).

The Possibility of Hope (cortometraje documental)

USA, 2006. Dirección: Alfonso Cuarón. Intervienen: Naomi Klein, Fabrizio Eva, James Lovelock, Slavoj Zizek y Saskia Sassen.

The Shock Doctrine (cortometraje)

USA, 2007. Una película de Alfonso Cuarón y Naomi Klein dirigida por Jonás Cuarón sobre el libro *La doctrina shock. El auge del capitalismo del desastre*.

JUAN JOSÉ CAMPANELLA

Victoria 392

Argentina, 1982. Dirección y guión: Juan José Campanella y Fernando Castets. Producción independiente rodada en formato súper 8. Fotografía: Fernando Castets y Hugo Colace. Intérpretes: Eduardo Blanco, Osvaldo

Peluffo, Omar Pini, Dania Asayag, Osvaldo Belli y Horario Heredia.

The Contortionist (cortometraje)

USA, 1988. Dirección: Juan José Campanella.

The boy who cried bitch

USA, 1991. Dirección: Juan José Campanella. Una producción Pilgrims 3 Corporation. Producción: Louis Tancredi. Guión: Catherine May Levin. Fotografía: Daniel Shulman. Música: Wendy Blackstone. Montaje: Darren Kloomok. Intérpretes: Harley Cross (Dan Love), Karen Young (Candice Love), Jesse Bradford (Mike Love), J. D. Daniels (Nick Love), Moira Kelly (Jessica) y Adrien Brody (Eddie).

Love Walked In

USA, 1997. Dirección: Juan José Campanella. Producción: Ricardo Freixá. Guión: Lynn Geller, Larry Golin y Juan José Campanella a partir de la novela *Ni el tiro del final* de José Pablo Feinmann. Fotografía: Daniel Shulman. Montaje: Darren Kloomok. Música: Wendy Blackstone. Intérpretes: Denis Leary (Jack), Aitana Sánchez Gijón (Vicky Rivas), Terence Stamp (Fred), Michael Badalucco (Eddie Bianco).

El mismo amor, la misma lluvia

Argentina, 1999. Dirección: Juan José Campanella. Producción: Jorge Estrada Mora. Guión: Fernando Castets y Juan José Campanella. Fotografía: Daniel Shulman. Montaje: Camilo Antolini. Música: Emilio Kauderer. Intérpretes: Ricardo Darín (Jorge Pellegrini), Soledad Villamil (Laura), Ulises Dumont (Márquez), Eduardo Blanco (Roberto), Alfonso de Grazia (Matronardi), Alicia Zanca (Sonia) y Graciela Tenenbaum (Marita).

El hijo de la novia

Argentina-España, 2001. Dirección: Juan José Campanella. Productores: Gerardo Herrero, Mariela Besuievski, Fernando Blanco, Pablo Rossi, Jorge Estrada Mora, Juan Pablo Galli, Juan Vera y Adrián Suar. Guión: Juan José Campanella y Fernando Castets. Fotografía: Daniel Shulman. Música: Ángel Illarramendi. Montaje: Camilo Antolini. Intérpretes: Ricardo Darín (Rafael Belvedere),

Héctor Alterio (Nino Belvedere), Norma Aleandro (Norma Belvedere), Natalia Verbeke (Naty) y Eduardo Blanco (Juan Carlos).

Luna de Avellaneda

Argentina-España, 2004. Dirección: Juan José Campanella. Producción: Tornasol Films, Pol-ka, Jempsa y 100 Bares con el apoyo del ICAA, INCAA, Ibermedia, TVE y Canal +. Guión: Fernando Castets, Juan Pablo Domenech y Juan José Campanella. Fotografía: Daniel Shulman. Montaje: Camilo Antolini. Música: Ángel Illarramendi. Intérpretes: Ricardo Darín (Román), Mercedes Morán (Graciela), Eduardo Blanco (Amadeo), Valeria Bertucelli (Cristina), Silvia Kutica (Verónica), José Luis López Vázquez (Don Aquiles) y Daniel Fanego (Alejandro).

Vientos de agua (mini serie de televisión)

España-Argentina, 2006. Director artístico de la serie: Juan José Campanella. Directores de los capítulos: Juan José Campanella, Sebastián Pivotto, Bruno Stagnaro y Paula Hernández. Producción: Estudios Picasso, 100 Bares Producciones, Pol-ka Producciones e Icónica Producciones. Guión: Juan José Campanella, Aída Bortnik, Alejo Flah, Juan Pablo Doménech y Aurea Martínez. Fotografía: Félix Monti y Miguel Abal. Dirección de arte: Mercedes Alfonsín. Montaje: Camilo Antolini y Martino Zaidelis. Intérpretes: Ernesto Alterio (Andrés Olaya joven), Héctor Alterio (Andrés Olaya adulto), Eduardo Blanco (Ernesto Olaya), Pablo Rago (Juliusz), Giulia Michelini (Gemma), Marta Etura (Ana), Angie Cepeda (María), Claudia Fontán (Cecilia), Valeria Bertucelli (Lucía), Caterina Murino (Sophie), Bárbara Goenaga (Felisa), Silvia Abascal (Henar) y Gran Wyoming (Javier).

