

# CINE ESPAÑOL

En un breve análisis de ocho películas españolas recientes, *Flores de otro mundo*, de Icíar Bollaín, *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, *Las huellas borradas*, de Enrique Gabriel, *Lisboa*, de Antonio Hernández, *El mar*, de Agustí Villaronga, *Celos*, de Vicente Aranda, *Nadie conoce a nadie*, de Mateo Gil, y *Los lobos de Washington*, de Mariano Barroso, Nicolás Melini nos acerca algunos de los fundamentos de nuestra propia cinematografía.

## PERSONAS DE ESTE MUNDO

*Flores de otro mundo* (España, 1999) Dirección: Icíar Bollaín. Guión: Icíar Bollaín y Julio Llamazares. Productor ejecutivo: Santiago García de Leániz. Productor asociado: Enrique González Macho. Director de Fotografía: Teo Delgado. Música: Pascal Gaigne. Montaje: Ángel Hernández Zoido. Intérpretes: José Sancho, Lissete Mejía, Luis Tosar, Marilín Torres, Chete Lera, Elena Irureta, Amparo Valle y Rubén Ochandiano

Llegado este punto, tras sólo dos películas, ya podemos decir que si algo caracteriza y, muy probablemente, caracterizará el cine de Icíar Bollaín es su absoluta honestidad para con el espectador. La convicción ideológica —contenida, moderada, apenas sugerida— que domina su mirada, resulta de una justicia poética absolutamente equilibrada y natural. Sus historias nacen vivas y de pie delante de la cámara, sin el menor tufo de artificio. Su pensamiento progresista lo impregna todo sin hacerse en absoluto evidente, ni incurrir en ese ensañamiento enconado que a veces se produce entre los creadores de izquierda cuando abordan algunos temas. Icíar (y, por la parte que le toque, su co-guionista el

escritor Julio Llamazares) se cuida mucho de refocilarse en aquellas ideas que se han convertido en políticamente correctas: nada más peligroso para su mirada del mundo. Al contrario, lo relativiza todo. Cuando se acerca a temas como el racismo, el machismo, el maltrato a la mujer, todo queda perfectamente matizado por la construcción de los personajes, o sea por las condiciones y circunstancias particulares de las personas que pueblan su relato. Y pondera como si lo hiciera sin querer, que es lo más difícil, una extraña cualidad. Nada más violento que leer o escuchar los enquistados argumentos que algunos de nuestros mejores creadores elaboran sobre temas tales, a menudo en un tono desmesurado que convierte todo lo que dicen en ejemplo de lo contrario que pretenden transmitir, en una manifestación más de lo reaccionario. Porque a veces no es sólo una cuestión de contenidos, sino de maneras.

*Flores de otro mundo* es una película coral, de personajes. Recoge momentos de humor junto a otros muy emotivos. Icíar demuestra una capacidad importante a la hora de enfrentarse a un reparto tan variado, e increíblemente —contando con tan poco tiempo para su desarrollo— no fracasa en la composición de nin-



guno de sus personajes, tan diferentes entre sí. Le bastan cuatro trazos para abarcar, en toda su especificidad, a cada uno de ellos. Sobre todo porque están bien concebidos sobre el papel, con sus anhelos y frustraciones, pero también porque la directora ha realizado una buena labor de *casting*, y la dirección de actores (como actriz que además ha trabajado con maestros de esto como Ken Loach) no le es ajena. Así, pues, depositada toda su confianza en los personajes y los actores que los representan, Iciar no precisa hacer el menor alarde de dirección. Ni siquiera ha debido realizar, con su co-guionista, un esfuerzo de construcción estructural del conjunto de la historia (tanto personaje no podía ser integrado dentro de una única trama principal), sino que desarrolla en paralelo, de manera episódica, o sea de un modo que se asemeja más al transcurso de la vida que al devenir dramático con que nos apabulla normalmente el cine convencional, las tres "historias de amor" que se producen a lo largo de su película. Cada una de éstas resulta ser específica, desarrollándose por derroteros divergentes, cada cual con su estructura propia (variaciones, implícitas, del clásico chico encuentra chica), siendo la más eficaz e interesante aquella en la que este paradigma se reproduce en su totalidad: chico y chica que se encuentran, existe algún tipo de dificultad para que se quieran pero se enamoran, y están bien cuando se produce una "catástrofe" y su relación peligra. Es la historia de amor que prevalece sobre todas, la historia de amor de Patricia y Damián.

Resulta del todo imposible señalar el trabajo de un único intérprete sin acordarse del trabajo de su *partenaire*: José Sancho y la cubana Marilín Torres, Chete Lera y una cada vez más predilecta Elena Irureta, la maravillosamente bronca Amparo Valle y la dominicana Lissette Mejía. Aún así, detengámonos en Luis Tosar, una revelación anunciada desde que hace un par de años lo viéramos en un corto gallego. Atención, porque este joven lucense de veintisiete años está igualmente dotado para la brutalidad que para la ternura, y se convierte ahora en el introvertido más turbador del cine realizado en nuestro país. En cualquier caso, todos ellos resultan conmovedoramente cercanos, y uno tiene la secreta certidumbre de que, de alguna manera, Iciar los ha sacado de entre nosotros.



