

Quaderns de cine

n14
Any 2019



Hispanoamérica
y el cine

QUADERNS DE CINE

Hispanoam rica y el cine
N. 14, any 2019

Miguel  ngel Gómez Soriano
(coord.)

VICERECTORAT DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES
UNIVERSITAT D'ALACANT

Rector de la Universitat d'Alacant:
MANUEL PALOMAR

Vicerector de Cultura, Esport i Llengües de la Universitat d'Alacant:
CARLES CORTÉS ORTS

Director del Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant:
FAUST RIPOLL DOMÉNECH

Director: Juan A. Ríos Carratalá
Secretari: Israel Gil
Comité de Redacció:
Natalia Contreras de la Llave
Isabel Lifante Vidal
Emilio Soler Pascual

Consell Assesor:
María de los Ángeles Llorca Tonda
Mercedes Martínez-Abarca Oliver
Pedro Payá López
José Raventós Bonvehi
María Jesús Ortiz Díaz-Guerra
Jorge Moya Ballester
Francisco Javier Mora Contreras
Silvia García Ponzoda
John D. Sanderson
Dulcinea Tomás Cámara
Miguel Á. Lozano Ortega
Catalina Iliescu

"Hispanoamérica y el cine"
Miguel Ángel Gómez Soriano (coord.)

Aula de Cine
Servei de Cultura
Vicerektorat de Cultura, Esport i Llengües
Universitat d'Alacant

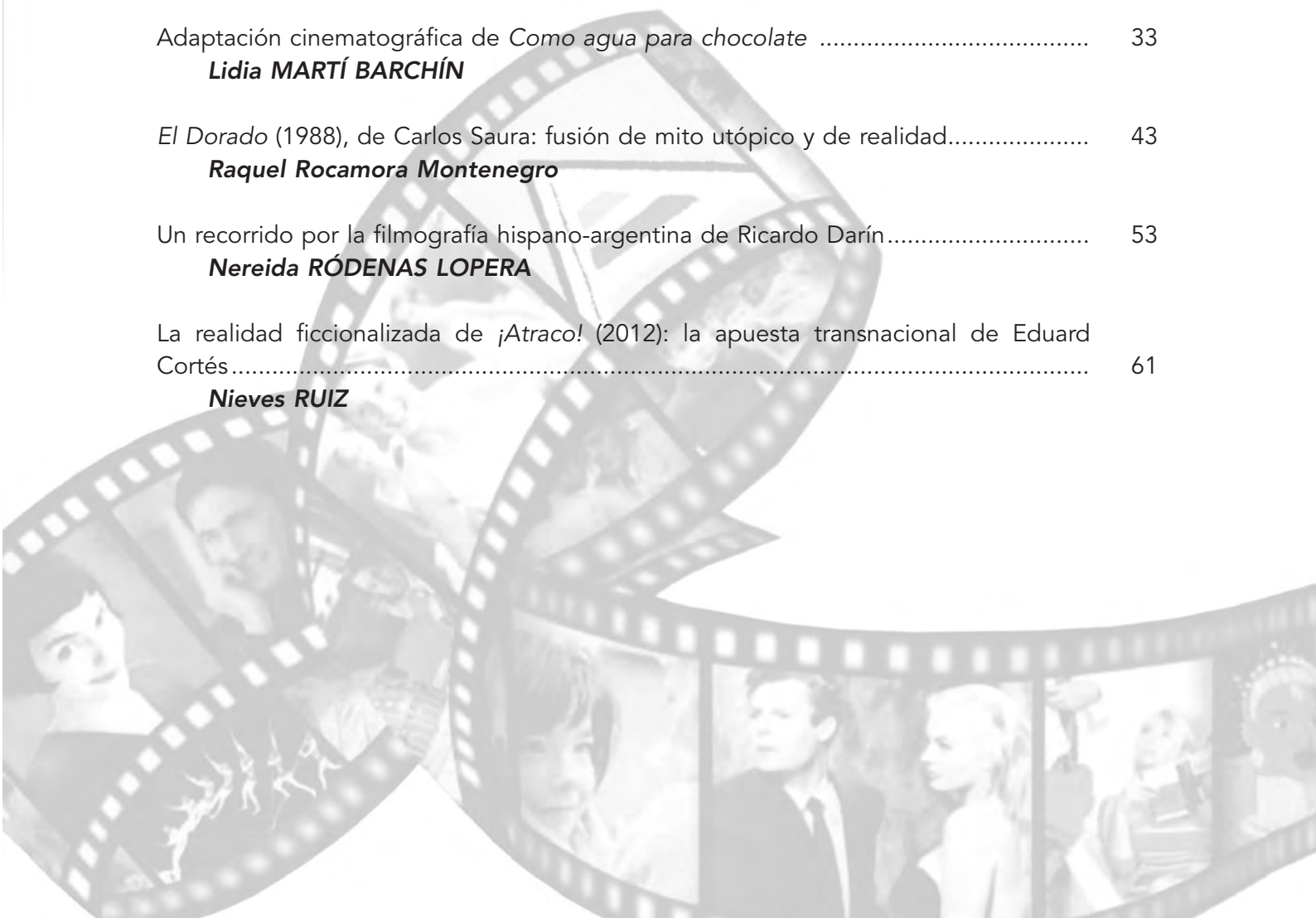
Portada: FRESA Y CHOCOLATE (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993)

ISSN: 1888-4571
Dipòsit Legal: MU-2192-2007
Fotocomposició: Página Maestra, Murcia

Cap part d'aquesta publicació pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa en cap manera o per cap mitjà, ja siga elèctric, químic, mecànic, òptic, d'enregistrament o fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Presentación..... | 7 |
| Miguel Ángel GÓMEZ SORIANO | |
| Hispanoamérica y el cine | |
| La sociedad cubana a finales de los 70: producción artística e ideología revolucionaria en <i>Fresa y chocolate</i> (1993)..... | 13 |
| Ana María DRAGHIA | |
| Retóricas y estéticas del Descubrimiento de América en <i>También la lluvia</i> (2010), de Iciar Bollain | 21 |
| Núria LORENTE | |
| Adaptación cinematográfica de <i>Como agua para chocolate</i> | 33 |
| Lidia MARTÍ BARCHÍN | |
| <i>El Dorado</i> (1988), de Carlos Saura: fusión de mito utópico y de realidad..... | 43 |
| Raquel Rocamora Montenegro | |
| Un recorrido por la filmografía hispano-argentina de Ricardo Darín..... | 53 |
| Nereida RÓDENAS LOPERA | |
| La realidad ficcionalizada de <i>¡Atraco!</i> (2012): la apuesta transnacional de Eduard Cortés..... | 61 |
| Nieves RUIZ | |





Presentación

PRESENTACIÓN

Miguel Ángel GÓMEZ SORIANO

Universidad de Alicante

Cuando el 12 de octubre de 1492 *La Pinta*, *La Niña* y *La Santa María* arribaron a la isla de Guanahani (bautizada entonces como San Salvador), iniciando lo que se ha considerado el descubrimiento de América, quedaban poco más de cuatrocientos años para que, el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière proyectaran la *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, considerada como el hito que inició la historia del cine.

Para aquel momento, la captación y la reproducción de imágenes en movimiento era una posibilidad tan (o todavía más) inverosímil para todos aquellos europeos que se lanzaron al descubrimiento y la conquista de este Nuevo Mundo, como para los habitantes de este lo fueron aquellos recién llegados, montados en unos caballos que en ocasiones creyeron un mismo ser con su jinete y con armas que escupían fuego y sonaban como el trueno. Sin embargo, durante aquellos años se inició toda una reflexión intelectual en torno a la realidad americana y sus relaciones con Europa que ha sido determinante y recurrente en la producción cultural occidental durante los ya más de cinco siglos de historia conjunta; el cine, por supuesto, no va a ser indiferente a todos estos cuestionamientos en torno a la realidad americana.

Con este número monográfico, la revista *Quaderns de cine* aumenta su ya amplia trayectoria, en la que se han analizado desde variados aspectos temáticos (videojuegos, emigración, feminismo...) hasta diferentes cinematografías nacionales (como la rumana o la italiana). Esta nueva entrega de la revista explora algunas de las principales líneas de relación entre la producción cinematográfica actual y Latinoamérica, pues la presencia de América en el cine español puede enfocarse desde muy variadas y enriquecedoras perspectivas.

La más evidente, por supuesto, sería la temática: el cine, en tanto discurso ideológico, permite analizar la construcción de determinadas imágenes más o menos arquetípicas de una colectividad, un personaje, un momento histórico o un lugar. Todas ellas, jugando con los tópicos y las imágenes preconcebidas del espectador, para afianzarlos o rechazarlos, pueden funcionar (y funcionan) de muy diversas maneras si queremos abordar la determinada imagen que se ofrece, en este caso, de América desde el cine español.

Precisamente, el período del Descubrimiento y la Conquista ha sido (y seguirá siendo) una de las grandes fuentes de inspiración para la creación ficcional, ya sea literaria o cinematográfica. En primer lugar, porque se trata de uno de los grandes momentos en la historia de la humanidad, plagado de anécdotas y personajes reales que han fascinado a numerosos creadores. Pero, lo que es más importante, este es el momento de la creación y

el surgimiento de la actual América, en ese proceso que Edmundo O'Gorman denominó la "invención de América" (1986) y que ha sido prolongado, de diferentes maneras, a través de un discurso de la identidad cultural que se ha cuestionado, insistentemente, sobre el propio continente americano (Rovira 1992). De esta manera, muchas de las cuestiones todavía hoy definitorias de la realidad latinoamericana, como es el mestizaje o la transculturalidad, localizan su origen en aquella época. Además, por todo ello, se trata también de uno de los principales momentos históricos que nos permiten conocer cómo es la respuesta ante lo totalmente extraño, ya sea ante una naturaleza que no tenía punto de comparación con la que se conocía, o bien ante sus habitantes; el encuentro con la otredad y la reacción ante esta fue uno de los más importantes acontecimientos que conllevó el descubrimiento, como ha señalado Tzvetan Todorov (2001).

Así, dependiendo del interés, la época permite enfoques absolutamente variados e, incluso, contradictorios. Por un lado, las hazañas de la conquista no han sido pasadas por alto, con especial interés por esas figuras de unos conquistadores que poseen nombre propio y sobre los que existen numerosas fuentes históricas acerca de sus andanzas; Colón, Cortés, los Pizarro, Aguirre... Todos ellos, alentados por la sed de gloria y riquezas hasta límites casi increíbles, descubrieron el Nuevo Mundo guiados por el mito y la utopía; y estas aventuras, cercanas a las novelas de caballerías, no dejan indiferente al espectador incluso hoy día. Por otro lado, como la inevitable otra cara de la moneda, se encuentra también la incapacidad de esos mismos conquistadores para comprender al indígena americano, que fue considerado, en muchas ocasiones, una herramienta o un obstáculo para conseguir aquellos fines que los movían; así, se inicia durante estos años una problemática social y racial que tiene ecos (aunque con muchos otros condicionantes) en nuestros días.

No obstante, la presencia de América y sus relaciones con el cine español se hacen patentes en muchos de los demás procesos que conforman la industria cinematográfica, más allá del contenido. Entre estos aspectos, podemos señalar varios, referidos a los diferentes procesos de ese trabajo colectivo que es el séptimo arte: la financiación, los participantes implicados y la recepción. La importancia de las coproducciones, presente en varios artículos de este número, es evidente para estudiar las relaciones entre diferentes países hispanohablantes, además de un medio básico para lograr un mayor presupuesto y alcance internacional. Por su parte, en un estudio que se pretendiera exhaustivo de las relaciones internacionales en el cine, cabría estudiar el aporte de todos los participantes en el proceso: los actores constituyen el ejemplo más visible, pero también habría que apuntar a los guionistas y directores; e incluso más allá de ellos, incluyendo el montaje, la fotografía, la banda sonora y un largo etcétera. Por último, hay que apuntar a la recepción, que incluye tanto la crítica como la recaudación y, especialmente, los premios; la valoración internacional de determinadas producciones cinematográficas, de autores o directores es otro factor clave en la industria y que sirve para rastrear las relaciones entre países. En este sentido, en nuestro contexto cobran especial relieve los Goya, como el principal galardón cinematográfico en nuestro país, además de los numerosos festivales patrios. Los artículos aquí presentados suponen diferentes consideraciones en torno a todas estas cuestiones, que se nos antojan básicas para comprender la relación entre América y el cine español.

La problemática histórica en torno a la conquista es la base del artículo de Raquel Rocamora, que analiza *El dorado* (Carlos Saura, 1988) centrándose en la relación entre la narración del film y el conocimiento histórico que se desprende de las crónicas y los

diferentes estudios históricos sobre la época, para finalmente esbozar el retrato de la figura del conquistador planteada por Saura.

Asimismo, el trasfondo histórico del descubrimiento y su revisión desde la actualidad es el tema principal de *También la lluvia* (Icía Bollaín, 2010), película estudiada por Núria Lorente, que analiza los procedimientos retóricos y estéticos desde los que se construye el discurso comprometido de Bollaín, de manera que acaba por mostrar el proceso de reconstrucción de la memoria como base para recuperar el pasado y comprender su permanencia en nuestro presente.

También se hace eco de las relaciones entre cine e historia el artículo de Nieves Ruiz, centrado en la coproducción hispano-argentina *¡Atraco!* (Eduard Cortés, 2012). Aquí, la autora plantea la mezcla genérica (thriller, drama, humor) como una de las herramientas principales de la película para reflejar la realidad del franquismo español de los años 50 y su poder en la sociedad de aquellos años; además, trata de buscar algunos de los motivos por los que, en este ámbito transnacional, la película tuvo una mala recepción (de taquilla y crítica) en España, pero no así en Argentina.