El secreto de sus ojos

Argentina-España, 2009. Dirección: Juan José Campanella. Productores: Gerardo Herrero, Mariela Besuievsky y Juan José Campanella. Guión: Eduardo Sacheri y Juan José Campanella. Fotografía: Félix Monti. Música: Federico Jusid. Intérpretes: Ricardo Darín (Benjamín Espósito), Soledad Villamil (Irene Menéndez Hastings), Pablo Rago (Ricardo Morales), Javier Godino (Isidoro Gómez), y Guillermo Francella (Sandoval).

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

Amores perros

México, 2000. Dirección y producción: Alejandro González Iñárritu. Guión: Guillermo Arriaga. Producción: Altavista Films, Zeta Film. Fotografía: Rodrigo Prieto. Dirección artística: Brigitte Broch. Música: Gustavo Santaolalla. Montaje: Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Unda. Intérpretes: Emilio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria Maya), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis), Marco Pérez (Ramiro) y Adriana Barraza (madre de Octavio).

11'09''01

Francia, 2002. Episodio **México**. Guión y dirección: Alejandro González Iñárritu. Música: Osvaldo Golijov y Gustavo Santaolalla. Montaje: Kim Bica, Robert Duffy y Alejandro González Iñárritu.

21 Grams

USA, 2003. Director: Alejandro González Iñárritu. Productores: Alejandro González Iñárritu y Robert Salerno. Guión: Guillermo Arriaga. Fotografía: Rodrigo Prieto. Diseño de producción: Brigitte Broch. Música: Gustavo Santaolalla. Montaje: Stephen Mirrione. Intérpretes: Sean Penn (Paul), Benicio del Toro (Jack), Naomi Watts (Cristina), Charlotte Gainsbourg (Mary), Melissa Leo (Marianne) y Clea DuVall (Claudia).

Babel

USA, 2006. Director: Alejandro González Iñárritu. Productores: Jon Kilik, Steve Golin y Alejandro González Iñárritu. Guión: Guillermo Arriaga según una idea propia y de Alejandro González Iñárritu. Fotografía: Rodrigo Prieto. Diseño de producción: Brigitte Broch. Música: Gustavo Santaolalla. Montaje: Stephen Mirrione y Douglas Crise. Intérpretes: Cate Blanchett (Susan), Brad Pitt (Richard), Gael García Bernal (Santiago), Koji Yakusho (Yasujiro), Adriana Barraza (Amelia), Rinko Kikuchi (Chieko), Said Tarchani (Admed), Boubker Ait El Caid (Yussef), Elle Fanning (Debbie)

y Natham Gamble (Mike).

Chacun son cinéma

Francia, 2007. Episodio **Anna**. Guión y dirección: Alejandro González Iñárritu. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Intérpretes: Luisa Williams (Anna).

Biutiful

España-México, 2010. Dirección: Alejandro González Iñárritu. Guión: Alejandro González Iñárritu, Armando Bo y Nicolás Jacobone. Fotografía: Rodrigo Prieto. Diseño de producción: Brigitte Broch. Música: Gustavo Santaolalla. Montaje: Stephen Mirrione. Intérpretes: Javier Bardem (Uxbal), Maricel Álvarez (Maramba), Hanna Bouchaib (Ana), Diaryatou Daff (Ige), Guillermo Estrella (Mateo), Eduard Fernández (Tito), Luo Jin (Liwei), Rubén Ochandiano (Zanc), Cheng Tai Shen (Hai).

Bibliografía

- Alarcón, Tonio L. (2005): *Hellboy/2004*. DIRIGIDO nº 347. Julio-agosto. Páginas 50 a 51.
- Alarcón, Tonio L. (2008): *Personalidades múltiples*. DIRIGIDO nº 381. Septiembre. Páginas 28 a 30.
- Antín, Eduardo (2002): *Adolfo Aristarain. Retrato en movimiento*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.
- Ares, Carlos (2003): *Campanella lleva la obsesión por la dignidad a su película más argentina. Darín y López Vázquez actúan en 'Luna de Avellaneda', coproducida por Gerardo Herrero*. EL PAÍS, 21 de noviembre. Página 50.
- Ares, Carlos (2004): *Triunfo de Darín y Campanella con 'Luna de Avellaneda'*. EL PAÍS, 4 de junio. Página 58.
- Aristarain, Adolfo (1998): *Sin concesiones*. Suplemento LA ESFERA del diario EL MUNDO del 31 de enero. Página 10
- Aristarain, Adolfo (2004): *Martín (Hache). Lugares comunes. Roma. Tres películas de Adolfo Aristarain* (guiones). Editorial Ocho y Medio. Madrid.
- Ayuso, Rocío (2004): *Accidentado Alejandro González Iñárritu*. EL PAÍS DE LAS TENTACIONES del 23 de enero. Páginas 8 y 9.
- Belinchón, Gregorio (2000): *"Me gusta mezclar el melodrama y el terror". Guillermo del Toro, que revolucionó el thriller con 'Cronos', aplica los esquemas del cuento de fantasmas a la guerra civil*. En EL ESPECTADOR, suplemento del diario EL PAÍS, 6 de agosto. Página 9.
- Belinchón, G. (2010): *Hollywood habla español. Claudia Llosa y Juan José Campanella viven en paralelo la recta final a la ceremonia*. EL PAÍS, 5 de marzo. Página 42.
- Boyero, Carlos (1997): *La admirable intensidad del equilibrista Aristarain* (crónica de la proyección de "Martín (Hache)" en el Festival de San Sebastián. EL MUNDO, 20 de septiembre. Página 40.
- Brenner, Fernando (1993): *Adolfo Aristarain*. Centro Editor de América Latina. Colección Los directores de cine nº 2. Buenos Aires.
- Cambón, Diane (1998): *Cuarón acude a Dickens para filmar "la emoción de los sentimientos infantiles"*. EL PAÍS, 24 de febrero. Página 40.
- Cantalapiedra, Francisco (2004): *Humor contra la melancolía*. EL PAÍS, 23 de octubre. Página 45.
- Casas, Quim (1997): *Un film de terror entre gótico y escabroso. El mexicano Guillermo del Toro debuta en Hollywood con 'Mimic', un cuento de terror con insectos mutantes ambientado en el subsuelo de Nueva York*. DIRIGIDO nº 261. Páginas 48 a 50.
- Casas, Quim (2004): *La suspensión del vacío. El mexicano Alejandro González Iñárritu acomete en su primer film estadounidense,*