### HONESTO Y EMOCIONANTE RELATO DE INICIACIÓN

*La lengua de las mariposas* (España, 1999) Director: José Luis Cuerda. Guión: Rafael Azcona, basado en el libro "¿Que me quieres, amor?" de Manuel Rivas. Producción: Fernando Bovaira y José Luis Cuerda. Fotografía: Javier Salmenes. Música: Alejandro Amenabar. Montaje: Nacho Ruiz Capillas. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxia Blanco, Gonzalo Uriarte, Alexis de los Santos y Guillermo Toledo

Lo que alienta esta *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, es la buena literatura. Una literatura que si bien pudiera aparecérsenos a bote pronto como un ánima rancia para la pantalla, acaba dotando de calidad de contenidos a esta película que Cuerda dirige con su insobornable honestidad habitual y una gran dosis de buenísimas intenciones. Es la literatura de Manuel Rivas y, a la postre, de Rafael Azcona, que en esta ocasión, buceando en el universo del primero, espoleado por los recursos fabuladores, los materiales fabulosos del autor en plenitud que es Rivas, se arranca el mejor oficio de guionista y construye una historia de calado trascendente. Pero también es la literatura que le confiere el rostro de Fernán Gómez, un rostro que ya es, cada vez más, literatura viva del cine español. Porque eso es y en eso se ha convertido definitivamente el rostro del actor, literatura grande, inmensa literatura de la pantalla que nos transmite, con su sola presencia, su solemne prosa atravesada por la vida, hecha de tiempo, en el tiempo, para el tiempo.

Así la honestidad, aunque maniquea, de José Luis Cuerda, es suficiente y se basta para la consecución de un relato emocionante, cuya emotividad, sorprendentemente, no se ve lastrada por algunos retratos simplistas y superficiales, por tópicos, de los secun-

darios fascistas que se ciernen sobre la bella historia de iniciación. Cuerda consigue que su voluntad de coherencia ideológica, manifestada en forma de irredenta convicción, salve el escollo de su maniqueísmo, y le redima de estos excesos trivializadores, esquematizantes, a favor de sus indiscutibles buenas intenciones. Diríase que, en este caso, el fin (o sea el contenido: en el que el hermoso viaje iniciático de un niño arriba a la más desoladora confusión) justifica los medios (o sea la forma: en la que cabe distinguir a los malos de un grosero plumazo), y esto obviando por una vez la máxima que dicta que, en cualquier manifestación artística, la forma es indisoluble del contenido, o, más explícitamente, que la forma también es contenido. Porque, en *La lengua de las mariposas*, el contenido va por un lado, de la mano de la literatura, y la forma por otro, envuelta en un curioso halo de tosquedad y torpeza sin duda impropias de un director experimentado. Y a pesar de todo la película funciona. Y resulta certera en la calidad de las emociones que transmite. Y a la postre queda nítidamente expresada la acertada orientación de su postulado ideológico, y prevalece la justicia poética.

Porque el despertar a la literatura, a la música, y a la realidad del mundo del pequeño, interpretado por Manuel Lozano, en su maravilloso contagio del maestro de escuela republicano que encarna Fernán Gómez, resume aromas de las mejores historias nunca contadas. Y su desoladora conclusión, a parte de remitirnos a un desastroso periodo de nuestra Historia, nos arroja la más cruda verdad sobre los niños que ahora mismo crecen jugando a dispararse con fusiles de madera en los pueblos y ciudades del mundo donde dos bandos, cualesquiera que sean sus respectivas razones, se masacran fútilmente. Una cruda verdad en la que descubrir el mundo, y aprender la vida, conlleva finalmente enfrentarse a su contradicción, asumir su crueldad, y sumirse en la difusa oscuridad de su sin razón.

### **BELLA HISTORIA DE UN ACABAMIENTO**

*Las huellas borradas* (España, 1999) Director: Enrique Gabriel. Guión: Lucía Lipschutz y Enrique Gabriel. Intérpretes: Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Héctor Alterio, Elena Anaya, Ramón Barea, Asunción Balaguer, Sergi Calleja, Armando del Río y Mario Pardo