Por la línea de las coproducciones y la recepción avanza el trabajo de Nereida Ródenas Lopera, quien nos ofrece un recorrido por la trayectoria del prolífico y polifacético Ricardo Darín en relación con el cine español, proponiendo un recorrido por toda su producción hispano-argentina y sus principales galardones, para demostrar la importancia de la presencia internacional de actores de talla como la de Ricardo Darín y, sobre todo, la riqueza que conlleva este intercambio transnacional.

Ana Draghia, por su parte, analiza la coproducción cubano-mexicana-española *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) en busca de su reflejo político, social e ideológico de la Cuba de los años 70. Puesto que el film es, además, una versión del relato de Senel Paz "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", el artículo abre también la puerta a las reflexiones en torno a las relaciones entre texto fílmico y texto literario. Esta película fue ganadora del Goya a la mejor película hispanoamericana (1994), premio al que también estuvo nominada *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992). Esta es analizada por Lidia Martí Barchín, cuyo trabajo comparte con el anterior la atención a las diferencias y semejanzas entre lo fílmico y literario, ahondando en los modos en que funciona la versión fílmica con respecto al libro homónimo en que se basa.

En definitiva, como ha señalado Robin Lefère (2016), la "transnacionalidad" del cine hispánico, presente en realidad desde sus mismos orígenes, se ha acentuado durante las últimas décadas, de manera que la relación entre nación y los diferentes niveles de producción y circulación ofrece cada vez mayores y más complejas posibilidades. Estas páginas son una pequeña muestra de esa riqueza que surge a raíz de la comunicación y la interacción del mundo hispánico a ambos lados del Atlántico.

Por último, no puedo finalizar sin mostrar mi agradecimiento al esfuerzo de todas las compañeras que han colaborado con sus investigaciones en este número; al prolongado apoyo del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Alicante, permitiendo iniciativas como la de esta revista; y, por último, al profesor Juan Antonio Ríos Carratalá, sin cuyo trabajo *Quaderns de cine*, simplemente, no sería posible.

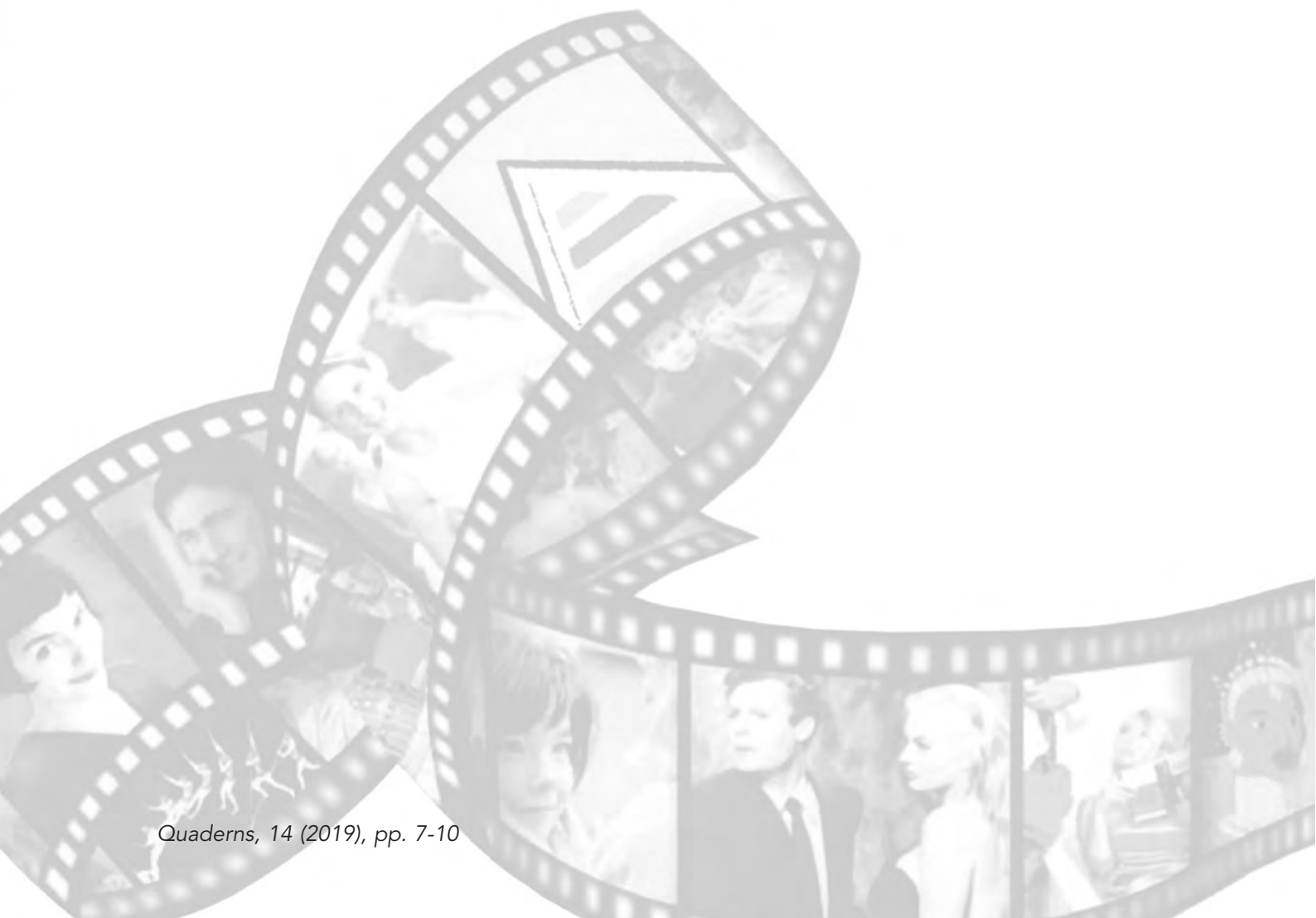
BIBLIOGRAFÍA CITADA


LEFÈRE, Robin y Nadia LIE (eds.) (2016), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Linden/Boston: Brill Rodopi.

O'GORMANN, Edmundo (1986), *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*. México: FCE.

ROVIRA, José Carlos (1992), *Identidad cultural y literatura*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

TODOROV, Tzvetan (2001), *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.





Hispanoamérica y el cine

LA SOCIEDAD CUBANA A FINALES DE LOS 70: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA E IDEOLOGÍA REVOLUCIONARIA EN *FRESA Y CHOCOLATE* (1993)

Ana María DRAGHIA

Universidad de Alicante

RESUMEN

Fresa y chocolate (1993) presenta la realidad socio-política de Cuba en los años 70. A través de la película pretendemos recoger aquellas muestras de represión cultural, religiosa, política e incluso sexual. La simbología del largometraje apoya las diferentes formas de búsqueda de la libertad que los protagonistas de la película buscan para escapar de la opresión, pero también sirven para construir la sociedad del momento. Así, analizaremos diferentes secuencias y símbolos del film para intentar reconstruir el contexto político y artístico de la época.

Palabras clave: Revolución, Cuba, *Fresa y chocolate*, censura.

ABSTRACT

Fresa y chocolate presents the social and political reality of Cuba in the 70s. Throughout the film, we aim to identify those clues of cultural, religious, politic and even sexual repression. The symbology of the film sustains the different forms of seeking the freedom that the protagonists of the movie pursue in order to escape from the oppression, but it also helps to build the society of that moment. Thus, we analyze different sequences and symbols of the film to try to rebuild the political and artistic context of the time.

Keywords: Revolution, Cuba, *Strawberry and Chocolate*, censorship.

1. INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los setenta, cuando la represión cultural comenzó a menguar, fue difícil desvincular la producción artística de la ideología revolucionaria que Fidel Castro manifestó en «Palabras a los intelectuales». Sin embargo, los escritores y los artistas no fueron

los únicos atezados por la coyuntura de las preguntas que se derivaron de este discurso. La discusión principal circundaba el hecho de si debía haber una absoluta libertad en cuanto al contenido de la expresión artística y si la Revolución estaría regida por la censura. Las consecuencias de la política que se implantaría son imprescindibles para comprender el contexto socio-político de la película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío: *Fresa y chocolate* (1993), basada en el relato de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*.

La trama del largometraje sigue una narración lineal que rescata la búsqueda de la libertad intelectual, sentimental y artística, al tiempo que las palabras de José Martí cubren los muros de un periodo social y cultural empañado por la urgencia de saber hasta cuándo se prolongaría la reclusión de los cubanos en su propio país. Aislados en "La Guarida" —espacio ficticio que se crea dentro de la película—, los protagonistas intentarán dar respuesta a las cuestiones religiosas, políticas y literarias que se desprenden de su realidad. Tras unas paredes empapeladas con imágenes de vírgenes, santos y fotografías de Lezama Lima o Charles Dickens, a ratos pasan por alto que las calles están cubiertas de los panfletos revolucionarios de Fidel Castro en contra de la dictadura de Fulgencio Batista. Así las cosas, a través de esta coproducción de Cuba-México-España queremos dar cuenta de la producción artística y literaria que se fragua en una Habana escindida entre comunistas y revolucionarios marxistas con el fin de comprender mejor la sociedad del momento y las cuestiones culturales en que se ve envuelta.

2. RELACIONES ENTRE CINE Y LITERATURA

La mayor parte de las películas o cortos tienen como precedente un material literario, ya sea teatro o novela, que con el paso de los años ha cobrado mayor interés para los productores, pero también para los espectadores.

Cualquier relato, para ser narrado en forma de film, ha debido estructurarse siguiendo el patrón de la novela decimonónica, solo esporádica y tardíamente (fue) sustituido por otros patrones más recientes (*nouveau roman* francés, técnica del monólogo interior, etc.). Ahora bien, con ser ello cierto solo concierne a la estructura dramática del relato y al desmenuzamiento de los hechos mediante la planificación y el montaje; pero la materia esencial sobre la que operan aquella estructura y aquel desmenuzamiento es desde luego distinta en la novela y en el film: el material de una novela son las palabras, el material de una películas son las imágenes (1985: 49-50).

Esta última idea, que de manera tan acertada recoge Pere Gimferrer, es el eje sobre el que deben circundar las cuestiones que recojamos a lo largo de nuestro análisis. No debemos obviar en ningún momento las diferencias existentes entre un tipo de arte y otro, aunque tampoco debemos desmerecer la relación inherente que se manifiesta entre ambos. Entre las diferencias a las que hemos de referirnos, dejando a un lado la más evidente de ellas —el soporte—, se encuentra el lenguaje narrativo empleado en el cine, que es mucho menos complejo que el que podemos diferenciar en cualquier novela con cierto nivel literario. Evidentemente, no se pueden sustraer aquellos elementos que pertenecen propiamente a la palabra y llevarlos al lenguaje fílmico, y esto supone que el problema de la adaptación se acreciente: «Una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son

propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector» (1985: 61). Esto es, precisamente, lo que se consigue con la adaptación del cuento de Senel Paz.

3. SENEL PAZ: *EL LOBO, EL BOSQUE Y EL HOMBRE NUEVO*

Senel Paz (Las Villas, 1950) es un escritor y guionista cubano que nació en el seno de una familia pobre, pero su vida dio un giro rotundo cuando, tras triunfar la Revolución cubana, su madre consiguió un trabajo mejor que les hizo emerger de la paupérrima situación en la que se hallaban. En 1973, y después de mucho esfuerzo, se licenció en periodismo por la Universidad de La Habana. Dio sus primeros pasos en el mundo laboral gracias al periódico *Adelante*, la UNEAC o el Departamento de Divulgación del Ministerio de Cultura cubana, aunque su obra literaria ha estado siempre asociada a su faceta como guionista y escritor teatral. Así pues, es probable que el relato que nos ocupa esté plagado de técnicas cinematográficas debido a estas últimas características.

El lobo, el bosque y el hombre nuevo es el cuento que sirvió como base para la creación del guion cinematográfico de *Fresa y chocolate*. Como dato anecdótico cabe decir que este relato fue el texto más fotocopiado de la historia de Cuba, y acabó por ser editado en una veintena de países, traducido a once idiomas y adaptado a diecinueve versiones teatrales diferentes. Esto supuso un antes y un después en la carrera de Senel Paz, abriéndole nuevas puertas y, además, sirviéndole para dar voz a toda una generación de cubanos. Pero ¿qué encierra su cuento para que supusiera esta revolución a la que nos referimos?

El relato narra la historia de una amistad peculiar entre dos jóvenes cubanos a finales de la década de los setenta (1979). Este se divide en tres partes, marcadas por la estructura clásica: introducción, desarrollo y desenlace. El texto, plagado de recursos cinematográficos, como *flashbacks*, primeros planos y planos generales, emplea el lenguaje para crear una historia circular, en la que la narración comienza y concluye de la misma manera. Por tanto, distinguimos una primera parte, que tiene lugar en un momento presente; una segunda parte, que constituye una vuelta al pasado para narrar la historia, que surge mediante un recuerdo del protagonista, y una tercera y última parte en la que la voz narrativa regresa al presente.