'21 gramos', otro relato sobre la ausencia, la culpa y la expiación. DIRIGIDO nº 330. Páginas 30 y 31.

Casas, Quim (2004): *Guillermo del Toro. Itinerarios del relato gótico*. DIRIGIDO nº 338. Páginas 46 a 59.

Castillo, Luciano (1992): *Aristarain aguarda el tiempo de su revancha*. En CINE CUBANO nº 139. Páginas 11 a 15.

Castro, Antonio (1992): *Un lugar en el mundo. Cine con dimensión ética*. DIRIGIDO nº 208. Páginas 51 y 52.

Castro, Antonio (1992): *Adolfo Aristarain. "La película plantea la fidelidad a la ideología o la filosofía que uno tiene"* (entrevista). DIRIGIDO nº 208. Diciembre. Páginas 53 a 55.

Castro, Antonio (1993): *Entrevista a Eliseo Subiela*. DIRIGIDO nº 214. Junio. Páginas 20 y 21.

Castro, Antonio (1995): *Aristarain y la ley de la frontera. Una aventura con moraleja* (artículo y entrevista). Revista Dirigido nº 238. Septiembre. Páginas de la 16 a la 21.

Centrós, T.; Torreiro, M. (1997): *Eliseo Subiela: "En mis películas, el efecto especial es la poesía"*. El cineasta estrena 'Pequeños milagros'. EL PAÍS, 15 de octubre de 1997. Página 47.

Cerdán, Jostexo; Quílez, Laia (2009): *'Vientos de agua': La construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones*. En "Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática". Vervuert/Iberoamericana, Madrid. Páginas 293 a 316.

Cerviño, Mercedes (2006): *Cuarón: "Nunca me interesó hacer cine de denuncia"*. Teletipo de la agencia Efe. Madrid, 22 de octubre.

César, Samuel R. (1995): *No te mueras sin decirme a dónde vas. El recolector de sueños*. DIRIGIDO nº 241. Diciembre. Página 13.

Damore, Damián (2009): *"No debo olvidar que empecé con fracasos"* (Entrevista a Juan José Campanella). C. ACTUALIDAD A DIARIO nº 78 del 23 de agosto. Páginas 6 a 13.

Del Toro, Guillermo (2008): *Me enamoré de Hellboy*. CINEMANÍA nº 156. Septiembre. Páginas 57 a 61.

España, Claudio (editor) (1994): *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

Fernández L'Hoeste, Héctor (2000): *De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro*. CIFRA NUEVA. Junio-diciembre. Páginas de la 41 a la 50.

Fernández-Santos, Elsa (2000): *Guillermo del Toro afirma que busca "la humanidad del horror"*. El cineasta mexicano regresa a Hollywood después de su primera película española. EL PAÍS, 13 de octubre. Página 46.

Fernández-Santos, Elsa (2003): *Sean Penn: "Me considero mucho más patriota que George Bush"*. EL PAÍS del 24 de septiembre. Página 38.

Fernández-Santos, Ángel (1997): *Adolfo Aristarain explora en*

'Martín (Hache)' algunas cuestiones mayores de la vida actual (crónica de la proyección de la película en el Festival de Cine de San Sebastián). EL PAÍS del 20 de septiembre. Página 26.

Fernández-Santos, Ángel (2001): *Cine de carne viva. 'Amores perros' nos da un bello y desconcertante golpe de violencia apaciguadora*. EL ESPECTADOR, suplemento de cine de EL PAÍS, 18 de diciembre. Página 3.

Fernández Valentí, Tomás (1998): *Grandes esperanzas. Estética y esteticismo*. DIRIGIDO nº 266. Marzo. Página 13.

Fernández Valentí, Tomás (2004): *El hombre y el demonio*. DIRIGIDO nº 337. Septiembre. Páginas 26 a 28.

Freixas, Ramón (1997): *Martín (Hache). La patria y la amistad*. DIRIGIDO nº 261, mes de octubre. Página 20.