Galardonada con los premios a la Mejor Película y a la Mejor Dirección en el pasado Festival de Málaga, *Las huellas borradas*, del argentino Enrique Gabriel, es sobre todo una buena historia que contar. La bella historia del profundo e íntimo acabamiento de una colectividad, la historia del dolor existencial y metafísico que produce la desaparición de todas las huellas y vestigios de nuestras propias raíces. *Las huellas borradas* es una película escrita, cine en el papel, porque su director se comporta como un guionista al realizarla. Y aún así se trata de una película algo más notable de lo que pudiera parecer a simple vista, porque la sobrevuela ese trascendente sentimiento de desesperada, inexorable pérdida. La pérdida de la propia identidad, la pérdida de un lugar en el mundo... Es la poesía de la despedida. Un sentimiento universal que nos magulla el alma. La dolorosa certidumbre del final. Una muerte colectiva que no deja rastros en la tierra, pero sí en la memoria de unos pocos: los sobrevivientes. A salvo quedan los jóvenes, la pareja que lo observa todo desde lo alto, y ya engendran a quien nada sabrá de estas huellas, o a quien sólo conocerá, de estas huellas, que fueron borradas.

El personaje interpretado por Elena Anaya se pone a salvo en lo alto, en el amor. Ni siquiera su madre lo comprende: piensa que desperdicia su vida. Mientras tanto las muertes, en *off* (cuidadas elipsis), van acabando la historia de un pequeño pueblo que desaparece con sus vecinos, en sus vecinos, que se desvanece dolorosamente en el interior de cada uno de ellos. La procesión va por dentro, de forma contenida, debido a la gran dificultad de muchos a la hora de expresar sus emociones, pero tarde o temprano se manifiesta de algún modo, de manera diferente en cada caso. El relato de Lucía Lipschutz (madre del director, autora del guión junto a éste) es deliciosamente eficaz cuando desarrolla las tramas secundarias. Sólo sobran algunas palabras —exceso de verbalización— allí donde los diálogos hacen incurrir en lugares retóricamente comunes a sus hermosos personajes. No era necesario recurrir al verso, ni era necesario que el personaje protagonista (Federico Luppi) fuese poeta, porque la poesía ya estaba en la historia. Aquí se incurre en la redundancia: poner poesía en la poesía. Sin embargo se acierta notablemente en la elección del punto de vista, encarnado precisamente en ese

personaje que regresa a su pueblo tras varias décadas de ausencia (todo un clásico), y cuya mirada, nostálgica pero desapegada al mismo tiempo, se conserva rigurosamente a lo largo de todo el metraje. Es otro sobreviviente, quien, aún perdiendo su particular e íntimo centro del universo, volverá, como hubiese hecho de todos modos, a su cotidiano exilio.

Héctor Alterio está inmenso en su minuciosidad. Mercedes Sampietro exhibe idéntica sobriedad que en la reciente película de Gracia Querejeta, y luego hay un excelente ramillete de secundarios y secundarias, entre ellos Ramón Barea y Asunción Balaguer. Personajes que son regalos de una historia que cuenta mucho y bien.

### UN DESTINO INALCANZABLE

*Lisboa* (España, 1998) Dirección: Antonio Hernández. Guión: Antonio Hernández y Enrique Braso. Productores: Federico Bermúdez de Castro, Marcelo Itzkoff, Ramón Pila-ces, Eduardo Pérez Climent y Enrique González Macho. Fotografía: Aitor Mantxola. Música: Victor Reyes. Montaje: Santiago Ricci. Intérpretes: Carmen Maura, Federico Luppi, Sergi López, Antonio Birabent, Laia Marull, Miguel Palenzuela, Saturnino García, Antonio Hernández

*Lisboa* empieza siendo uno de esos títulos con calidad de *Mc Guffin*. Sólo es el lugar al que una mujer, Berta (Carmen Maura), quiere viajar, y cuyo viaje involucra a João (Sergi López) y propicia la historia. Pero poco a poco, *Lisboa* se convierte en lo que el director, Antonio Hernández, define como “un destino inalcanzable para los cobardes, para los que, incapaces de rebelarse contra el espanto del poder, del dinero, aceptan sus imposiciones, sus miserias, su corrupción y su violencia”. Casi nada. He aquí donde se encuentra la idea poética de *Lisboa*: un lugar que Berta persigue, como el horizonte, sin conseguir alcanzarlo. Sin embargo el director y el guionista



Enrique Braso plantean la historia en términos muy diferentes. Se sitúan por delante del espectador, le dosifican la información y sólo bien entrada la película empezamos a dilucidar cuál es la naturaleza de lo que está sucediendo. Un planteamiento arriesgado, que precisaba hilar muy fino con la información dosificada, y que el director y el guionista ejecutan con asombrosa sabiduría, sin precipitación, con el tempo justo y el desarrollo adecuado para cada situación.