Por otro lado, en cuanto a la estructura interna, debemos referirnos primeramente al argumento de la historia. David, un joven perteneciente a una familia humilde, gracias a su colaboración en la Juventud Revolucionaria, logra una beca de estudios en la Universidad de La Habana, en concreto en ciencias políticas. Aferrado a las ideas del comunismo, que nunca llega a despreciar, conoce a Diego, un joven profesor de arte perteneciente a la antigua clase burguesa. Diego, marginado por David por su ideología política y por su orientación sexual, a medida que la acción avanza, consigue abrir la mente a David, dejando cabida a otros modos de pensar, pero también de sentir. No hay en la película, sin embargo, acciones de relevancia extraordinaria. La trama sigue una línea continua en la que son los personajes quienes experimentan un cambio, en concreto David. Ese cambio viene dado no tanto por unos hechos concretos como por un pensamiento diferente, el de Diego. El tema, pues, podemos decir que es la búsqueda de la libertad, tanto intelectual como sentimental y artística. Observamos, en definitiva, que el hilo argumental y temático de la película es fiel al que presenta el cuento. Pero, hemos de discernir también las diferencias y similitudes que existe entre la versión literaria y la fílmica. Evidentemente, al ser el propio Senel Paz el que

ha llevado a término la reescritura del cuento, las variaciones deberían ser mínimas, pero apreciaremos que no ocurre exactamente así.

La desvinculación de David del Gobierno está fuertemente marcada por la concepción que tiene del arte. Tanto él, como quien para él es su maestro, Lezama Lima, insistían en que el arte como tal no debe tener función política. Lezama pensaba que la poesía tenía su propia realidad y que solo obedecía a sus propias leyes internas. Sin embargo, dentro de la sociedad cubana de finales de la década de los setenta, cuando la represión cultural comienza a menguar, fue muy difícil desvincular la producción artística de la ideología revolucionaria que Fidel Castro proclamó en «Palabras a los intelectuales». Se han recogido centenares de noticias que reescriben las consecuencias de la política que se implantó, y que es imprescindible para el entendimiento del contexto socio-político del cuento, y, por supuesto, de la película.

La censura, pues, formaba parte indivisible de la realidad socio-cultural que estaba viviendo Cuba en aquellos años. De este modo, esta política restrictiva acabó por llevar, en la primera mitad de los setenta, la literatura cubana desde el punto más álgido hasta el más bajo de su historia literaria. Senel Paz, mediante su escrito, pretende poner de manifiesto las cuestiones tratadas hasta el momento, y para ello, mediante la alusión constante a escritores, músicos y artistas, expone sin tapujos la realidad de unos años imborrables de la historia de Cuba.

4. LA SIMBOLOGÍA DE LA CUESTIÓN POLÍTICO-SOCIAL DE CUBA EN *FRESA Y CHOCOLATE*

En primer lugar, no podemos hablar de la película sin referirnos al papel desempeñado por los directores. Tomás Gutiérrez Alea (La Habana, 1928-1996), apodado Titón, fue uno de los más importantes cineastas cubanos, que dirigió y escribió más de una veintena de cortos, largometrajes y documentales a lo largo de su carrera. Su trabajo más representativo tuvo lugar, precisamente, en la década que va de los años sesenta a los setenta; un periodo este que acabó por conocerse como Nuevo Cine Latinoamericano –o también Cine Nuevo o Cine Imperfecto–. Su interés principal se centró en los problemas surgidos del neocolonialismo, pero no menos importante fue la identidad cultural, que sigue en la estela de la otredad. Los directores de esta nueva línea creativa, como ocurría en teatro, pretendían involucrar al espectador en la realidad de los problemas que transmitían a través de sus films, y Gutiérrez Alea no fue una excepción a esta regla. Entre sus trabajos más importantes destacan *Muerte de un burócrata* (1966) –con alusiones a Luis Buñuel o Buster Keaton entre otros–; *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantánamera* (1995), las dos últimas coproducidas con nuestro segundo director: Juan Carlos Tabío (1943, La Habana).

Con respecto a *Fresa y chocolate*, nominada al Oscar en 1994 a la mejor película de habla no inglesa, ha sido considerada como una de las producciones cinematográficas más polémicas de la década de los noventa, pero esto no supuso un impedimento para obtener el Premio Teddy en el Festival de Berlín de 1994; el Goya a la mejor película hispanoamericana; cuatro Premios ACE y seis premios en el Festival de Gramado, entre muchísimos otros. Tan aclamada fue, y a la vez, como anunciábamos, tan polémica que hoy en día sigue representando un punto de referencia para la defensa de los derechos humanos, como se recoge en el periódico ABC de Toledo:

El fenómeno de la persecución por razones de sexo o ideas políticas es una tragedia que aún afecta a muchos países y culturas. Por este motivo CiBRA, al celebrar los veinte años del estreno de *Fresa y chocolate*, se suma a la lucha por desterrar toda forma de discriminación del mundo. El festival del Cine y la Palabra rinde tributo a la película valiente que desde la pantalla lanzó un grito por la libertad y los derechos humanos (M.V., ABC: 11 de noviembre del 2013).

Las diferentes secuencias muestran esta persecución de la libertad a través de la realidad social de Cuba desde el mismo comienzo de la película. Así, en la secuencia cinco vemos que Diego se acerca a David, quien está comiendo un helado de fresa, símbolo, junto al chocolate, que marcará la dualidad de la película entre la tradición y el cambio. Afirma: «Es lo único bueno que hacen en este país», por lo que, desde el primer momento, se abre la polémica de la situación socio-cultural cubana. Llama la atención esta escena no solo por la intervención que este personaje hace, sino también por el ejemplar de *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa. David no le quita ojo al ejemplar, y al igual que ocurre en el cuento, aunque omitiendo la última parte, Diego le pregunta: «¿Te interesa Vargas Llosa?». En el cuento la pregunta se cierra con un interesante detalle que nos hace percibir ya los bandos a los que pertenece cada personaje: «¿Te interesa Vargas Llosa, amigo compañero militante de la Juventud?» (Paz, 2006: 13). Diego le invita a su casa para mostrarle más libros, David se niega y hace pasar de un bolsillo a otro de su camisa su carné de militante, una manera clara de marcar las distancias entre ambos. Diego, entre divertido e irónico, da cuenta de la censura del país y de la autocensura que el propio David, como representante de todo un colectivo, manifiesta diciendo: «Solo puedes leer los libros de la Juventud». Aquí es precisamente donde se presenta la verdadera crudeza de la censura intelectual.

En esta secuencia, asimismo, sale a la luz la faceta de actor de David, que representó el papel de Torvaldo de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen. En el cuento, se produce un *flashback* en el que David cuenta con detalle cómo fue esta experiencia para él, y hace una cruda reflexión que, lejos de ser baladí, apoya la sentencia anterior de Diego. Dice sobre la obra de Ibsen que «estaba libre de ponzoñas ideológicas y figuraba en el programa de estudios revisado por el Ministerio» (Paz, 2006: 14). Diego aprovecha este momento para revelar que posee unas supuestas fotos que le sacó en la representación de la obra. Con ello consigue convencerle para que acuda a su casa. Sin duda es el punto de la inflexión en las ideologías de ambos.

A lo largo de la película, la simbología es variada, no solo a través de la selección literaria que se hace, sino también por medio de la imaginería religiosa o algo tan sencillo como la fresa y el chocolate ya mencionada o el té y el café. De hecho, Diego llega a afirmar: «La bebida de la gente civilizada es el té, pero nosotros no. Nosotros preferimos el café». La cultura procede de Inglaterra, que sería la gente civilizada; y el café de los que están recluidos en Cuba. En esta secuencia, mientras David hojea el libro de Vargas Llosa, Diego le confiesa su homosexualidad. Es llamativo por la represión de los homosexuales en el momento, pero también porque se trata de una confesión –como el propio libro de Vargas Llosa revela– y la catedral no es otra cosa que el santuario de vírgenes y santos que hay en el apartamento de Diego.

La simbología religiosa está patente en toda la película, sobre todo desde la perspectiva de Diego. Desde la cruz de oro que pende de su cuello, hasta la casa, que está repleta de figuras de vírgenes y santos. No sorprende, por tanto, que haya más de un primer plano de

las vírgenes que hay en el piso del profesor. La represión religiosa también estaba presente, ya que seguía el estalinismo para combatir la fe, por eso "La Guarida" de Diego lo es en más de un sentido, oculta su religión, aunque manifiesta sus intenciones de exponer sus obras religiosas, lo que supondrá una consecuencia negativa para él.

Por otro lado, se nos muestra la belleza de la ciudad, pero también la pobreza y la destrucción. Diego lleva a David por las calles de La Habana y le revela los secretos arquitectónicos y las cosas hermosas que encierra, acompañada la secuencia con una música triste de piano. Los planos se juntan como si se tratase de un collage que pretende mostrarnos diversas imágenes de la ciudad.

En cuanto a la literatura, embriaga las calles y los muros, como por ejemplos José Martí con: «Los débiles respete, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes», pero también las paredes de la casa de Diego, donde cuelgan fotos de Lezama Lima o Charles Dickens, así como querubines o perfiles del indio americano tallado en madera, clara muestra de la identidad y la búsqueda de esta. Esta lucha constante por la libertad precipita el argumento a un final en el que la única manera de alcanzarla es huyendo, por eso Diego le confiesa a David que va a abandonar Cuba: «Pensé que podría decir cosas, pero no. Lo bueno y lo revolucionario es lo que dicen ustedes y se acabó».

5. ILUMINACIÓN Y BANDA SONORA COMO MARCO CULTURAL

La iluminación contribuye a la expresividad de la imagen, es por ello que su importancia en la película es relevante, ya que a través de ella se consigue el efecto de verosimilitud a la hora de vivificar el tema tratado. Los colores, por otro lado, forman parte inseparable de la iluminación y establecen la manera por medio de la cual expresar los valores simbólicos de la película. Con respecto a ellos, llama la atención el grafiti, pintado con colores claros y vivaces, que puede pasar desapercibido si no atiendes al mensaje que encierra: «Somos felices aquí», que contrasta con la oscuridad y el derrumbamiento de esas partes de La Habana a las que nos referíamos anteriormente.

Por otro lado, la música es un acompañamiento imprescindible de las imágenes que nos hacen llegar los directores, ya que sin la banda sonora los matices de los sentimientos y las vivencias de los personajes no lograrían hacer mella en el espectador del modo en el que lo consiguen. De la mano del músico cubano José María Vitier, *Fresa y chocolate* destaca por una incursión espléndida en la cultura cubana. Así, al comienzo del film, y después de que Vivian abandone a David, suena la voz de Ernesto Lecuona (La Habana, 1895—Islas Canarias, 1963) y su canción «Se fue», acompañamiento más que expresivo del dolor que manifiesta el protagonista:

Sin la luz de sus ojos
es cruel mi tormento.
Triste estoy sin su amor,
que robó mi corazón.

Se fue, para no volver. Se fue, sin decirme adiós.
Muy lejos de mí se fue,
matando mi ensueño de amor.

También tenemos que hacer referencia a María Melibrán, Teresa Stratas, Renara Tebali y María Callas, así como a «Adiós a Cuba» de Ignacio Cervantes, de extrema delicadeza, añoranza y pesar o «Ya ves» del cantautor y compositor cubano Pablo Milanés:

Ya ves
y yo sigo pensando en ti
como ave
que retornará,
ya ves
y yo sigo pensando en ti.

Por tanto la música, en la película, no deja de representar las voces de todos aquellos que en algún momento tuvieron que abandonar Cuba y exiliarse lejos de la tierra natal que les censuraba y delimitaba.

6. EL RETRATO DE LA SOCIEDAD CUBANA A TRAVÉS DE LOS ESPACIOS

La acción de la película comienza en un sucio y desgastado hotel de La Habana, lo que se manifiesta como una clara simbología del estado de Cuba en el año en el que se ambienta la trama. El siguiente lugar que aparece se caracteriza por el contraste, ya que es la cafetería donde Diego y David se encuentran por vez primera. Ese encuentro cambiará la mentalidad del protagonista. Este lugar es indispensable tanto en el cuento como en la película; mientras que el cuartucho derruido del hotel no aparece en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, la cafetería –la Catedral del Helado– está presente tanto en el cuento como en la adaptación fílmica. Al tratarse de un exterior, la claridad del día, como ya hemos visto en el análisis de la iluminación, es también muestra de la libertad –la de Diego– en contraste con la reclusión consumida de David –el hotel–.

“La Guarida”, sin embargo, es el lugar por excelencia en la película. La trama gira en torno a las reuniones que ambos personajes mantienen allí. El nombre ya es sintomático de lo que representa ese espacio para los protagonistas de la trama. Tengamos en cuenta que una guarida es un refugio para librarse de un daño o peligro, y eso es, precisamente, lo que el piso de Diego representa tanto en la película como en el relato.

El tiempo, por otro lado, es uniforme. En la película no se producen las rupturas temporales que tienen lugar en el relato, por ejemplo. En cuanto al tiempo histórico, como ya hemos expuesto en el contexto socio-histórico concerniente a *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, se rige por la Revolución que asoló Cuba y por la censura latente que definió todo el periodo. El tiempo histórico, por supuesto, supone también una readaptación del espacio y la necesidad de amoldarlo a la realidad social y cultural por la que transitaba el país.

7. RECAPITULACIONES

El lobo, el bosque y el hombre nuevo, mediante un título propio más bien de un cuento fantástico, se adueña de las características de una sociedad y un conflicto histórico innegables. Las desmenuza acudiendo y aludiendo a escritores cubanos de renombre, siendo el más destacado de ellos José Lezama Lima. Le sirven para mostrar la defensa de la identidad

nacional, pero también de la fe y los derechos de los homosexuales. En relación con esta idea, en la película no hay tanto una defensa de la identidad nacional, sino más bien una necesidad de integración de dicha defensa en la moral y el pensamiento de la población cubana.