Freixas, Ramón (2001): *Y tu mamá también. Cansados de la normalidad*. DIRIGIDO nº 306. Noviembre. Página 12.

Fuentes, Carlos (2007): *Babel*. EL PAÍS del 25 de febrero. Página 43.

Galán, Lola (2001): *Alfonso Cuarón: "En mi película hay sexo porque es el motor de los adolescentes"*. EL PAÍS, 31 de agosto. Edición electrónica.

Gallego-Díaz, Soledad (2009): *La nueva mirada de Campanella*. EL PAÍS BABELIA, 26 de septiembre. Página 6.

García, R. (2006): *Alejandro González Iñárritu: "No le tengo miedo al dolor"*. EL PAÍS del 29 de diciembre. Pág. 40.

Gómez, Lourdes (2003): *Harry Potter se hace mayor con Cuarón*. EL PAÍS, 27 de agosto. Páginas 25 y 26.

Graham, Jamie (2008): *Guillermo del Toro. El cielo puede esperar*. CINEMANÍA nº 156. Septiembre. Páginas 63 a 69.

Guerra, M.; Castro-Villacañas, E.; Zavala, J.; y Martínez A.C. (1998): *Cecilia dice... Conversaciones con Cecilia Roth*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

Hermoso, Borja (2006): *El retorno de González Iñárritu: "Ideología, nacionalismo y fanatismo religioso son las peores fronteras"*. EL MUNDO del 5 de diciembre. Página 45.

Hermoso, Borja (2010): *Bardem, principio y fin de 'Biutiful'. Desigual acogida en Cannes a la nueva película del mexicano Alejandro González Iñárritu*. EL PAÍS del 17 de mayo. Edición digital.

Hernández, Esteban (2006): *La imaginación contra la realidad*. DIRIGIDO nº 359. Septiembre. Páginas 30 a 32.

Huete Machado, Lola (2006): *En la tierra de Babel* (Entrevista a Alejandro González Iñárritu). EL PAÍS SEMANAL del 10 de diciembre. Páginas 76 a 85.

Intxausti, Aurora (2006): *Guillermo del Toro: "Mi imaginación es imposible de domesticar"* (entrevista). EL PAÍS, 6 de octubre de 2006. Página 48.

Intxausti, Aurora (2006): *González Iñárritu: "He pretendido radiografiar el mundo"*. EL PAÍS del 24 de mayo. Pág. 47.

Kruger, Clara (1999): *Un lugar en el mundo*. Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas. Alianza Editorial, Madrid. Páginas 392 a 395.

Lafuente, Antonio (2006): *Cuarón presenta un mundo sin esperanza en 'Children of Men'*. Teletipo de la agencia Efe, Venecia 3 de septiembre.

Lázaro-Reboll, Antonio (2007): *The Transnational Reception of 'El espinazo del diablo' (Guillermo del Toro 2001)*. HISPANIC RESEARCH JOURNAL. Vol. 8 nº 1. Páginas 39 a 51.

Lazo, Norma (2004): *El horror en el cine y en la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. Paidós, México.

Lerer, Diego (2001): *Una reunión familiar*. Ricardo Darín, Norma Aleandro y Héctor Alterio filman 'El hijo de la novia'. CLARÍN, 8 de abril. Edición digital.

Lerman, Gabriel (1997): "El único género que me interesa es el fantástico o una versión violenta del cine negro" (Entrevista a Guillermo del Toro). DIRIGIDO nº 261. Páginas 51 a 53.

Lerman, Gabriel (2004): "Guillermo del Toro: 'Me dijeron que si quería hacer Hellboy primero debía rodar Blade II'" (entrevista). DIRIGIDO nº 337. Septiembre. Páginas 29 a 31.

Lerman, Gabriel (2006): *Alejandro González Iñárritu: "Babel es una consecuencia de estar en el exilio como inmigrante. La conciencia de inmigrante es un poderoso elixir motivador de ideas porque te hace vulnerable"*. DIRIGIDO nº 361. Páginas 50 a 53.

Maranghello, César (1999): *Últimas imágenes del naufragio*. En "Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas". Alianza Editorial. Madrid. Páginas 361 a 366.

Marirrodiga, Jorge (2005): *Tele 5 prepara para enero de 2006 el estreno de 'Vientos de agua'*. EL PAÍS, 19 de octubre. Página 85.

Martín, Ángel (2004): *La mirada escéptica* (entrevista con Adolfo Aristarain). En la revista DOMINICAL del 10 de octubre. Páginas de la 52 a la 57.

Martín Párraga, Javer (2010): *La reinención del mito vampírico en Cronos, de Guillermo del Toro*. FRAME nº 6, febrero. Páginas 57 a 67.

Millán, Francisco Javier (2001): *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Fundación Festival Iberoamericano de Huelva y Ocho y Medio. Huelva.

Millán, Francisco Javier (2004): *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*. Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón y Centro Buñuel de Calanda. Teruel.

Molina Foix, Vicente (1998): *Oda santa a Cecilia*. EL PAÍS del 6 de enero. Página 27.

Monterde, José Enrique (2001): *'Realismo sucio' mexicano*. DIRIGIDO nº 299. Páginas 36 y 37.