La elección más sabia que han debido de tomar director y guionista es la del punto de vista único, insobornable, llevado estrictamente hasta sus últimas consecuencias, encarnado en el personaje de João, el más adecuado, por otra parte, para sostener la mirada sobre la historia que se cuenta en función del modo original, incluso excéntrico, que la quieren contar sus constructores. Esto es fundamental para la coherencia de la historia, y para ejercer un control sobre la información que llega a conocimiento del público, pues éste sabrá en cada momento exactamente lo que el personaje, en su *involuntaria* indagación (lo que oye decir a Berta y sus familiares; lo que ve), vaya dilucidando. En este sentido, hay que decir que Antonio Hernández ha realizado un excelente trabajo de planificación de la película, escogiendo muy bien la óptica adecuada para expresar sin aspavientos esa subjetividad. Se trata de una planificación muy rica y variada, que abarca desde el primerísimo primer plano hasta el más amplio de los generales, desde el plano estático hasta los más diversos movimientos de panorámica y grúa vertical y horizontal, pero lo mejor es que resulta de ello un lenguaje cinematográfico muy elocuente, que transmite con naturalidad el desconcierto, el deseo de huida (perturbadoramente Kafkiano en un espacio abierto) o la desesperación y el anhelo de un lugar, Lisboa, cada vez más lejano. Por no decir que esta completa planificación resalta un lugar geográfico (las localizaciones están muy bien descritas) de carretera y frontera, que cobra un valor protagónico de magnitudes agorafóbicas, aunque luego descubramos que se trata de expresar el abismo de libertad y soledad al que se enfrenta Berta, que huye de la claustrofóbica vida familiar, del dinero y el poder de una saga que la asfixia, a la que ya no quiere pertenecer por más tiempo.

Película de apariencia simple, pues, pero de profundidad soterradamente compleja, *Lisboa*

contiene diversas y muy completas virtudes cinematográficas. Además de las ya enumeradas, Hernández reinventa en las carreteras españolas (con talento, sin americanizar), la imaginaria de las *road movies*, el fotógrafo y operador Aitor Mantxola encuadra con precisión al mejor estilo genérico, de un modo que no habíamos visto hacer por estos lares, y, para terminar, Carmen Maura se manifiesta en toda su plenitud, Laia Marull odiosamente pérfida y hermosísima, Luppi carismático y rotundo, Saturnino García participa con eficacia en sus breves y puntillosas intervenciones, y Sergi López (por cuyo trabajo obtuvo el premio de interpretación masculina en el pasado Festival de Cine Español de Málaga) soporta cada vez mejor el reto de cargar, comedido, con el punto de vista de la historia.

No hay nada, pues, excesivamente reprochable en *Lisboa*. Aparentemente, para ser una gran película sólo le falta una cosa, algo que no se puede racionalizar y que por ello escapa a menudo a la premeditación de los creadores: entusiasmar.

## SENSIBILIDAD TUMULTUOSA

*El mar* (España, 2000) Director: Agustí Villaronga. Guión: Antoni Aloy, Biel Mesquida, y Agustí Villaronga, basado en la novela de Blai Bonet. Fotografía: Jaume Peracaula. Música: Javier Navarrete. Intérpretes: Bruno Bergonzini, Roger Casamajor, Antonia Torrens y Ángela Molina.

“Herbal trató de escuchar su propio pecho. Las cosquillas del mar en la esponja de arena”, escribía Manuel Rivas en su novela *El lápiz del carpintero* para referirse a la tuberculosis en una época de posguerra, la misma que recoge Villaronga en su película *El mar*, cosquillas de cine en unos ojos de arena, esponja de luz en el pecho de una sensibilidad tumultuosa, marcadamente homosexual. Es como si Villaronga hubiese preferido la tuberculosis al Sida, o como si hubiese querido hablar del Sida por medio de una metáfora, la tuberculosis, por medio de la sangre del pecho y del alma de otros enfermos que igualmente languidecen, que se deshacen en medio de la higiénica asepsia de un retiro forzoso, apartados del mundo, de la vida, en la antesala de la muerte, abandonados con sus propios fantasmas del pasado, pero con sus anhelos de un futuro cada vez más improbable.

Sus personajes son cuerpos de luz, luminosos, minados por la sombra de la culpa. Sólo la culpa los anima. Y es la culpa de una virilidad maltratada, prostituida, en el caso del protagonista, y la culpa de una homosexualidad latente, que encuentra el freno de la fe y se manifiesta sólo mediante un amor místico, psicótico, en el caso del amigo. Y es una culpa que tiene su origen en ese prólogo de la infancia, en un suceso atroz provocado por la crueldad de la Guerra Civil, en el caso de todos: del protagonista, de su amigo, de la amiga monja. Es un suceso que les pierde la inocencia violentamente, violentándolos, mancillando su ingenuidad con la impronta del estigma psicológico, y a nosotros nos obliga a escapar la mirada entre las manos, porque *El mar* no es en absoluto una película agradable, complaciente, es un puñetazo de sensibilidad perturbada en la boca del estómago de nuestros miedos y nuestras congojas. Es un cine bien encarnado en las tripas de su autor, y, de este modo, no precisa de coartadas ni artificios, ni incurre en concesiones.