Fresa y chocolate rompe los cánones establecidos en la tradición cinematográfica cubana, inclinándose a favor de todas aquellas cuestiones polémicas, y discute acerca de cuántos temas tabú hubiera en la sociedad de su tiempo. Así, el cuento está plagado de lobos que habitan en un espeso bosque sumergido en la Revolución, del que David, el coprotagonista, saldrá con los ojos abiertos y convertido en un hombre nuevo, negando lo que se recoge en el relato: «Yo era su última carta, el último que le quedaba por probar antes de decidir que todo era una mierda y que Dios se había equivocado y Carlos Marx mucho más, que eso del hombre nuevo [...] no era más que poesía» (Paz, 2006: 19-20).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. (2011). «Las “Palabras a los intelectuales” a la vuelta de medio siglo», en *Cubadebate*, 30 /06/2011. Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/autor/aurelio-alonso/> > [cons.21/05/2019].
- AYALA, F. (1975). *El escritor y el cine*. Madrid, Ediciones del centro.
- CARMONA, R., (2006). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra/Signo e imagen, 6ª ed.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, Editorial Planeta, Colección Ensayo.
- M.V. (11 de noviembre de 2013). «Homenaje a *Fresa y chocolate*», en ABC.es. Toledo, 20/11/2013. Disponible en: <http://www.abc.es/toledo/ciudad/20131120/abci-fresa-chocolate-cibra-201311201316.html> > [cons.15/05/2019].
- PAZ, S. (2006). «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», editor: Jonathan Dettman, Northern Arizona University. Disponible en: <http://hamalweb.com.ar/ellobo.pdf> [cons.12/05/2019].
- PEÑA-ARDID, C. (1996). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra-Signo e Imagen.
- PUJALS, G. Y ROMEA, Mª C. (coord.) (2001). *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona, Editorial Horsori, Cuadernos de Educación, nº 34.
- UTRERA, R. (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Ediciones Alfar.

RETÓRICAS Y ESTÉTICAS DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA EN *TAMBIÉN LA LLUVIA* (2010), DE ICIAR BOLLAÍN

Núria LORENTE
Universidad de València

RESUMEN

En 2010 se estrena en España *También la lluvia*, una producción dirigida por Iciar Bollaín y escrita por Paul Laverty, sobre las circunstancias que atraviesan el rodaje de una película ambientada en el *Descubrimiento de América*. El escenario de grabación, la complicada Cochabamba del año 2000, y sus personajes, actores españoles y bolivianos, se verán envueltos a medida que se desarrolla el rodaje del film en un peligroso juego de semejanzas entre el conflicto social que viven y el acontecimiento histórico que filman.

Palabras clave: Descubrimiento, América, Cine, película, *También la lluvia*.

ABSTRACT

In 2010 it premieres in Spain "Also the Rain", a film by Iciar Bollaín about the circumstances that go through the filming of a film about the discovery of America. The recording stage, Cochabamba year 2000, and its actors, Spaniards and Bolivians will be involved, as the filming of the film develops, in a dangerous game of similarities between what they live and what they film.

Keywords: Discovery, America, cinema, film, *También la lluvia*.

INTRODUCCIÓN

La producción de contenidos culturales ambientados en el Descubrimiento del *Nuevo Mundo* ha hecho que la historia de la conquista de América ocupe un espacio importante en la industria cultural a lo largo del tiempo. La idea de América ha suscitado, desde el inaugural *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, diversas lecturas que han inspirado imaginarios sociales y dispositivos de representación en el ámbito artístico de diversa índole: Por una

parte, la visión triunfal del Descubrimiento ha desencadenado una serie de representaciones culturales caracterizadas por una sintaxis gloriosa, totalmente descausalizada y consolatoria, que refuerza la hazaña heroica y casi mítica de la llegada de los españoles a América. Por otra, una perspectiva de estudio que escapa de la historiografía tradicional, que rescata a la memoria de los efectos sedantes del discurso del éxito y que genera una serie de dispositivos cuya representación problematiza, en sí misma, las versiones dominantes de la historia de la Conquista.

También la lluvia, película española, dirigida por Icíar Bollaín en 2010, forma parte de estos productos culturales que cuestionan el relato histórico operante. A partir del lenguaje visual y el tratamiento que se hace de los guiones de los personajes, el film formula una lectura que actualiza y resignifica la historiografía de la Conquista y que plantea la posibilidad de integrar el pasado y el presente para lograr una comprensión más completa de lo que supuso el proceso de occidentalización y sometimiento del *Nuevo mundo*. El espectador de Bollaín se encuentra entonces en una tensión permanente entre el relato que se graba y el conflicto que se vive, lo cual no altera en ningún momento el desarrollo del argumento principal que, exceptuando los llamativos cambios de vestuario de los personajes, concatena, casi de forma imperceptible para el público, las diversas tramas hasta hacerlas converger en un punto común: el control del otro por el poder externo.

LA PELÍCULA

Articular históricamente el pasado no significa *conocerlo como verdaderamente ha sido*. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado, imagen que se presenta sin avisar al sujeto histórico en el instante de peligro. El peligro amenaza tanto a la existencia de la tradición como a quienes la reciben. Para ella y para ellos el peligro es el mismo: prestarse a ser instrumentos de la clase dominante. En cada época hay que esforzarse por arrancar de nuevo la tradición al conformismo que pretende avasallarla [...] El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo le es dado al historiador perfectamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.

Walter Benjamin.

12 de octubre del año 1492, el navegante Cristóbal Colón vislumbra la consecución de sus objetivos. Ondeando en lo alto de La Santa María, La Niña y La Pinta, la bandera de la corona de Castilla con el sello de los Reyes Católicos ve concluir uno de los viajes más importantes para la historia de la humanidad. El Almirante, por fin, pisa tierra, un espacio que, a partir de ese momento, presenciará la apertura de nuevos mercados, la incorporación de nuevas áreas de explotación colonial y, por qué no, protagonizará el acto que resolverá el afán occidental de trascender en la Historia, haciendo de esa tierra desconocida un *Nuevo Mundo* al que civilizar.

Con el hallazgo de este espacio *inédito*, Colón inaugura el imaginario americano y para describirlo a sus coterráneos traza un poderoso discurso triunfalista que legitima y acomoda lo que narra a lo que esa España renacentista, que aguarda al otro lado del océano, espera ansiosa leer. América se convierte, a partir de entonces, en un libro en blanco en el que

poder escribir una nueva historia gloriosa y espléndida, pero un libro inspirado de antemano en los dogmas, las fuentes y los modelos europeos que condicionarán en todo momento su descripción.

Desprovisto de su estatus de civilización, la estructura histórica del Nuevo Mundo se construirá a partir de la *inventio* del Almirante, quién nunca contemplará América para representarla, más bien proyectará en ella todo aquello que, desde antes de partir, ya sabía que iba a encontrar.

La intención de Colón al descubrir y describir las Indias no se limitó al plano material, pues se extendió a la necesidad de poseer el pensamiento de los naturales, de controlar sus hábitos y de conquistar el imaginario de todos aquellos territorios que se debían alcanzar. Como si se tratase de un libro de caballerías, la lectura de sus relatos inducía a imaginar un mundo nuevo, a avivar la imaginación para las aventuras de quienes se interesaban por *las américas* y a llenar la mente de todos los que escuchaban sus historias de «relatos –aparentemente auténticos– de lugares fantásticos, de riquezas, monstruos y encantamientos» (Torre Villar, 1990, 38-39).

No es baladí que el derrame fantástico de Colón, como el de tantos otros soldados que formaron parte de las expediciones del Nuevo Mundo, coincidiera con el auge de la literatura de ficción en Europa. Estas novelas de aventuras que ingresaban en la Península, y que tanto alarmaban a ciertos sectores de nobles y religiosos, inyectaron este espíritu caballeresco en los protagonistas de las gestas transoceánicas y moldearon la realidad de la conquista, confiriéndole «un carácter totalmente distinto del que tuvieron empresas similares llevadas a cabo por otras naciones» (Leonard Irving, 1984: 316).

En las tierras recién descubiertas, España habría de imponer su hegemonía con el apoyo de la fe católica y el lenguaje, dos de los eslabones que protagonizarían la hagiografía de la conquista, regularizarían la conducta de los naturales y «legitimarían toda una serie de acciones sociales y culturales que iban a desarticular el equilibrio indígena» (Moreno Toscano, 1980: 330). Así, tras la exploración y explotación del continente (re)descubierto, el primer gesto de control sobre el territorio nuevo debía ser un necesario acto de nominalización, «una ceremonia inaugural de reafirmación del poder exterior que iba a convertir el territorio en América y, con el tiempo, *latina*» (O’Gorman, 1995:17). La recién bautizada tierra aparecía frente a los ojos de los occidentales como un espacio virgen, inocente y deseoso de ser ilustrado, hecho que determinaría el segundo episodio de dominio, el de la empresa formativa. Esta visión heroica y casi mesiánica del proceso de (trans)culturación, sustentado en la superioridad natural del hombre blanco, justificó la necesidad de occidentalizar a la sociedad indígena para lo cual fue necesario imponer las formas hispanas de comunicación, de pensamiento, de vida:

Más que hispanización fue una occidentalización, pues esta implica códigos, modelos, técnicas y políticas que rebasan los confines de la península ibérica [...] La occidentalización no podría reducirse a los azares de la cristianización y a la imposición del sistema colonial; anima procesos más profundos y más determinantes: la evolución de la representación de la persona y de las relaciones entre los seres, la expresión y transmisión del saber, la mutación de la temporalidad y de la creencia, en fin, la redefinición de los imaginarios y de lo real en que los indios fueron destinados a expresarse y a subsistir, forzados o fascinados (Serge Gruzinski, 1991: 279-280).

El lenguaje, la expresión y la capacidad de comunicarse, no solo actuaron como un vehículo de transmisión de ideas y conocimientos. También, como advirtieron en otro contexto Sapir y Wharf, se convirtieron en un modelador de pensamiento y en una herramienta de control, tanto de las categorías significativas de las palabras como de los usos que de ellas se hacían (Shera, 1990: 54). La palabra hablada, escrita o impresa se insertó en el imaginario colectivo indígena como forma social de comunicación, «siendo el propio sistema social el que producía la comunicación, y esta, a su turno, la que mantenía el sistema social» (Ramírez Leyva, 2001: 4). Ante ello, las coacciones en el uso, tanto del lenguaje, como de las formas de transmisión occidentales del saber, no solo supusieron la imposición de un sistema de comunicación diferente. También conllevaron la instauración de un sistema de conciencia que se aplicaría a todos los aspectos de la vida y que ejercería un modelo de disciplina y control que persiste hasta nuestros días. Con la llegada de Colón a las costas americanas, la cultura indígena y la vida en sí misma quedarían reducidas al sistema social de comunicación occidental, articulado como un sistema capaz de disciplinar a los individuos recién sometidos y como una forma de control sobre su vida, legitimada hasta nuestros días. «Hay cosas más importantes que tu película», sostiene Daniel, deteniendo el metraje, «el derecho a la vida».

Cochabamba, Bolivia, año 2000, Sebastián –Gael García Bernal–, como director del proyecto, y Costa –Luís Tosar–, como productor, comienzan el rodaje de una película sobre la escritura del Descubrimiento y la Conquista de América. El presupuesto es modesto y por ello el equipo escoge Bolivia y no el Caribe para rodar la consecución de la empresa interoceánica. Karra Elejalde, como Antón, será el protagonista, el Almirante llamado a normar y corregir la desviación y la herejía de Daniel –Juan Carlos Aduviri– y el resto de los naturales que asisten a la llegada de la divinidad española, ansiosos por firmar el contrato social de sometimiento.

El problema surge cuando el proceso de grabación de la película se ve interrumpido por las protestas contra la privatización del abastecimiento del agua potable municipal. Daniel, el líder indígena que en las primeras escenas del rodaje observaba atónito a un Colón ataviado con las armas del progreso y el sentido, resulta ser, a su vez, el adalid de la conocida *Guerra del agua* (2000). El activismo del líder que milita contra la explotación de los recursos de su territorio, contrasta con el quietismo de su personaje en la película e inaugura un espectro histórico que invita al espectador a conectar ambas formas de control y explotación social.¹ También *la lluvia* propone, desde su inicio, un juego de paralelismos que vincula, no solo las formas de explotación material y aprovechamiento del siglo XVI con las del XXI, también la aplicación e impacto del poder y el control en todos los aspectos de la vida. Pues, si bien la empresa colombina «debía mostrar el buen ejercicio a los indios y los caminos de la buena vida» (Borges Morán, 1986: 259), ahora quedaba legitimado que las nuevas políticas imperialistas pudiesen quitársela. Así, «el control externo sobre los individuos no solo se efectuó mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo». La lucha por el agua y la voluntad de privatizar su uso convirtió

1 Entre los meses de enero y abril del año 2000 Cochabamba protagonizó una serie de protestas contra el golpista Hugo Banzer por sus gestiones con el consorcio empresarial extranjero conocido como *Agua del Tunari*. Pronto las consecuencias del acuerdo, mediante el cual se restringía el servicio de suministro de agua, desencadenaron progresivas subidas de las tarifas del agua, que tuvieron como consecuencia la quiebra de la economía nacional. Para hacer frente a estas protestas, el gobierno declaró la ley marcial, otorgando así facultades extraordinarias a las fuerzas armadas para que sofocaran los múltiples disturbios originados por la situación de extrema pobreza que se vivió.

el control sobre el otro que se ejercía desde los tiempos de la Conquista, en un biopoder ejercido sobre él, que ya no se conformaba con regular únicamente su sistema social y cultural, necesitaba controlar también sus formas de vida (Foucault, 1999: 245).