Monterde, José Enrique (2006): *La pesadilla de la globalización. 'Babel', de Alejandro González Iñárritu, vuelve a reincidir en un relato narrado en distintos planos narrativos, en esta ocasión ambientado en distintos lugares del mundo*. DIRIGIDO nº 361. Páginas 48 y 49.

Montón, Gonzalo; Navarro, Nacho (2008): *Javier Navarrete. Los arpegios para cine de un turolense*. CABIRIA Cuadernos turolenses de cine nº 5. Páginas 92 a 104.

Navarro, Nuria (2009): *Guillermo del Toro: "El deber del arte es el misterio"* (entrevista). DOMINICAL nº 359 del 2 de agosto de 2009. Páginas 30 a la 35.

Olid Suero, Miguel (2000): *Federico Luppi. El hombre honesto*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

Oubiña, David (1999): *Tiempo de revancha*. Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas. Alianza Editorial, Madrid. Páginas 312 a 315.

Paranaguá, Paulo Antonio (1996): *América Latina busca su imagen*. En 'Historia general del cine. Volumen X'. Editorial Cátedra, Madrid. Páginas 207 a 393.

Pérez, M^a Dolores; Fernández, David (coordinadores) (2002): *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Iepala. Madrid.

Peri Rossi, Cristina (2004): *El hijo de la novia*. Ficha número 14 de "El gran cine de Metrópoli", coleccionable del diario EL MUNDO.

Polo, Miguel (2009): *Ricardo Darín: "Lo peor que le puede pasar a un actor es creerse bueno"*. DOMINICAL, 20 de septiembre. Páginas 34 a 38.

Rebossio, Alejandro (2010): *Argentina celebra como un Mundial el triunfo de 'El secreto de sus ojos'*. EL PAÍS, 9 de marzo. Edición digital.

Rentero, Juan Carlos (1987): *Últimos días de la víctima* (crítica de la película). Publicada en la revista de cine Manhattan nº 2. Madrid, febrero de 1987. Páginas 37 y 38.

Reviriego, Carlos (2004): *Juan José Campanella: "Me equivoqué al pensar que el cine no podía cambiar las cosas"*. EL CULTURAL, 21 de octubre. Páginas 44 y 45.

Reviriego, Carlos (2004): *Alejandro González Iñárritu: "Si '21 gramos' fracasa, me sentiría orgulloso"*. EL CULTURAL del 22 de enero. Páginas 44 y 45.

Riambau, Esteve (1994): *Las leyes de la genética. A propósito del guión de "Un lugar en el mundo"*. VIRIDIANA nº 6. Enero de 1994. Páginas 107 a 114.

Rivera, Alfonso (1997): *"Los extranjeros aportamos en Hollywood más pasión al trabajo", afirma Guillermo del Toro. El director mexicano de 'Cronos' estrena 'Mimic', una superproducción de terror*. EL PAÍS, 23 de agosto. Página 21.

Rodríguez, Hilario J. (2002): *Es otra cosa, evidentemente* (crítica de 'Blade 2'). DIRIGIDO nº 311. Páginas 28 y 29.

Ruiz, Raúl (2008): *“He visto un ovni, y de chiquilín oí un fantasma”* (entrevista a Guillermo del Tor). *El País Semanal*, 3 de agosto (edición digital).

Salvà, Nando (2008): *Guillermo del Toro: “Siempre estoy dispuesto a empezar una nueva vida”* (entrevista). *DOMINICAL*, 31 de agosto de 2008. Páginas 34 a 39.

Santamarina, Antonio (2001): *Un sugerente melodrama gótico. ‘El espinazo del diablo’ introduce el género fantástico en filmes tan alejados habitualmente de sus contornos como los ambientados en la guerra civil española*. *DIRIGIDO* nº 300. Páginas 22 a 24.

Sartori, Beatriz (2004): *Alfonso Cuarón: “Es un orgullo ser latino en el mundo del cine”*. *EL MUNDO*, 16 de junio. Edición digital.

Scholz, Pablo (2000): *‘El mismo amor, la misma lluvia’ se llevó ocho Cóndor de Plata. La comedia es la reina*. *CLARÍN*, 10 de mayo, edición digital.

Subiela, Eliseo (1997): *Comenzó el amor*. En *“Por qué hacemos cine. 50 testimonios de directores de Latinoamérica y España”*. Mostra de Cinema Llatinoamericà de Lleida. Lleida. Páginas 253 a 257.

Subiela, Eliseo (2000): *Mi oficio*. En www.eliseosubiela.com (sitio oficial de Eliseo Subiela en Internet).

Toledo, Teresa (2000): *Directores de América Latina*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián.

Torreiro, Mirito (1994): *Historias de perdedores y otros parias. Algunas notas sobre el cine de Adolfo Aristarain*. En *Revista VIRIDIANA* nº 6. Enero de 1994. Páginas 115 a 121.

Torreiro, Mirito (1995): *En tierra de nadie* (crítica de la película *“La ley de la frontera”*). En el diario *EL PAÍS* del 27 de agosto. Página 24.

Torreiro, Mirito (1995): *Desde las tripas* (crítica de la película *“Martín Hache”*). En el diario *EL PAÍS* del 6 de octubre. Página 39.

Torres, Augusto M. (1998): *Una buena historia mal contada*. *EL PAÍS*, 5 de abril. Página 33.