Lo extraordinario es que todo ello está hecho con verdadero buen gusto cinematográfico (un gusto cinematográfico hiriente y doloroso), con una puesta en escena siempre hermosa y sor-

prendente, con una dirección de actores sabia, minuciosa, reveladora de las complejidades psicológicas que nos quiere transmitir el trío protagonista, ese triángulo amoroso imposible y devastado que se hace jirones ante nuestros ojos. *El mar* es un bello poema de metáforas desgarradas. En *El mar*, el mar es metáfora, la tuberculosis es metáfora, la virilidad y la homosexualidad parecen metáforas la una de la otra, y el amor a Dios es metáfora de un amor imposible, terrenal, por el ser amado. Villaronga se consagra como filmador de duras metáforas, en lo que constituye un acontecimiento cinematográfico y moral para el cine español.

### ZAFIEDAD, OFICIO, ESTILO

*Celos* (España, 1999) Director: Vicente Aranda. Guión: Alvaro del Amo y Vicente Aranda. Producción: José Luis Escolar. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: José Nieto. Intérpretes: Aitana Sánchez-Gijón, Daniel Giménez Cacho, María Botto, Luis Tosar, Alicia Sánchez.

De Vicente Aranda, considerado uno de los directores españoles con más oficio, puede decirse también que es un director propenso a



la zafiedad (léase grosería, tosquedad), cuando, sin embargo, a menudo demuestra estar capacitado para obsequiarnos con destellos estilísticos propios de un esteta. Así el último plano de *Celos*, concebido para trascender desde la grandeza cinematográfica de un clásico, contrasta con el feísmo costumbrista en el que incurre en la mayor parte de los pasajes de esta historia. Diríase que, según Aranda, la realidad hay que representarla fea y mal hablada, y que sólo así se manifiesta realista, verdadera. Sus personajes se ven, pues, abocados a demostrar su personalidad por medio de réplicas soeces, mal sonantes, como si sólo de este modo la “gente corriente” pudiera mostrar su autenticidad, la especificidad de sus (bajas) pasiones. Aranda incurre frecuentemente y se regodea en lo sexual. Es muy proclive a los bajos y las desnudeces de las personas, una braguita, un sujetador, un desvestirse explícito de pretendida naturalidad, un abrirse de piernas, un polvo: los grotescos jadeos del más procaz fingimiento del amor. De algún modo, diríase que Aranda gusta de inventar conflictos que se puedan representar en la cama, y sin embargo es precisamente su retórica del sexo lo más anticuado de su cine, lo que lo lastra y lo ancla en otro tiempo, en décadas pretéritas.

Esta historia se podría haber contado con menos cueros, pero Aranda es uno de los reyes de la obviedad, siempre tiene que mostrarlo todo, en diálogo y en imagen, y dispone en primerísimo primer término lo que quiere contar, sin ambages ni sutilezas. Si un personaje ha sufrido un desengaño amoroso, rompe una foto; si es presa de una turbia obsesión, nos hace partícipe de esta mediante un monólogo, hablando solo, en voz alta y clara; si una mujer es sexualmente activa, ha de confesar y promulgar a los cuatro vientos que si ahora apareciese el hombre que la violó entre los naranjos cuando era casi una niña... se le haría el coño pepsicola. Estos son con frecuencia los rasgos que imprimen el carácter artístico del director. De hecho, sólo hay tal vez, en España, otro director que practique la obviedad con tal alevosía: es el caso de Benito Zambrano y su *Solas*. La diferencia estriba en que Zambrano, en esta primera película, tiene un ángel descomunal en las tripas (y demuestra que la obviedad no ha de ser

perniciosa siempre), mientras que Aranda cuenta sólo con muy buen oficio. Un oficio despegado de lo que nos narra, que lamentablemente lo salva de infringirse el menor desgarró al alumbrar los materiales de la narración. Con todo, *Celos* constituye un relato correcto y equilibrado (probablemente el más correcto y equilibrado de entre los últimos trabajos de este director) que nos desgana con eficacia los síntomas de una patología: se trata, evidentemente, de un documento sobre el efecto devastador de los celos, paso a paso, con minuciosidad de manual psicológico para no iniciados. Sólo un error de cálculo en la elección del punto de vista principal de la historia, que recae sobre el personaje celoso (el marido: Daniel Giménez Cacho) le resta interés. Porque difícilmente el espectador se sentirá arrastrado por un personaje que, debido al trato pretendidamente objetivo que Aranda ejerce sobre todo lo relacionado con su trastorno, reconoce como un enfermo mental. No así hubiese ocurrido si Aranda hubiera depositado el punto de vista sobre el personaje objeto de los celos (la mujer: Aitana Sánchez-Gijón) en creciente estado de peligro, o si, en un alarde de subjetividad absoluta (a la altura del tratamiento que han recibido los mejores psicópatas en el cine y en la literatura) hubiese conseguido involucrarnos obsesivamente en la espiral de inseguridades y paranoias de su personaje masculino.