La estrategia metafílmica de la película dentro de la otra película es la que permite desarrollar, sin incoherencias internas, un proceso de retroalimentación en el que las historias se repiten a través de sutiles guiños. Sin embargo, este vínculo no aparece explícito, sino que se percibe, entre otros mecanismos, a partir de diferentes técnicas de representación de imagen y guion que confrontan los dos momentos históricos. En este sentido, la primera escena, brillante en términos cinematográficos, resulta clave para entenderlo: colosal cruz sobrevolando el paisaje americano. Imagen de gran plasticidad, la del poder del cristianismo atravesando el horizonte americano virgen, inexplorado y grandioso. El helicóptero como lo *extraño* y su distinción frente al vasto paisaje remiten al enfrentamiento de dos lugares simbólicos, significativos en la narrativa de la Conquista y en la dimensión pragmática de la obra: la civilización frente a la barbarie. La frontera entre esos dos lugares se revela como el lugar de enunciación desde el que la película narra las historias y de su continua confrontación surge el potencial crítico de esta.



La gran cruz de madera, decorado de una de las últimas escenas, será levantada del suelo y plantada en el paisaje por varios campesinos indígenas. Con el objetivo de ahorrar costes innecesarios con la contratación de grúas y personal especializado, Costa dirigirá a los campesinos para poder colocarla. En este caso el lenguaje audiovisual privilegia un angulación de abajo a arriba, la cruz, símbolo de control, poder y grandeza corta el cielo. El plano contrapicado, junto con la insistente reiteración de estos detalles, que fusionan las temporalidades, nos recuerda que la memoria es la base constructora del relato que se repite y del discurso reflexivo que lo circunda.





Toda la estética de la película, su tonalidad visual, su impecable factura, incide también en la representación confrontada de los personajes. En esa línea de antítesis reveladoras, hay una lectura de lo acontecido que pasa por la forma en que se construye a los protagonistas. La caracterización por contraste de los personajes, tanto a nivel discursivo como de imagen, será parte significativa de ese registro simbólico de la memoria.

Si la primera escena era crucial para entender la alegoría de los dos mundos, el primer encuentro entre Daniel y Antón, como indígena y Almirante, es también revelador. Karra Elejalde, boquiabierto ante el paisaje extraordinario que se le presenta, necesita verificar - en un escenario donde no se ve identificado con nada- lo que es, confirmando aquello que no es. El perfil de los personajes protagonistas se construye siguiendo el mismo procedimiento que el de los actores de la conquista, así el encuentro entre el colono y el indígena reproduce un reconocimiento desde la diferencia.

En el marco del rodaje, las cámaras filman planos que confrontan a los personajes en una especie de reflejo diferencial:



El resultado de este tipo de planos, tal como se capturan aquí, no solo logra un efecto visual de gran potencial, sino que conceptualiza lo que fue el encuentro entre los dos mundos. En su magnífico estudio sobre las relaciones entre el yo y el *otro* Emmanuel Levinas desgranó las dimensiones principales de la construcción de la identidad desde la figura del opuesto. Para Levinas, según se detalla en *Humanism of the face*, la interpretación del sujeto y del propio yo se retroalimenta, siendo, a su vez, sujeto y objeto: El *otro* nace del reconocimiento de nuestras carencias, pero el yo se completa mediante la formulación de ese *otro*. De manera que, según el filósofo, en la construcción de la subjetividad se hallaría implícita la reflexión sobre la alteridad. El sujeto, de forma individual, sería, según él, incapaz de alcanzar una imagen total de sí mismo. Al respecto, Todorov sostiene:

Nosotros nunca nos vemos a nosotros mismos como un todo; el otro es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente, la percepción del yo, que el individuo puede alcanzar sólo parcialmente con respecto a sí mismo. Las objeciones posibles se plantean en seguida: ¿acaso en el espejo no se encuentra la visión completa del yo? ¿O, en el caso de un pintor, en un autorretrato? En los dos casos, la respuesta es: no (Todorov, 1987: 95).

En esta línea, la cercanía hacia el *otro* no se resolvería como necesidad de conocimiento de la alteridad, sino como una búsqueda de afirmación de lo propio. Así, el encuentro entre los dos mundos no se reduciría solo a necesidad de definir al indígena como realidad desconocida, sino que incluiría una dimensión ética de auto reconocimiento. Bollaín conoce bien todo este entramado teórico y lo incluye en el discurso cinematográfico. Así, todos los elementos favorecen un cierto ambiente visual y sonoro, desde la vestimenta, la escenografía y la iluminación hasta el registro de actuación y la música, en el que estos procedimientos de reconocimiento del yo y el *otro* aparecen acentuados. La identidad de los protagonistas, siguiendo el discurso colombino, se afirma cuando se asume la diferencia, en cuanto lo exótico del *otro* y su confinamiento al caos y a la barbarie sirven para fijar los límites del yo. La caracterización diferencial de los personajes delimita un perímetro simbólico de identidad que los protege de lo desconocido.

Todos estos elementos no son procedimientos aislados del rodaje metacinematográfico, sino que se utilizan también para capturar aquellas escenas en las que los personajes aparecen sin *atrezo*:



Como en la escena anterior, es precisamente cuando estos planos aparecen integrados en una sintaxis reconocible cuando ganan mayor significación, ya que abren un espacio significativo en el que el signo de reconocimiento por contraste se convierte en una estrategia de tránsito entre un relato y otro.

Además de los medios planos que singularizan a los personajes y permiten que el espectador pueda observar con todo lujo de detalles estas contraposiciones, los planos generales y los planos americanos logran otro efecto de sentido en una línea similar a la que veíamos. Si los planos individuales permiten ver a un indio privado de ley, costumbres y religión, más fruto de la imaginación que de la naturaleza, muy cercano al que Colón imaginaba en sus diarios, los planos más amplios resaltan todavía más este efecto en las imágenes grupales. La fuerza de estos planos y la extrañeza que le causan al espectador, se producen, en este caso, gracias a la potente carga significativa que condensa el conjunto de individuos, con todo ese repertorio de características estandarizadas: plumas en abundancia, pintura cuanta más mejor, gritos y desorden, toda una identificación orientada a materializar una imagen del indio excitante, provocadora, exótica y diferencial. Así, para acentuar el caos, el *otro* se representa como una masa homogeneizada, desposeída de todo rasgo diferencial y reducida a la animalización, la falta de civilización, al primitivismo. Una estrategia de representación que se repite en las escenas del presente, especialmente en aquellas que captan el conflicto político-social que se está viviendo. Un gesto que, sin duda, consiste en el borrado de la diferencia histórica y la disolución de los límites de poder:



Y, en la misma línea, el lenguaje será también un mecanismo constitutivo de nuevas conexiones. Si el acto discursivo es, en el relato colombino, una forma de poder que marca la diferencia categórica entre el sujeto civilizado y la barbarie indígena, también en el otro relato del presente el lenguaje aparece como mecanismo de privilegio:

Mientras Costa le pide a Daniel que por tres semanas se mantenga al margen del conflicto político-social en el que está inmerso la conversación es interrumpida por el estadounidense que financia el proyecto. Pensando que Daniel no sabe inglés, el director ríe al teléfono, diciendo que paga dos dólares al día a los extras, implicando que sabe que es una pequeña suma por todo lo que hacen. Cuando Costa pretende retomar la conversación, Daniel le sorprende informándole que ha entendido toda la conversación: “¿dos putos dólares no? Y ellos tan contentos.” Enfadado, abandona el lugar (Isasi, 2013: 3-4).

En este caso, la atención del espectador se focaliza en la noción cultural. El desconocimiento del lenguaje sitúa a los actores indígenas en una posición de subordinación y marginalidad y así lo confirma la reacción de Daniel, quién descubre el engaño. La conexión con el relato de la conquista es fácilmente identificable: el lenguaje, sea el español o el inglés, forma parte de un ritual de poder que privilegia el control sobre el *otro*. Si el juego de intereses ha cambiado, el reparto de papeles continúa siendo el mismo y el juego de semejanzas refuerza esta dicotomía, que sacude conciencias y problematiza los límites de ese pasado. En este sentido, todas estas tretas de representación logran que ambos momentos históricos entablen una dialéctica que concilia peligrosas semejanzas y que, trivializando el paso del tiempo, subraya la presencia de una jerarquía externa que, todavía hoy, continúa ejerciendo una forma de control sobre la vida de los otros a través de los mecanismos de poder legitimados.

A MODO DE CIERRE:

La película articula paradigmas de comprensión que cruzan los dos planos histórico-sociales en un proceso de reconstrucción de la memoria que consiste en dar carta de legitimidad a nuevas lecturas del pasado. El estudio de las estrategias fílmicas de representación permite comprobar de qué manera la película consagra una mirada que abdica de su capacidad de analizar el presente descausalizándolo y que, por el contrario, halla su potencial crítico en el hecho de abordar un conflicto reciente conectándolo con ciertas referencias históricas.

De esta manera, el paralelismo se constituye como eje vertebrador del relato y el juego de intereses que caracterizó la conquista se constata, nuevamente, en la lucha actual. La fotografía del espacio y el tratado de la imagen desdibujan la frontera entre la ficción y la metaficción y hacen que el salto abrupto de un tiempo a otro desaparezca. Las riquezas del continente americano, que promovieron la conquista, dominación y explotación de sus tierras resuenan, por una parte, en la actuación del equipo de rodaje que escoge Bolivia y no el Caribe para filmar la película por motivos económicos. Por otra, en la de la multinacional capaz de privar a la sociedad de un bien básico como es el agua, desencadenando así una situación de caos, quiebra económica y precariedad.

Ambas formas de poder y dominación se fundamentan, no solo en el dominio del territorio que se ocupa, sino también en la intervención y regulación de las formas de vida de quienes habitan en ese espacio. Así, la concepción del indígena que vive en esas tierras nace de una visión paternalista, infravalorada, esquemática y simplista y atiende siempre a legitimar el provecho que de él se puede extraer.

En consecuencia, todos estos mecanismos intertextuales, que ponen a dialogar el relato histórico con el conflicto social, cumplen una función primordial: la de abrir un espacio representacional en el que, más allá de lo explícito, los signos velados proyecten un peligroso juego de semejanzas, basado en la repetición de pautas de dominación y la reproducción de actitudes de control frente a un otro que sigue sometido a un enemigo que *no ha cesado de vencer*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARTEAGA (2007): *Las relaciones de poder*, Madrid, Alianza.
- APPIAH, Kwame Anthony (2011): *La ética de la identidad*, Buenos Aires, Katz Editores.
- BALLESTEROS BERETTA, A. (1945): *Cristóbal Colón y el descubrimiento de América, en Historia de América y de los pueblos americanos*, vols. IV y V, Barcelona, Paidós.
- BARTRA, Roger (1996): *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino.
- BAUDRILLARD, Jean (2008): *La precisión de los simulacros*, Barcelona, Kairós.
- (2002): *El asesinato de lo real*, Buenos Aires, Taurus.
- BERNARD, C. y Serge GRUSINKI (1996): *Historia del Nuevo Mundo*. México, Editorial Guadalupe.
- BEUCHOT, Mauricio, *Estudios de historia y filosofía en el México colonial*, México, UNAM, 1991.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- CHANG RODRÍGUEZ, Raquel (1959): «Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana siglos XVI y XVII», *Revista Iberoamericana*, 4024, pp. 130-131.
- COLÓN, Cristóbal (2002): *Diario de a bordo*, Madrid, Alianza.
- CHARTIER, Roger (1995): *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: la cultura como apropiación*, México, Instituto Mora.
- DUSSEL, Enrique (1992): *1492, El encubrimiento del otro*, México, Editorial Guadalupe.
- ESPÓSITO, Roberto (2009), *Tercera persona, política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel (1982), *El orden del discurso*, México, Ediciones Populares.
- GARDUÑO, Everardo (2007): *La conquista de América, el problema del otro*, México, Editorial Guadalupe.
- GONZALVO, Pilar (1985): *El humanismo y la educación en la Nueva España*, México, SEP/ Dirección General de Publicaciones- El Caballito.
- GRUZINSKI, Serge (1991): *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos XVI-XVIII*, México, FCE.
- IRVING, Leonard (1996): *Los libros del conquistador*, México, FCE.
- MORENO TOSCANO, Alejandra (1980), «El siglo de la Conquista», en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, vol. 2.
- O'GORMAN, Edmundo (1995): *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de cultura económica.

- O'GORMAN, Edmundo (1996): *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, México, Imprenta universitaria.
- SHERA Jesse (1990): *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*, México, UNAM.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La conquista de América. El problema del otro*, México, Editorial Guadalupe.
- TORRE VILLAR, Ernesto (1990), *Breve historia del libro en México*, México, UNAM.
- (2004): *El Nuevo Mundo*, México, UNAM.
- TRAVERSO, E (2007): *Historia y memoria, notas sobre un debate*, Buenos Aires, Paidós.
- UGARTE PÉREZ, Javier (2006): «Biopolítica. Un análisis de la cuestión», *Claves de Razón Práctica*, n° 196, pp. 76-82.



ADAPTACIÓN CINEMATográfica DE *COMO AGUA PARA CHOCOLATE*

Lidia MARTÍ BARCHÍN

Universidad de Alicante

RESUMEN

Como agua para chocolate es una novela de Laura Esquivel, publicada en 1989. Esta historia obtuvo un éxito abrumador, lo que llevó a que Alfonso Arau realizara, de una manera brillante, una adaptación cinematográfica en el año 1992. En este artículo vamos a analizar los procedimientos más destacados que se utilizaron para llevar a cabo el trasvase de la novela a la película. Del mismo modo, destacaremos los reconocimientos que ha obtenido esta producción a nivel nacional e internacional, hecho que influye de forma positiva en su popularidad.