Vázquez Montalbán, Manuel (1987): *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Planeta. Barcelona.

Vega, Jesús (1993): *Subiela: la poética de lo insólito*. *CINE CUBANO* nº 137. Páginas 6 a 15.

Viau, Susana (2009): *Adolfo Aristarain: “Soy un tipo muy descentrado”* (entrevista). En *C actualidad a diario* (suplemento del periódico *Crítica de la Argentina*), nº 50 del 8 de febrero. Páginas 4 a 11.

Wurgaft, Ramy (2006): *La serie que inspiró el abuelo emigrante*. *MAGAZINE*, suplemento dominical de *EL MUNDO*, 8 de enero. Páginas 30 y 31.

AGRADECIMIENTOS

Fotografía y póster de Aristarain

MARTIN HACHE

TORNASOL FILMS

Ruth Rodríguez Pecos

Fotografía y making off de Campanella

Guillermo Imsteyf

Coordinación de Producción

HADDOCK FILMS

Fotografía y making off de Subiela

Eliseo Subiela

ACTUALIZACIÓN

Los personajes hoy, 2020

Por: Jonathan Sánchez

GUILLERMO DEL TORO

Cuando tus monstruos te abrazan y te premian

Tras ser productor en cintas como *Rabia*, *Splice*, *Biutiful*, *Los ojos de Julia*, *Don't be Afraid of the Dark*, *Puss in Boots*, *Rise of the Guardians* y *Mamá*, y al no haber dirigido ninguna película de *The Hobbit* como estaba planeado -aunque sí tuvo crédito como guionista en las dos primeras entregas de la trilogía-, Guillermo del Toro escribió, produjo y dirigió *Pacific Rim*, una épica aventura de ciencia ficción que evocaba al anime y a las producciones tanto cinematográficas como televisivas de grandes monstruos, mostrando un futuro en el que la humanidad vive amenazada por la constante presencia de criaturas gigantes a las que se enfrenta con la ayuda de enormes robots controlados por valientes personas.

Después de convertirse en todo un rey del blockbuster, "El Gordo" ha continuado con el trabajo que había hecho desde antes como productor de diversas cintas y supervisando el diseño de personajes de algunas producciones animadas. También ha sido creador y productor ejecutivo de las series *The Strain*, *Trollhunters: Tales of Arcadia* y *3Below: Tales of Arcadia* -incluso fue invitado a dirigir en *The Simpsons*-, además de seguir escribiendo novelas y participando en diferentes formas en las industrias de los videojuegos y los cómics. Igualmente, se ha visto involucrado en la realización de proyectos fílmicos como *Justice League Dark*, *Beauty and the Beast*, *At the Mountains of Madness*, *Fantastic Voyage*, *The Count of Montecristo*, *Mephisto's Bridge* y otros que por una u otra razón no se han concretado.

En medio de todo lo que ha estado haciendo durante los últimos años, Guillermo del Toro, para nuestra buena suerte, se ha dado el tiempo para dirigir dos películas que dejan claro su amor por los monstruos y que lo colocan como un realizador fundamental para la etapa actual por la que pasa el cine de horror y fantástico. En 2015 estrenó *Crimson Peak*, un drama gótico sobre amor y desamor

con un toque de las historias de fantasmas clásicas de Hollywood, sobre una joven escritora que cae ante los encantos de un hombre misterioso cuyos secretos ponen la vida de ella en riesgo.

Posteriormente, en 2017, el director puso al mundo a sus pies con la que posiblemente sea su obra maestra hasta ahora, la bella *The Shape of Water*, un cuento de hadas con un toque de realismo en el que en lugar de una princesa encantadora encontramos a una mujer con un impedimento del habla que sabe valerse por sí misma y que no vacila en satisfacer sus necesidades, mientras que el lugar del príncipe azul es ocupado por un monstruo marino con cuerpo de hombre capaz de dar su vida por amor; ambos forman una pareja tan linda como extraña que sólo podía salir de la prodigiosa mente del tapatío. Con esta película, que funciona también como un homenaje a la época dorada del cine, su director por fin ganó un Oscar por dirección, además de uno por Mejor Película, y logró así alcanzar a sus amigos Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu.

Actualmente, Guillermo del Toro ya está trabajando en sus dos nuevas películas como director: el thriller psicológico *Nightmare Alley* y *Pinocchio*, una adaptación de la historia homónima de Carlo Collodi, en forma de musical con elementos de fantasía oscura usando la técnica de animación de stop motion. También está pendiente el estreno de *The Witches*, de la cual escribió el guion y que produce junto a Alfonso Cuarón, y próximamente comenzará a desarrollar la secuela de *Scary Stories to Tell in the Dark*.

El mexicano siempre se ha caracterizado por su enorme imaginación para crear historias fantásticas y por andar libremente sin miedo a que los estudios le den un no por respuesta debido a lo arriesgadas que suelen ser sus propuestas. Su libertad creativa se ha convertido en su principal carta de presentación.