Pues bien, aún así, a pesar de todo lo dicho anteriormente, creemos sinceramente que a Vicente Aranda sólo le falta ese ángel, o el resquicio de brillantez que es capaz de apuntar en contados planos, para sobrevolar su apreciable oficio y traslucir un artista inmenso. *Celos* cuenta con una relación de magníficos intérpretes (muchos de los mejores actores y actrices del actual cine español se encuentran aquí), bien escogidos, pero dirigidos sin especial luminiscencia, con una monótona corrección arandina que tampoco debemos menospreciar. De nuevo Luis Tosar entre los secundarios, y una María Botto que se estrena con convicción y tablas. Es una pena que en el caso de ellos, Aitana Sánchez-Gijón y el propio Daniel Giménez Cacho, hacer bien su trabajo no sea suficiente.

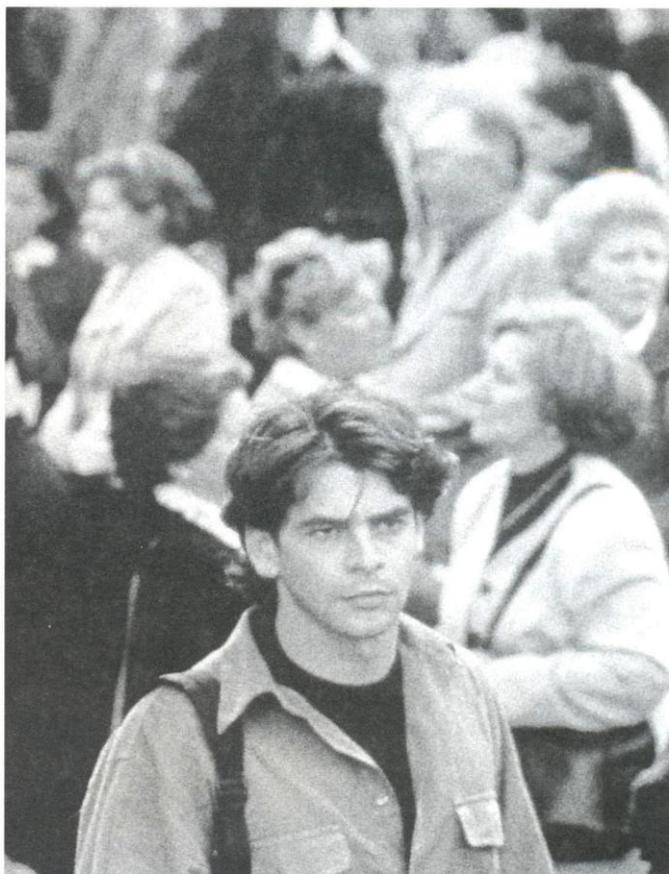
Trascender cuesta, sólo un poco más.

## CINE DE TRAMA

*Nadie conoce a nadie* (España, 1999) Dirección: Mateo Gil. Guión: Mateo Gil, basado en la novela homónima de Juan Bonilla. Producción: Maestranza Films y Sogetel. Fotografía: Javier Salmones. Música: Alejandro Amenábar. Montaje: Nacho Ruiz Capillas. Intérpretes: Eduardo Noriega, Jordi Mollà, Natalia Verbeke y Paz Vega.

El cine de trama, tan poco habitual en nuestra cinematografía, tiene en Alejandro Amenábar y Mateo Gil a dos de sus máximos exponentes nacionales. Se trata de un cine frecuente sólo en la industria norteamericana. Un cine que deposita su confianza, especialmente, en una "causalidad sorprendente" de los sucesos, subordinando casi todo en la historia (composición de personajes, dirección de actores, características del diálogo) al progreso eficaz e inexorable del entramado. Se persigue el entretenimiento, y se practica mediante fórmulas como la que emparenta estrechamente la estructura de *Nadie conoce a nadie* con la de, sin ir demasiado lejos, *Tesis*. Esta es, o consiste, en la reproducción, con trampas y variaciones, del modelo estructural de el-viaje-del-héroe, cuyos componentes específicos son: el Héroe, una Misión, el Personaje Guía, el Guardián o Guardianes del mundo imaginario, el Mundo Imaginario propiamente (aquí el mundo de los juegos de *rol* en una Sevilla tomada por la Semana Santa y toda su imaginería, en *Tesis* el mundo de las *snuff movies*), y el Antagonista que somete al héroe a la Prueba Suprema. La estructura se desarrolla en los siguientes términos: el Héroe recibe la Llamada en su hogar, tiene que partir hacia el Mundo Imaginario y llevar a cabo una Misión; los Guardianes del Mundo Imaginario le impiden la entrada, pero el Personaje Guía le otorga el Conocimiento y le suministra las Armas necesarias para salvar esta primera dificultad y enfrentarse a su Gran Antagonista; el Héroe hace uso del Conocimiento y las Armas, penetra en el Mundo Imaginario y se enfrenta al Antagonista, que lo somete a la Prueba Suprema; finalmente, el Héroe vence y regresa a su hogar, a su vida cotidiana.