Palabras clave: *Adaptación cinematográfica, Alfonso Arau, Laura Esquivel, premios, producción.*

ABSTRACT

Como agua para chocolate is the most important novel of Laura Esquivel, which was published in 1989. This story obtained an overwhelming exit. For that reason Alfonso Arau decided to make a brilliant film adaptation in 1992. In this article we will analyse the most important methods that were used to produce the film. We will also highlight the different awards that the film has obtained nationally and internationally.

keywords: *Film adaptation, Alfonso Arau, Laura Esquivel, awards, production.*

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo vamos a realizar un análisis de la adaptación cinematográfica de la novela *Como agua para chocolate*. El título se corresponde con la primera publicación de Laura Esquivel en 1989. La película se estrenó en el año 1992 y fue producida por Alfonso Arau. Es muy interesante la gran semejanza que existe entre la novela y la película y esto se debe, fundamentalmente, a que la guionista de la película fue Laura Esquivel, que había comenzado su carrera en la escritura realizando guiones cinematográficos.

En primer lugar, vamos a prestar atención a las características y al argumento de la novela que escribió la autora mexicana en torno a la historia de Tita. A continuación, nos centraremos en la adaptación cinematográfica. Para ello, haremos alusión a la participación de Laura Esquivel como guionista y a la producción y dirección que lleva a cabo su marido, Alfonso Arau. Más adelante, estudiaremos el papel que desempeñaron los actores, haciendo hincapié en la idoneidad de estos para interpretar los papeles que tenían por delante. Del mismo modo, pasaremos a analizar los procedimientos que se emplearon en esta adaptación cinematográfica, basándonos en las escenas que se han suprimido o que han cambiado con respecto a la escena recreada en la novela, en la música y en los efectos de sonidos producidos, en el vestuario y en su capacidad para retrotraernos a la época de la revolución mexicana y, por último, hablaremos de la voz en *off*, que coincide con la narradora en tercera persona de la novela y que ha sido un acierto dejar en la adaptación cinematográfica.

En definitiva, nos encontramos ante una adaptación que tuvo una buenísima acogida, tanto o mejor que la novela homónima. Muestra de este éxito son los diferentes premios y nominaciones nacionales e internacionales de las que hablaremos posteriormente.

2. LA NOVELA DE LAURA ESQUIVEL

Como agua para chocolate fue la primera novela de la autora Laura Esquivel. Se trata de una de las obras más conocidas del movimiento literario del realismo mágico. Supuso un éxito en la historia de la literatura, llegando a traducirse a más de treinta idiomas y a recibir algunos premios interesantes, como el galardón ABBY (American Bookseller Book of the Year) al mejor libro, otorgado por American Booksellers Association.

Por lo que respecta al argumento de la obra, Laura Esquivel se centró por completo en la historia de la familia de la Garza. Esta familia está integrada, principalmente, por mujeres. En la localidad de Piedras Negras, Estado de Coahuila, México, conviven en un rancho una madre y sus tres hijas. Asistimos a la descripción de la vida de Tita, la hija menor de Mamá Elena, que, junto a sus dos hermanas, Rosaura y Gertrudis, soporta la tirana autoridad de su madre. El destino de Tita queda marcado desde el momento de su nacimiento. Mamá Elena da a luz en la cocina, el padre de Tita fallece a los pocos días de su nacimiento, por lo que la niña queda a cargo de Nacha, la cocinera del rancho, quien se encargará de alimentarla y de darle todo su cariño.

A medida que Tita se va convirtiendo en una mujer adulta, se da cuenta de que su vida se limita a obedecer las órdenes de su madre, entre las que se incluye su obligación de no casarse y no formar una familia porque, al ser la hija pequeña, debe estar siempre al cuidado de su madre, dada una tradición familiar que Tita considera absurda. No obstante, esta prohibición no impide que la protagonista se enamore de Pedro e intente hacer que Mamá Elena cambie de opinión. Finalmente, su madre se niega rotundamente a la boda entre Tita y Pedro, por lo que este decide casarse con Rosaura para vivir en el rancho cerca de su verdadero amor. El día de la boda de Pedro y Rosaura coincide con el fallecimiento de Nacha, acontecimiento que ligará a Tita a los fogones del rancho.

Una vez que Tita ha ocupado su nuevo espacio en la casa, la cocina, inventa una nueva forma de comunicación con Pedro a través de la comida. Todo sucede cuando Pedro le regala unas rosas con motivo de su primer aniversario como cocinera y Tita escucha la voz de Nacha, que le transmite la receta de las codornices en pétalos de rosa. A la hora de degustar este plato, todos comienzan a sentir sensaciones extrañas, excepto Mamá Elena,

que solo nota la comida salada. Es en la figura de Gertrudis en quien se personifica ese amor prohibido que existe entre Tita y Pedro. Al probar las codornices, Gertrudis siente un calor abrasador y sale corriendo al exterior del rancho para darse una ducha. Sin embargo, se da cuenta de que está incendiando todo su alrededor. Se marcha corriendo desnuda por el campo y, finalmente, sube a lomos del caballo de Juan Alejandrez, el hombre del que se había enamorado y que había llegado al rancho siguiendo un olor irremediable a rosas.

Esta huida de Gertrudis del rancho supone la liberación de la hija mayor de Mamá Elena de su régimen autoritario. No obstante, a su cargo sigue quedando Tita, la hija pequeña y soltera, quien decidirá continuar cocinando las recetas que Nacha le va concediendo desde el más allá e, incluso, inventa algunas nuevas para que su relación con Pedro no decaiga. A pesar de que ha encontrado una vía de escape en la cocina, su vida en el rancho se hace del todo insostenible cuando Pedro se marcha con Rosaura y su hijo a Texas. Es en ese lugar donde el hijo de Pedro fallece y, al recibir la noticia, Tita reprocha a su madre la muerte de su sobrino, pues conoce que el niño no podía alimentarse porque todo le sentaba mal. Cuando Roberto estaba en el rancho, Tita lo amamantaba de forma milagrosa, pues de sus pechos brotaba leche sin que ella hubiese concebido ningún hijo. Tras conocer la nueva de la muerte de su sobrino, Tita entra en una especie de locura provocada por la asfixiante situación que vive en el rancho de Mamá Elena.

Después de este episodio, el doctor Brown se lleva a Tita a su casa y con él comenzará una relación muy importante, ya que ambos personajes llegan a pensar en boda. Sin embargo, la muerte de Mamá Elena hace que Tita, Rosaura y Pedro regresen al rancho. Entonces, el amor entre Tita y Pedro se retoma con más fuerza que nunca y, como consecuencia, el compromiso entre Tita y el doctor Brown se rompe. Ambos amantes comienzan una relación a espaldas de Rosaura, quien ya ha dado a luz a su hija Esperanza y pretende que continúe con esa absurda tradición familiar de no casarse ni tener hijos para quedar al cargo de su madre, a lo que Tita se opone radicalmente y, junto a Pedro, se enfrentarán duramente a Rosaura.

Finalmente, Rosaura fallece debido a una enfermedad digestiva y Esperanza tiene el camino libre para casarse con el hijo del doctor Brown. Una vez que la sobrina de Tita se ha marchado del rancho, la protagonista tiene la ocasión de disfrutar de su amor con Pedro sin que haya nadie de por medio. Sin embargo, este hecho tendrá unas consecuencias terribles, ya que entre ambos se desata una pasión desenfrenada que les conducirá a la muerte.

En referencia al marco en el que sucede la acción, los lectores asistimos a la descripción de un mundo mágico, en el que suceden acontecimientos maravillosos que los protagonistas toman con total naturalidad. Esto es una característica principal de las obras mágico-realistas. En la novela estos efectos se consiguen con las palabras, pues Laura Esquivel, a través del uso de la tercera persona y de la intensa y minuciosa descripción que realiza, consigue que el lector entre de lleno en ese mundo mágico que intenta sugerir. Está claro que, para que esto suceda, el lector debe tener fe en el relato, dejarse llevar e imaginar todo lo que el autor le está describiendo.

3. ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Como ya comentábamos en el apartado anterior, los relatos mágico-realistas pretenden mostrar una realidad maravillosa y mágica y, para ello, los autores se valen del uso de la palabra. No obstante, cuando se piensa en una adaptación cinematográfica de una obra del

realismo mágico parece que estos elementos maravillosos pueden suponer un problema. Realmente, uno de los primeros aspectos en los que debe pensar el productor de una adaptación de este tipo es en el procedimiento que va a seguir a la hora de suscitar la magia requerida.

En el caso de *Como agua para chocolate* asistimos a una adaptación cinematográfica de gran calidad y uno de los principales aciertos fue la participación de Laura Esquivel como guionista, además de los aspectos que explicaremos más adelante, como la elección de los actores, el vestuario, la música utilizada y la voz en *off* que va guiando al espectador en la historia que está visualizando.

Antes de pasar a analizar los procedimientos empleados en la adaptación cinematográfica, es necesario recordar que el discurso empleado en el cine, por su naturaleza, ha sido ampliamente estudiado, ya que despierta un gran interés entre la crítica. Este lenguaje, diferente al que encontramos en la novela, une distintos códigos que interactúan entre sí dando vida al producto audiovisual (Patou-Patucchi, 2012: 21-27). Además, cabe recordar que el lenguaje cinematográfico se asemeja mucho al lenguaje oral, pero tiene algunas diferencias interesantes. Por un lado, el lenguaje cinematográfico tiene menos repeticiones y, por tanto, es más uniforme que el lenguaje oral. Por otro lado, los turnos de habla duran más que en la conversación, lo que lleva a que en algunas películas podamos observar verdaderos monólogos de los protagonistas que, en la mayoría de las ocasiones, tienen una finalidad concreta, como la de conocer mejor al personaje o ahondar en su personalidad de forma directa y personal (Briz, 2000: 9-32).

3.1. Laura Esquivel, guionista, y Alfonso Arau, director: premios recibidos¹

Como ya hemos comentado, Laura Esquivel es la autora de *Como agua para chocolate*. A pesar de que se trata de una novela, los inicios de Esquivel en la escritura estuvieron relacionados con la redacción de guiones cinematográficos. De hecho, en el año 1985, cuatro años antes de su gran éxito novelístico, estuvo nominada al premio Ariel por el guion de *Chido One, el Tacos de Oro*. Por esta razón, Alfonso Arau, director y productor de la película, le confió la redacción del guion que, como podemos atisbar en la película, no dista mucho de las palabras que encontramos en la novela (Baluet y Chesnokova, 2013: 215).

Por lo que respecta a la dirección y producción de la película, esta estuvo en manos de Alfonso Arau, un reconocido director, productor, actor y cantante mexicano. Como director, obtuvo un gran reconocimiento por la película de la que estamos hablando, por la que estuvo nominado al Globo de Oro. Además, obtuvo el premio al mejor director por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York en 1993 por la misma película, el premio Hugo de Oro por mejor guion y Premio de la Audiencia en el Festival Internacional de Cine de Chicago en 1992, el premio de la Audiencia por la muestra de cine mexicano en 1992 y el premio Ariel por mejor película, dirección, dirección de arte y ambientación en 1992, además de otras nominaciones importantes.

En referencia a España, *Como agua para chocolate* fue una de las películas propuestas para la obtención del premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana en 1993.

¹ Los datos de la ficha técnica y de los premios otorgados a la película los proporciona Estela Rosales en la página de cine mexicano, ITESM: <https://web.archive.org/web/20050909062452/http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/chocolate.htm>.

Por esta razón, nos damos cuenta de que la película supuso un éxito no solo a nivel nacional, sino a nivel mundial, consiguiendo que la historia de Tita llegara a muchas más personas a través del medio audiovisual.

3.2. Selección de los actores

Uno de los aspectos que conviene destacar de toda película o adaptación cinematográfica es el reparto de actores. En este caso, nos encontramos ante la presencia de intérpretes poco conocidos hasta el momento del estreno de la película, como es el caso de la protagonista Tita, interpretada por Lumi Cavazos. Este papel en *Como agua para chocolate* hizo que consiguiera el premio a mejor actriz en el Tokyo International Film Festival y en el Festival de Gramado de Brasil. Además, se dio a conocer en la industria cinematográfica estadounidense, lo que le concedió la posibilidad de trabajar en ella. Sin embargo, el reparto de la película también cuenta con la presencia de actores más conocidos, como Ada Carrasco, que interpreta el papel de Nacha, la cocinera, pero no obtuvo reconocimientos o premios por su interpretación.

Del mismo modo, es interesante resaltar la nacionalidad de los actores que participaron en el proyecto. Tanto Lumi Cavazos, como Ada Carrasco, las dos actrices mencionadas anteriormente, son de nacionalidad mexicana. No obstante, es interesante la elección del Marco Leonardi para interpretar el papel de Pedro Muzquiz, ya que es australiano, por lo que se hizo necesaria la participación de un actor de doblaje, que fue Guillermo Saucedo.

Asimismo, cabe mencionar la adecuación de cada actor al personaje que le ha sido asignado. Si nos centramos en el personaje de Tita, la elección de Lumi Cavazos es muy acertada, ya que nos transmite esa imagen de chica que acaba de llegar a la adolescencia y madurez. Además, su interpretación es muy interesante, pues sabe reflejar en su rostro la bondad e inocencia que caracteriza a Tita, pero también su rechazo a la represión que vive en el rancho. Por su parte, destaca el personaje de Mamá Elena, encarnado por Regina Torné. Esta interpretación le otorgó el premio Ariel a la mejor actriz en 1992. Por lo que respecta al personaje de Nacha, es muy curiosa la caracterización del personaje porque representa a la perfección ese papel de anciana que cuida de la familia. Más interesante aún es el personaje de Chenchá, interpretado por Pilar Aranda, a quien se le introducen ciertas alteraciones en el lenguaje que tienen que ver con una forma muy particular de hablar. Por último, cabría destacar al Doctor Brown, encarnado por Mario Iván Martínez que, a pesar de ser de origen mexicano, se vio en la obligación de interpretar su personaje con un acento estadounidense, dado que su personaje proviene de este país, reto que consigue a la perfección.