ELISEO SUBIELA

Dos películas para una inesperada partida

Con un estreno previsto inicialmente para 2010, pero que llegó hasta mediados del 2012, y después de un retraso causado por la retirada del respaldo institucional al que primeramente se había comprometido la Provincia de San Luis, *Rehén de ilusiones* se rodó a finales de 2009 con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina, teniendo a Romina Ricci y Daniel Fanego como protagonistas. El filme cuenta la historia de un novelista perseguido por los personajes de sus libros, que están enojados porque él no continuará escribiendo sus vidas. También en el año 2012 se estrenaría *Paisajes devorados*, un interesante e ingenioso trabajo en forma de falso documental sobre tres jóvenes que se proponen realizar una película sobre un presunto director de cine que re-

side en un psiquiátrico en Buenos Aires, un hombre que desapareció repentinamente del circuito cinematográfico después de que una joven actriz fuera asesinada en los años sesenta.

Corte final, una producción cinematográfica pensada como un homenaje a la pantalla grande, y una obra de teatro quedaron como proyectos inconclusos de Eliseo Subiela tras su inesperada muerte durante la madrugada del 25 de diciembre de 2016, a la edad de 71 años y tres meses después de haber sufrido un infarto, cerrando así la notable carrera de un cineasta que forjó su filmografía a través de versos escritos en fotogramas que acercan al público historias que tratan sobre algo tan universal como el amor, la felicidad y la libertad.

ALFONSO CUARÓN

Al espacio de ida y vuelta

Después de probar su talento para combinar drama y ciencia ficción en una historia efectiva con *Children of Men*, Alfonso Cuarón repitió la fórmula con *Gravity*, película en la que colaboraría una vez más con su hijo, Jonás Cuarón, quien le ayudó a escribir el guion centrado en una mujer que en medio de una misión espacial queda varada sola en el espacio, situación que la lleva a explotar su instinto de supervivencia para regresar a la Tierra y seguir adelante con su vida. Esta aventura espacial se convirtió en uno de los fenómenos cinematográficos del 2013 y le dio a su director, entre otros premios, un par de Oscars, uno por montaje y otro por dirección, convirtiéndolo en el primer mexicano en ganar una estatuilla dorada a Mejor Director y colocando su nombre en la historia del séptimo arte. Siendo uno de los nombres más reconocibles de la indus-

tria cinematográfica a nivel mundial, Cuarón dirigió un capítulo de la serie *Believe* y comenzó a recibir múltiples ofertas para dirigir su siguiente película, sin embargo, tal como siempre se ha caracterizado al tomarse sus libertades acerca de qué proyecto desarrollar, se tomó su tiempo y en lugar de dirigir una gran producción de Hollywood, decidió volver a sus orígenes.

Regresando a casa

Antes de dirigir un nuevo largometraje, el cineasta produjo *Desierto*, cinta dirigida por su hijo Jonás, y también repitió como productor en *Mowgli: Legend of the Jungle*, en la que además fue consultor creativo.

En *Y tu mamá también* se hacía referencia a la relación del personaje de Diego Luna con su nana, lo cual está ligado directamente a la relación que Alfonso Cuarón ha tenido

desde niño con su nana, “Libo”, mujer que ha sido una figura fundamental en la vida del director y cuya historia real, junto con parte de la propia infancia del realizador, funcionó para darle forma a Roma, una verdadera obra maestra que le valió a México su primer Oscar en la categoría de Película en Lengua Extranjera, además de que ganó también Director y Fotografía.

Con Roma, Cuarón hizo historia una vez más, convirtiéndose en el segundo director mexicano en ganar dos Oscars por dicho trabajo y llegó a un total de cinco estatuillas en su cuenta personal, empatando a Iñárritu. En un elegante blanco y negro que nos remonta a la época dorada del cine, el realizador nos cuenta la historia de una familia de clase media alta del México de los años 70 y de su empleada doméstica, Cleo, quien, como muchas mujeres que ejercen su trabajo, se convierte en parte de esa familia que en prim-

era instancia parece no tener algo en común con ella.

Cleo se dedica a cuidar a los cuatro hijos de la familia para la cual trabaja y hace múltiples tareas mientras vemos cómo es realmente su vida, y somos testigos de cómo su inocencia es factor para que sea engañada por un hombre con malas intenciones. La historia profundiza en la fortaleza de las mujeres que sacan adelante a los suyos sin importar los obstáculos que se presenten y también muestra cómo era el México de esos años, en especial al mostrar una impactante secuencia de uno de los muchos capítulos lamentables por los que ha pasado el país, el llamado Halconazo.

Alfonso Cuarón tuvo libertad total para hacer de Roma la película que él tenía pensada y siguiendo sus instintos nos entregó una de las mejores películas en la historia del cine mexicano.

JUAN JOSÉ CAMPANELLA

El amor por la animación y por contar historias

Para Juan José Campanella, al igual que para millones de cinéfilos y otros cineastas, uno de los primeros acercamientos con el séptimo arte se ha dado con el cine animado y ese amor por la animación que nació en el realizador le llevó a querer hacer una película en dicho formato, así que cuando se le dio la oportunidad de cumplir este deseo, la aprovechó al máximo para darle forma a una verdadera carta de amor no sólo para el cine animado, sino para el fútbol, recordando de manera nostálgica a los futbolitos con los que muchos jugamos con nuestros amigos en el barrio cuando éramos niños.