Lo regular, precisamente, de *Nadie conoce a nadie*, son las fugas, allí donde se incumple la fórmula; y lo mejor, las variantes, allí donde el director acierta a innovarla. Y esto mismo es lo que sucede en el caso de un aspecto de



absoluta coincidencia entre *Nadie conoce a nadie* y *Tesis*: en ambas, el carácter ambiguo y dudoso del Personaje Guía (Fele Martínez versus Natalia Verbeke), distorsiona y desconcierta de tal modo que, cuando éste pone en manos del Héroe (Ana Torrent versus Eduardo Noriega) “el conocimiento y las armas” necesarios para enfrentarse a su Antagonista (Eduardo Noriega versus Jordi Mollà), dudamos de si lo está ayudando o traicionando, y nos sume en la inquietud de la constante amenaza. Por otro lado, en el caso de *Nadie conoce a nadie* es el propio Antagonista, cínico y psicópata, convencido de su propia genialidad, quien verdaderamente reta al Héroe a desentrañar las claves, y le proporciona pistas en forma de enigma o jeroglífico, que constituyen el “conocimiento y las armas” para vencerle. Es el Antagonista quien realmente guía hasta sí mismo los pasos del Héroe: otra variación interesante, la del psicópata que busca un rival digno, alguien capaz de detener su afán de destrucción, y, en definitiva, alguien que le administre su merecido castigo —acaso sea eso lo que persiga a la postre quien no parece tener el menor sentido de la culpa.

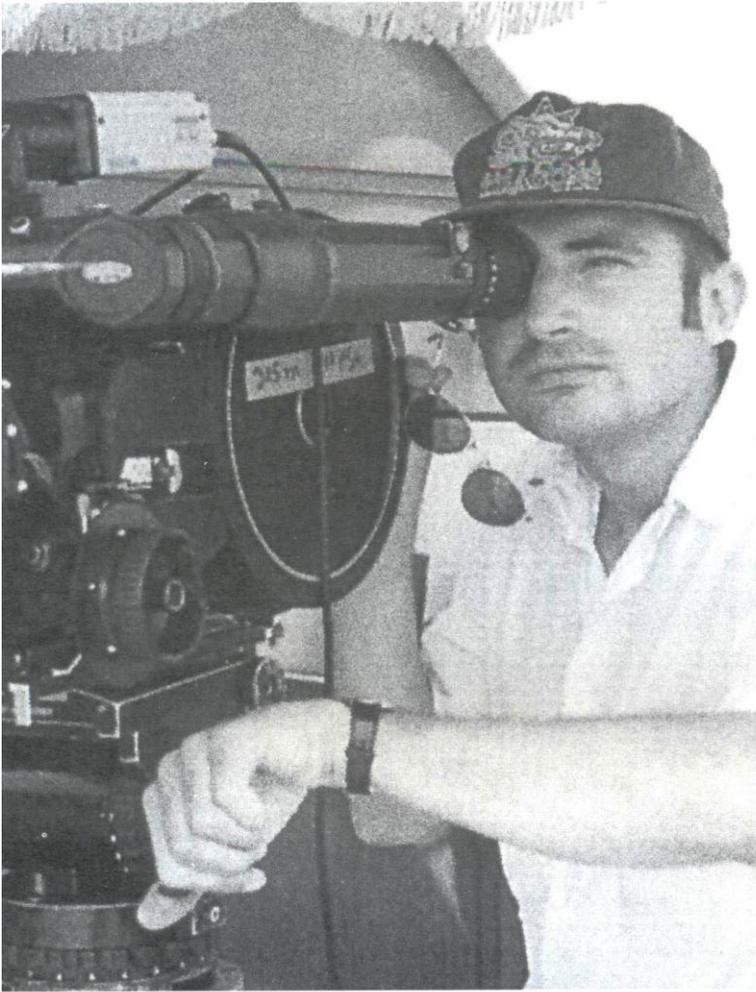
Como director, las virtudes de Mateo Gil son el guión y, tal y como ya había demostrado en su corto *Allanamiento de morada*, el orden (sinónimo de eficacia) en el lenguaje. Para confundirse del todo con Amenábar —las comparaciones son odiosas, pero estos directores las convierten en maravillosamente inevitables—, a Mateo sólo le faltaría poseer la misma capacidad de hipnosis visual que demuestra su compañero. Pero ambos son adalides de un cine de acción ciertamente imaginativo, en el que, como en este caso (a pesar de que también hay una gran explosión), lo más intenso y trepidante y thrileresco que encontramos es, por ejemplo, un perturbador tiroteo con pistolas de juguete en los callejones del barrio de Santa Cruz. De héroe y antagonista (Eduardo Noriega y Jordi Mollà respectivamente), cabe decir que el primero se ha erigido, precisamente en manos de Amenábar y Mateo Gil, en uno de los poquísimos actores españoles que consiguen encarnar con solvencia la figura del héroe tal como es entendida esta figura en el cine de Hollywood; el segundo es sencillamente un auténtico camaleón que viene a demostrar esta vez sus extraordinarias dotes para el buen cine de comercio.