En consecuencia, dadas las características de los actores y la forma que tuvieron de adecuarse a sus personajes, queda claro que este fue uno de los puntos fuertes de la adaptación cinematográfica. Además, los numerosos reconocimientos que han obtenido los intérpretes por su actuación en *Como agua para chocolate*, tanto con premios como con nominaciones, dan cuenta de este hecho.

3.3. Procedimientos empleados en la adaptación

A la hora de realizar una adaptación cinematográfica, hay que seguir una serie de procedimientos. Debemos tener en cuenta que el cine se vale de un lenguaje completamente diferente del que emplea la novela. Por ejemplo, si queremos expresar el sentimiento de un

personaje, la novela necesitará una mayor descripción, tanto del entorno, como del físico del protagonista, como de sus sentimientos, mientras que en el cine bastaría con acercar la cámara a la cara del actor y que esta sugiera ese sentimiento que se quiere transmitir a los espectadores. Por tanto, somos conscientes de que, muchas veces, hay que hacer algunos cambios en la forma de narrar la historia para que se adecue a su nuevo lenguaje, el cinematográfico. No obstante, estos cambios no quieren decir que la historia haya perdido valor y, en consecuencia, no sería oportuno repetir la famosa sentencia "el libro es mejor que la película".

Además, la película muestra una estética muy cuidada, de ahí que la iluminación y la fotografía sean fundamentales. Por lo que respecta a la luz y a los colores, observamos unas tonalidades anaranjadas, una luz muy cálida, que envuelven las escenas con una gran sensualidad y ternura. El filme está ambientado de forma brillante, la música elegida, por ejemplo, también forma parte de la época en la que tiene lugar la acción.

Otro elemento que resulta característico para la película es el hecho de que la comida se convierte en el hilo argumental de la historia. Los platillos que Tita prepara son fundamentales para entender la historia, por lo que se toman planos de estas recetas de forma muy detallada. De no haber sido así, se habría perdido una gran parte del significado que tiene la novela.

3.3.1. Escenas suprimidas y cambios sugeridos

Por lo que respecta a las escenas suprimidas en la película, debemos recordar la idea tratada anteriormente y es que el lenguaje cinematográfico es capaz de transmitir la misma idea de una forma más breve que la novela, por ejemplo. Tal y como afirma Marcel Martin, "el cineasta, capaz de mostrar todo y conociendo el formidable coeficiente de realidad que impregna a todo lo que aparece en la pantalla, puede recurrir a la alusión y hacerse comprender en media lengua" (Martin, 2005: 83).

Siguiendo esta línea, si nos damos cuenta, uno de los personajes de la novela no aparece en el filme. Se trata de Luz del Amanecer, abuela del doctor Brown. Esto se debe a que las escenas en las que aparece Luz del Amanecer en la novela no son determinantes en el desarrollo de la trama, por lo que se tomó la decisión de suprimirlas. Sin embargo, no desaparece del todo este personaje, ya que el doctor Brown mantiene las constantes alusiones a las enseñanzas que le proporcionó su abuela.

Otra de las características interesantes es que en la película se conservan las alusiones al pasado de Mamá Elena. Aunque no se haga de la misma forma que en la novela, somos conscientes de que el marido de Mamá Elena muere a causa de un infarto provocado por la noticia de que Gertrudis no es su hija. También vemos a Tita escondida en el armario de su madre con un cofre entre las manos, el mismo cofre que, cuando muere su madre, consigue abrir y, de este modo, descubrir toda la verdad. Como ya hemos comentado, aunque algunas escenas o datos de los amores de Mamá Elena se hayan suprimido, no son necesarios para conocer el origen negro de Gertrudis y, por tanto, la explicación a que su hija sea negra.

Siguiendo con Gertrudis, en la película da a luz a una hija negra, lo que hace que su marido desconfíe de ella, por lo que Tita se ve obligada a contar los secretos de Mamá Elena. La única diferencia que encontramos en este caso con respecto a la novela es que, en el filme, Gertrudis tiene una hija y en la novela da a luz un hijo varón.

3.3.2. Música

En referencia a la música, resulta ser una parte fundamental para las adaptaciones cinematográficas y para cualquier película en general. En este caso, la música estuvo a cargo del guitarrista cubano Leo Brouwer. Además, en el filme podemos escuchar canciones muy conocidas en la cultura mexicana, como "Estrellita marinera" o "Mi querido capitán", interpretadas por el Trío de los Morales, un grupo de música principal para el folclore mexicano. Por ejemplo, vemos que la música es un elemento característico de cualquier reunión familiar. En las bodas celebradas en *Como agua para chocolate*, la música está presente y es, junto con la comida, la encargada de animar la fiesta y de agradar a los invitados.

Del mismo modo, los efectos sonoros son realmente importantes para la película. Como ya hemos dicho, se trata de una historia mágico-realista y la música y los efectos sonoros cobran un papel fundamental a la hora de suscitar lo maravilloso. Lo mismo ocurre con las películas de terror, ya que se utilizan unos sonidos que nos ponen en alerta y nos avisan de que algo va a pasar. En *Como agua para chocolate*, asistimos a la presencia sobrenatural de Mamá Elena una vez que ha fallecido. Esta presencia no solo nos indica que es un elemento sobrenatural, sino que también nos deja claro que es una aparición premonitrice de que algo malo va a suceder. Por tanto, si analizamos los efectos sonoros, entenderemos que son fundamentales para introducir al espectador en ese mundo de maravilla y de premonición del que se trata. No obstante, los sonidos son distintos cuando se trata de la aparición sobrenatural de Nacha, ya que son mucho más relajados. Esto se debe a las connotaciones que tienen ambos personajes. Por un lado, Mamá Elena significa la opresión y la represión para Tita. Por tanto, su aparición una vez que ha muerto no puede representar otra cosa que la intención de culpabilizar a Tita por sus acciones y, de este modo, seguir controlándola desde el más allá. Por otro lado, Nacha siempre ha realizado el papel de verdadera madre para Tita. Por esta razón, su aparición como un fantasma no tiene un significado negativo, sino todo lo contrario, pues es quien le va marcando el camino que debe seguir la protagonista.

En definitiva, la música y los efectos producidos con el sonido son primordiales en las películas para guiar adecuadamente a los espectadores a lo largo de la historia que se está narrando y suscitar las emociones adecuadas en cada momento.

3.3.3. Vestuario

Por su parte, el vestuario es fundamental a la hora de caracterizar a los personajes. Si nos fijamos, al leer una novela, nos imaginamos a los personajes y eso incluye imaginar su forma de vestir. Sin embargo, cuando vemos una película, no tenemos que pensar en estos elementos porque ya nos vienen dados, es decir, ya hay un encargado de realizar tal función. En este caso, el vestuario estuvo a cargo de Carlos Brown.

Como bien es lógico, cada personaje utiliza un vestuario adecuado a su edad o posición social. Los hombres más importantes de la historia, Pedro y John Brown, aparecen engalanados con trajes. Mamá Elena, una vez que ha muerto su marido, utiliza ropa de color oscuro, símbolo de luto. No obstante, también aparece con otros atuendos de color oscuro o blanco. Los trajes que lucen las mujeres de la Garza son de clase media-alta y se puede observar en los tejidos, los colores o la confección. Solamente el caso de Tita es el más llamativo, ya que no viste como su hermana Rosaura, sino que utiliza una ropa que podría

asemejarse a la que llevan las mujeres de baja clase social. Quizás este hecho se deba a que Tita es la cocinera del rancho. Lo mismo ocurre con los peinados. Tanto Mamá Elena como Rosaura llevan recogidos prominentes y muy llamativos, pero Tita se conforma con llevar el pelo suelto o algún semirrecogido muy sencillo.

Esta situación cambia por completo cuando hay una fiesta. En ella, todas las mujeres de la casa sacan sus mejores galas, ya que la opinión pública es muy importante. Esta realidad no es aplicable a Nacha y a Chenchá, ya que son de clase social baja y, al dedicarse a la cocina, cuidado y servicio, deben llevar ropa más discreta.

3.3.4. Voz en off

Uno de los procedimientos más interesantes de *Como agua para chocolate* es la voz en off. Mediante esta técnica, los productores consiguen introducir al espectador en el mundo mágico que se narra en la novela. A pesar de visualizar los elementos sobrenaturales, el espectador no puede reconocer lo que está viendo como parte de una realidad maravillosa, por lo que se hace necesario el uso de la palabra. Para ello, es muy útil la voz en off, que coincide con la narradora en tercera persona de la novela, es decir, con la sobrina nieta de Tita que, además, la podemos ver en la primera y última escena. Un ejemplo interesante de este procedimiento son los primeros momentos de la película, en los que la guionista decide mantener la narración de la sobrina nieta de Tita en lugar de mostrar la evolución de la protagonista de forma meramente visual. Además, la última escena es muy importante, ya que podemos ver a la narradora junto a Esperanza y a Tita, como miembros de su pasado y haciendo hincapié en la trascendencia de esa historia que acaba de relatar.

Asimismo, cabe destacar aquellas escenas en las que la palabra no se hace necesaria, como los encuentros sexuales que viven Tita y Pedro. En este caso, lo visual tiene un gran poder y un único beso y algún sonido son suficientes para sugerir a los espectadores cómo acaba el encuentro entre ambos protagonistas. Esta misma situación se repite al final de la película, cuando los dos amantes llegan a autodestruirse a causa de sus emociones. En la escena vemos cómo Pedro fallece y cómo Tita se quita la vida para estar con él. Finalmente, ambos encuentran una luz que los lleva a su verdadero lugar en el mundo. Toda esta realidad no se cuenta mediante palabras, sino que la imagen es suficiente para que el espectador comprenda lo que ocurre en la escena.

Por tanto, debemos destacar que la presencia de la voz en off se hace necesaria en algunas ocasiones, pero en otras la imagen es suficiente. En el caso de *Como agua para chocolate* ha sido un acierto mantener la presencia de la voz en off de la misma manera que aparece la narradora en tercera persona de la novela. Este éxito se debe, en gran parte, a la formación que tiene Laura Esquivel como guionista. Es necesario recordar que su contacto con el cine se produjo mucho antes de lo que lo hizo con la novela. En consecuencia, es una escritora con una formación cinematográfica indudable y, probablemente, a la hora de escribir *Como agua para chocolate* tuviera influencias de la escritura de guiones o que, incluso, pensara en cómo se podría realizar una película de esta novela. Es por esta razón que observamos tantos parecidos entre la novela y la película, ya que el filme es muy fiel al relato y las palabras que utiliza son prácticamente las mismas.

4. CONCLUSIONES

Para concluir, sería necesario recordar que la cercanía entre libro y película se debe, en primer lugar, a la estructura puramente cinematográfica que Laura Esquivel da a la novela. La novela, en definitiva, parece haberse creado para ser representada en la gran pantalla (Garzelli, 2013: 261).

Anteriormente, hemos señalado la importancia de que se trate de una historia mágico-realista, por lo que la película no podría haberse quedado atrás en el uso de elementos que introduzcan al espectador dentro del mundo maravilloso. Es por esta razón que la adaptación está dotada de elementos del realismo mágico como, por ejemplo, las distintas apariciones de Mamá Elena o las escenas sobrenaturales que se introducen. Como bien nos hemos podido dar cuenta, estas escenas no alteran el ritmo normal del relato o de la película.

Del mismo modo, podemos atisbar que *Como agua para chocolate* fue una película que trascendió las barreras nacionales, se tradujo a muchos idiomas y, por tanto, llegó a un gran número de países de todo el mundo. Uno de los ejemplos es España, donde la película estuvo nominada al premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana en 1993. Aunque no ganara el premio, la sola nominación a él supone un reconocimiento a la gran acogida que tuvo en España la película. Además, el éxito de ella no se queda solamente en los años noventa, sino que llega hasta nuestros días prácticamente. En 2017 el periódico *El Mundo* recogía la noticia de que Endemol Shine Studios había adquirido los derechos de la novela y desarrollaría una serie en inglés, con previsiones de traducirla a otros idiomas (Elidrissi, 2017).