Metegol cuenta la historia de un peculiar grupo de futbolistas, cada uno con una personalidad distintiva con la que es fácil sentir empatía, que son las figuras de un viejo futbolito (metegol) y cobran vida en forma mágica para ayudar a un joven a obtener el amor e intentar salvar su pueblo ante las malas intenciones de un ególatra jugador. Al final, ésta es una historia sobre luchar por lo que uno quiere y no rendirse a pesar de las cosas malas que puedan pasar.

La cinta fue todo un éxito en la taquilla de Argentina y

se colocó rápidamente como uno de los mejores estrenos en la historia para una producción argentina, lo cual fue una gran sorpresa, y también tuvo críticas favorables que le ayudaron a colocarse en el gusto de miles de cinéfilos. Además, se trata de la primera película de animación que abrió el Festival de Cine de San Sebastián y, entre otros premios, ganó un Goya.

Reinventando con maestría una historia ya contada Tras participar como director en las series Recordando el show de Alejandro Molina, El hombre de tu vida, Entre caníbales, Colony, Halt and Catch Fire y Law & Order: Special Victims Unit, Campanella cumplió con gracia la siempre complicada tarea de rehacer una película y la elegida por el realizador para hacer un remake fue Los muchachos de antes no usaban arsénico (1976), producción argentina de comedia negra sobre una actriz retirada que vive con su marido, su exmédico y su exadministrador, grupo que tiene problemas cuando ella quiere vender la casa en la que se encuentran juntos. Con algunos cambios en la estructura del relato original, el director contó

de manera excelsa la historia de una bella estrella de la época dorada del cine, un actor en el ocaso de su vida, un escritor cinematográfico frustrado y un viejo director que hacen lo imposible por conservar el mundo que han creado en una vieja mansión ante la llegada de dos jóvenes que presentan una amenaza que pone todo en peligro.

Juan José Campanella ha puesto en lo más alto al cine latinoamericano a nivel mundial, se trata de un amante del cine que aprovecha cada oportunidad que tiene para hacerle un homenaje a éste y que siempre ha actuado con completa libertad para contarnos exactamente la historia que él quiere contar.

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

El reconocimiento en forma de Premios Oscar

Tras participar en la antología Chacun son cinema dirigiendo el segmento Anna y ganar nuevamente el premio de Grand Prix del festival de publicidad Cannes Lions con el comercial Write the Future, Iñárritu coqueteó una vez más con Oscar, mismo que se le volvió a negar a pesar de su maestría en la dirección de la desgarradora Biutiful, drama que se desarrolla en Barcelona y relata la historia de Uxbal -un extraordinario Javier Bardem que fue reconocido por su actuación en los Premios Goya y en Cannes-, un hombre que al enterarse de que tiene cáncer, busca encauzar su vida antes de su inminente muerte.

El melancólico relato fue multinominado en diversas entregas de premios y fue una muestra más del talento del cineasta mexicano, quien, luego de dirigir el cortometraje Naran Ja, volvió a estar en la mira del Oscar, ahora con mejores resultados que en ocasiones anteriores, pues su Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance), además de llevarse el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, fue reconocida con cuatro Premios de la Academia, incluyendo las categorías a Mejor Película, Guion Original y Director; las dos últimas para el realizador. Tal como lo había hecho unos años atrás su colega Alfonso Cuarón con Gravity, Iñárritu hacía historia en la entrega del Oscar siendo galardonado por su trabajo en la dirección, hazaña que se repetiría al año siguiente con The Revenant, también ganadora en la categoría de Mejor Director, siendo “El Negro” el primer mexicano en ganarlo dos veces. Iñárritu cautivó a la crítica especializada y los votantes de

la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en Estados Unidos con dos historias sobre hombres que buscan su propia libertad, primero con un actor en decadencia que sólo quiere ser él mismo y al final se libera, después con un hombre juzgado que se ha liberado para amar sin importar los prejuicios de aquellos a su alrededor y que ha decidido morir bajo sus propios términos. En Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance), de 2014, después de hacerse famoso interpretando en el cine a un célebre superhéroe, la estrella Riggan Thomson trata de darle un nuevo rumbo a su vida; mientras que en The Revenant, de 2015, el explorador Hugh Glass participa en una expedición de tramperos que recolecta pieles y tras resultar gravemente herido por el ataque de un oso es abandonado a su suerte, pero su fuerza de voluntad le ayuda a sobrevivir en territorio hostil para buscar venganza por la muerte de su hijo.

En 2017, Alejandro G. Iñárritu presentó su cortometraje Carne y arena, una instalación de realidad virtual en la que experimenta con la tecnología para explorar la condición humana en un intento por romper con la dictadura del encuadre, dentro del cual las cosas sólo son observadas, y reclamar el espacio para permitirle así al visitante vivir una experiencia directa, caminando en los pies de un inmigrante mexicano o centroamericano con la intención de llegar a Estados Unidos, por debajo de su piel y dentro de su corazón. Este trabajo le dio su quinto Oscar al director, quien siempre ha sido libre para hacernos sentir diversas emociones a través de la pantalla.



UN CINE EN

Libertad

FRANCISCO JAVIER MILLÁN

FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
CINE

expresión corto
GUANAJUATO



ARISTAIN

DEL TORO

SUBIELA

CUARÓN

CAMPANELLA

IÑÁRRITU