## Jauría

*Los lobos de Washington* (España, 1999) Una película de: Mariano Barroso. Guión: Juan Cavestany. Productor: Francisco Ramos, Juanma Paga-zaurtundua, Ricardo García Arrojo, Javier Bardén y Mariano Barroso. Música: Bingen Mandizabal. Montaje: Pablo Blanco. Director: Mariano Barroso. Intérpretes: Javier Bardém, Eduard Fernández, Ernesto Alterio, Alberto San Juan y José Sancho; María Pujalte y Vicenta Ndongo.

Esta *Jauría de hombres* (según reza el sobretítulo de *Los lobos de Washington*) se hace trizas: se destrizan el alma con los dientes en su encarnizada lucha de supervivencia, hiriendo en el camino a los inocentes, Javier Bardém (un perro apaleado dispuesto a morder por defender lo suyo), Ernesto Alterio (un retrasado mental que se enteró de lo único que no debía saber), María Pujalte y un niño. Algunos de ellos (Eduard Fernández, José Sancho) dan donde duele a los seres más queridos, mientras que los otros (especialmente Javier Bardém) se ven traicionados brutalmente por parte de quien nunca lo hubiesen pensado. Aquí no hay poesía que valga, lo único probable es la más cruenta depredación. Una depredación de sentimientos, que atañe, sobre todo, al plano emocional. Mariano Barroso dirige con convicción, contundencia y eficacia un sólido guión (bien construido, bien dialogado, provisto de mimbres de verdad en el preciso dibujo de los personajes) del periodista Juan Cavestany, y se convierte así, tras sus dos primeras películas (una *Mi hermano del alma* que era prácticamente sólo una correcta *TV movie*, y otra muy sólida *Éxtasis*) en uno de los directores españoles más solventes del panorama actual. El secreto parece ser una buena elección de las historias, una preparación del rodaje, cubriendo todas las fases de la pre-producción (localizaciones, selección de intérpretes...) realizada con envidiable profesionalidad y acierto, una notable capacidad para la eficacia del lenguaje cinematográfico, que el realizador pone en práctica sin la menor vacilación, y, sobre todo, una dirección de actores (que, contra lo que es habitual en cine, precisa de numerosos ensayos antes del rodaje) cuyas excelencias empiezan a caracterizar a este director español.

Mariano Barroso trata a sus actores como si fuesen los verdaderos músculos de su historia. Se enfrenta a cada escena con una singular



aptitud para reconocer cuál es el verdadero suceso dramático de cada instante, y consigue que el conflicto se manifieste en la pantalla en su máximo nivel de confrontación. Luego aporta matices que marcan la verdadera medida cualitativa de su dirección: los hace expresar el texto con entonaciones y apuntes gestuales de asombrosa veracidad, gestos y maneras de decir que reconocemos al instante extrapoladas de nuestro más próximo entorno, como si el director hubiese buscado entre nuestros rostros y maneras los rostros y las maneras de sus personajes, hasta un punto que a veces, desde nuestra butaca, no podemos menos que sentirnos minuciosamente observados. Bardém, Sancho, Alterio y el debutante Eduard Fernández, son un material interpretativo, para Barroso, compuesto de auténtica plastilina animada. Todos ellos pasan por actores de raza, intuitivos, y tan buenos observadores de los rostros de la realidad que les rodea como el propio director. Bardém compone un nuevo personaje en la línea del que ya interpretase en *Días contados*, de Imanol Uribe, aunque en esta ocasión cuenta con más tiempo y mejor material literario para desarrollarse; José Sancho, definitivamente, ha encauzado este tramo de su carrera (tras películas como *Carne Trémula*, de Almodóvar, y *Flores de otro mundo*, de Iciar Bollaín) con un acierto apabullante; Ernesto Alterio, que interpreta a un exasperante retrasado, se consolida como, para muchos, uno de los mejores actores de su generación; y el debutante Fernández (que proviene del teatro: *Els Joglars*, de Albert Boadella) lleva el peso de la película como si contase con una importante filmografía a sus espaldas. Ellos componen, junto a un plantel de correctos secundarios (Alberto San Juan, María Pujalte, Vicenta Ndongó, Manuel Morón), esta jauría de lobos chicos, lobos grandes, lobos cobardes y temerosos, lobos heridos lanzando dentedallas al aire: lobos que (y aquí nos estremecemos) son hombres...