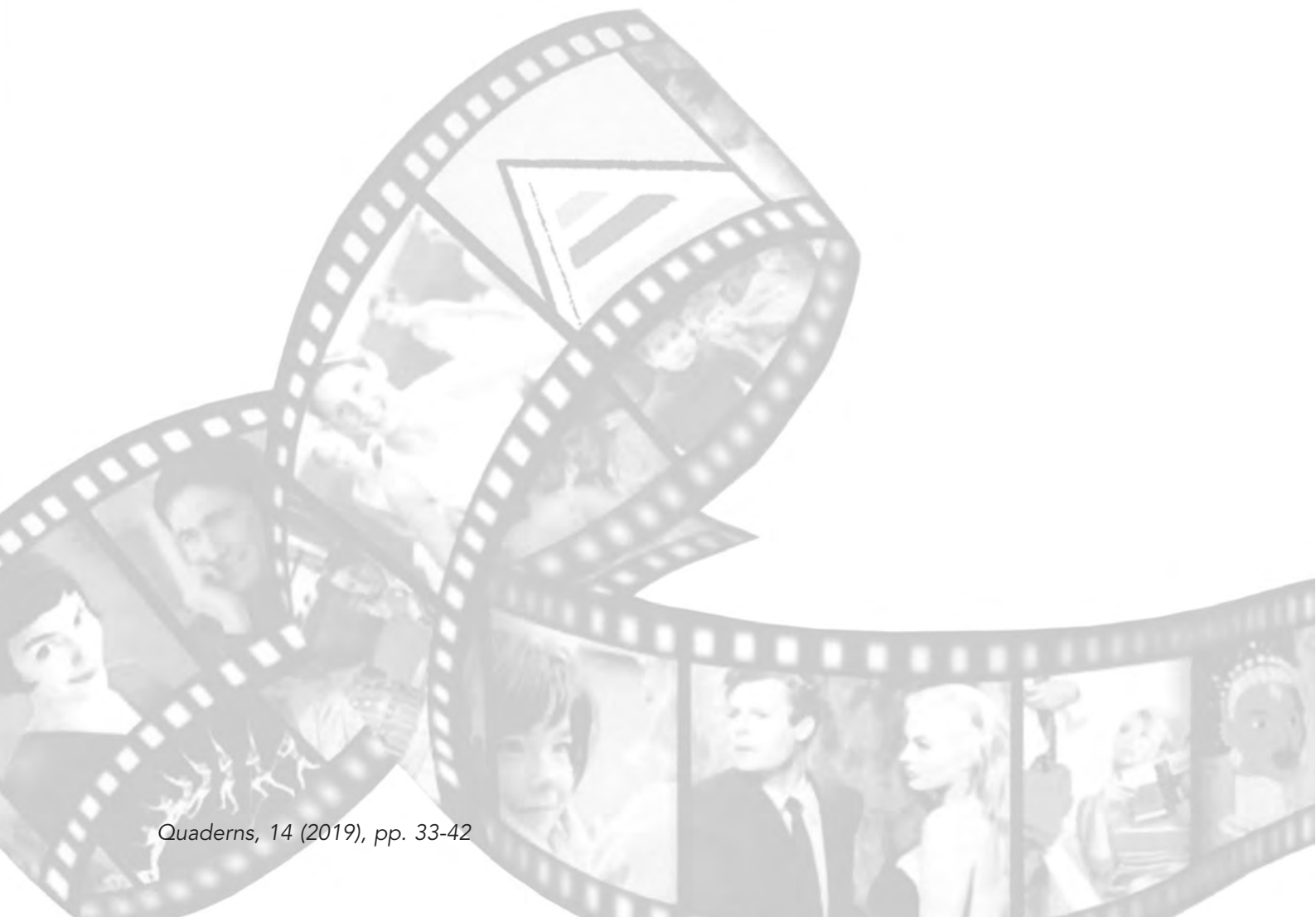
Para finalizar, cabría destacar la buena predisposición de la autora de la novela a la hora de distintas productoras se interesen por la historia de Tita para crear nuevas adaptaciones. Ella misma colaboró con Alfonso Arau, su marido y productor de la película de 1992, y también mostró su alegría por la adaptación que se anunció en 2017, afirmando sentirse muy alegre de que su novela llegue a la pequeña pantalla gracias a una compañía que se fija mucho en la calidad y el contenido de las obras que adapta y que ofrece a sus usuarios (Elidrissi, 2017).

5. BIBLIOGRAFÍA

- ARAU, Alfonso, *Como agua para chocolate*, México, 1992.
- BALUET, Nicolás y CHESNOKOVA, Olga, (2013): "*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel: recepción crítica y traductología" e-*scrita* (Nilopolls), vol. 4, n° 1, pp. 213-230.
- BRIZ, Antonio (2000): "Turno y alternancia de turno en la conversacion", *Revista Argentina de Lingüística*, n°16, pp: 9-32.
- ELIDRISSI, Fátima (2017): "*Como agua para chocolate* será una franquicia televisiva global", *El Mundo*, 10 de marzo de 2017, versión on-line. Disponible en: <https://www.elmundo.es/telvision/2017/03/10/58bda81be2704ea63e8b45df.html> (fecha de consulta: 18/06/2019).
- ESQUIVEL, Laura (1994): *Como agua para chocolate*, Barcelona, Salat.
- GARZELLI, Beatrice (2004): "El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación *Como agua para chocolate* (1992) y *Mar adentro* (2004)", *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, n° 2, pp. 257-276.

MARTIN, Marcel (2005): *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2005.

PATOU-PATUCCHI, Sergio (2012): "The viewer/learner of audiovisual language", *Filmtranslation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, eds. Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli, Bern, Peter Lang, pp: 21-27.



***EL DORADO* (1988), DE CARLOS SAURA: FUSIÓN DE MITO UTÓPICO Y DE REALIDAD**

Raquel ROCAMORA MONTENEGRO

Universidad de Alicante

RESUMEN

El descubrimiento del *novus orbis* trajo consigo el choque de dos culturas, una de ellas subalterna –la indígena o americana– y otra dominante –la española y, por extensión, la europea–. Esta última proyectó en el nuevo continente, caracterizado por una naturaleza indómita, seres incivilizados según la versión eurocentrista y fuentes de recursos fecundas, sus ansias de poder y de riqueza. La imagen de América como tierra de la abundancia ocasionó que muchos conquistadores y expedicionarios se lanzaran a la búsqueda de lugares míticos para prosperar social y económicamente, entre los que figuraba la ciudad de El Dorado. Sus aventuras han sido recreadas en algunas ocasiones en el cine a partir de diferentes propuestas, como la de Carlos Saura, que se centra en la fallida empresa de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre, pues no encontraron el ansiado lugar.

Palabras clave: *expedición, conquistadores, El Dorado, Pedro de Ursúa, mito, oro, Lope de Aguirre.*

ABSTRACT

The discovery of the *novus orbis* brought with it the clash of two cultures, one of them subaltern –the indigenous or American– and another dominant –the Spanish and, by extension, the European–. The latter projected on the new continent, characterized by an untamed nature, human beings uncivilized according to the eurocentric version and fertile resources, their cravings for power and wealth. The image of America as a land of abundance caused many conquerors and expeditionaries to launch themselves in search of mythical places to prosper socially and economically, among the city of El Dorado. Their adventures have been recreated in some cases in the cinema from different proposals, such as the one of Carlos Saura, which focuses on the failed business of Pedro de Ursúa and Lope de Aguirre, because they did not find the desired place.

Keywords: *expedition, conquerors, El Dorado, Pedro de Ursúa, myth, gold, Lope de Aguirre.*

INTRODUCCIÓN

El descubrimiento de América, fechado en 1492, supuso, entre otros, el hallazgo de nuevas realidades referentes a la naturaleza, a los individuos y a las fuentes de recursos que sorprendieron al mundo. A partir de dicho momento, los conquistadores y expedicionarios de la época proyectaron sus deseos y sus anhelos más profundos en un continente desconocido que aumentaba su fantasía y su imaginación como lugar utópico en el que todo sueño se podría realizar. En ocasiones, a partir de un hecho o suceso real, surgieron distintos mitos relacionados, en su mayoría, con la riqueza material o espiritual de estas tierras, como lo demuestran la Ciudad de los Césares y la de El Dorado, el País de la Canela, la Fuente de la Eterna Juventud, el Rey Blanco y la Reina California y sus Amazonas, entre otros forjados en las Indias Occidentales.

La importancia concedida al oro por parte de los conquistadores y la abundancia de este preciado metal en América aparecen ya evidenciadas en el *Diario de a bordo* (1492-1504), de Cristóbal Colón¹, en las *Cartas de relación* (1519-1526), de Hernán Cortés² y en el *Sumario de la Natural Historia de las Indias* (1526), de Fernández de Oviedo³, entre otros. A pesar de los variados testimonios, en todos estos textos se presenta el oro como una fuente de riqueza material para los conquistadores, cuyo valor era diferente para los indios, pues, según explica Mora, «si bien los conquistadores perseguían afanosamente el oro solo con el fin de enriquecerse, para los indígenas precolombinos el brillante metal precioso tenía solo un valor simbólico y hasta sobrenatural, no monetario» (2014: 42).

La codicia del ser humano y su ambición de riquezas impulsaron a muchos hombres a adentrarse en peligrosas aventuras en tierras indómitas, de las cuales pocos de ellos salieron con vida. Gracias a estos testimonios tenemos hoy en día noticias de estas expediciones protagonizadas, en su mayoría, por españoles fascinados por el atractivo de una realidad que en nada se parecía a la que conocían hasta el momento. Una de las leyendas que se sembraron en dichas tierras es la de El Dorado, vinculada con una ciudad mítica caracterizada por la copiosidad de este metal tan codiciado por los expedicionarios.

El presente estudio recoge una aproximación al mito ya mencionado, a partir de la recreación cinematográfica llevada a cabo por el director español Carlos Saura en 1988.

1 «Entre los muchos indios que ayer habían venido a la nao, que les habían dado señales de haber en aquella isla oro y nombrado los lugares donde lo cogían, vido uno parece que más dispuesto y aficionado o que con más alegría le hablaba, y halagolo rogándole que se fuese con él a mostrarle las minas del oro. Esto trujo otro compañero o pariente consigo entre los otros lugares que nombraban donde se cogía el oro, dijeron de Cipango, el cual ellos llaman Cibao, y allí afirman que hay gran cantidad de oro, y que el cacique trae las banderas de oro de martillo» (Colón, 2006: 192).

2 «Viendo pues el dicho capitán como le habían muerto más de la cuarta parte de su gente, y que todos los que le quedaban estaban heridos, y que él mismo tenía treinta y tantas heridas, y que estaba cuási muerto que no pensaría escaparse, volvió con los dichos navios y gente á la isla Fernandina, donde hicieron saber al dicho Diego Velazquez como habían hallado una tierra muy rica de oro, porque á todos los naturales de ella lo habían visto traer puesto, ya de ellos en las narices, ya de ellos en las orejas y en otras partes, y que en la dicha tierra había edificios de cal y canto y mucha cantidad de otras cosas que de la dicha tierra publicaron de mucha admiración y riquezas, y dijéronle que si él podía enviase navios á rescatar oro, que habría mucha cantidad de él» (Cortés, 1866: 3).

3 «Y pues aquí se trata del oro, paréceme que antes de pasar adelante y que se hable en otra cosa, se diga cómo los indios saben muy bien dorar las piezas de cobre o de oro muy bajo; lo cual ellos hacen, y les dan tan excelente color y tan subida, que parece que toda la pieza que así doran es de tan buen oro como si tuviese veinte y dos quilates o más» (Fernández, 2019: 107).

En concreto, se presenta un análisis comparativo entre la historia que conocemos gracias a los cronistas y su plasmación por el cineasta aragonés, a la vez que se examinan ciertos aspectos relacionados con el filme –la interpretación de los actores y las características del rodaje relativas al vestuario, la ambientación, los decorados y la banda sonora–. Finalmente, se hace referencia a la valoración por parte de la crítica y se recogen unas conclusiones que resumen lo expuesto a lo largo del estudio.

ORIGEN DE LA LEYENDA Y SU REFLEJO EN LA PELÍCULA⁴

El mito llega a oídos de los españoles en 1534, cuando un indio chibcha, capturado en Latacunga por el capitán Luis Daza, cuenta la historia de una tierra llena de riquezas y de oro, probablemente para protegerse de la crueldad de los conquistadores con la intención de dirigirlos hacia lugares remotos. Esta referencia la relacionamos con la ciudad de El Dorado, donde se llevaba a cabo una ceremonia de ofrendas y presentes de oro, para cuya realización se destinaba una gran cantidad de este metal. Algunos investigadores han señalado como explicación la ceremonia de sucesión de los diferentes caciques de la tribu, mientras que otras versiones hablan sobre un rito de purificación o expiación, surgido a raíz de un fallecimiento, pues un jefe chibcha se enteró del adulterio cometido por su mujer y la sometió a crueles castigos. Como consecuencia, decidió suicidarse junto a su hija en la laguna, y su marido, para redimirse, inició la tradición de llevar a cabo una ceremonia con ofrendas de oro en el lugar en que su familia había perdido la vida. Dicha laguna se encontraría ubicada en el antiguo Virreinato de Nueva Granada –la zona central de la actual Colombia–, aunque a lo largo de la historia se han sucedido diferentes localizaciones atendiendo a las distintas versiones de la historia.

Según la leyenda a la que nos acogemos, cada nuevo jefe del pueblo muisca de lengua chicha se cubría con polvo de oro, que se adhería al cuerpo con trementina, y se adentraba en una laguna sagrada junto a cuatro sacerdotes adornados con ornamentos de oro. En ella, realizaban ofrendas lanzando objetos fabricados con este preciado metal a su fondo. El resto del pueblo, por su parte, permanecía expectante en la orilla celebrando la coronación del nuevo líder al son de instrumentos, cuyo sonido se fundía con el producido por el ardor de grandes fogatas. El estruendo solamente desaparecía en el instante en que los sacerdotes solicitaban su cese cuando llegaba el momento de jurar fidelidad al nuevo jefe, pues cada miembro de la tribu debía gritar su aprobación desde la orilla.

La noticia de la riqueza de este pueblo dio lugar a diferentes expediciones a lo largo de la historia, aunque, como hemos señalado, su localización fue variando a medida que avanzaba el proceso de conquista y colonización del territorio sudamericano, y hubo quienes lo situaron en Venezuela, en Ecuador, en Bolivia, en Brasil y en Perú. Además de esta variación geográfica, también se sucedió una variación en la propia historia, pues evolucionó desde la alusión a un rey recubierto totalmente de oro hasta hacer referencia a una ciudad cuyos edificios eran también de este metal, que no llegó a encontrarse.

La crítica ha examinado la historicidad de este ritual, pues, según afirma Lucena, «la leyenda que dio origen al mito de El Dorado tiene un fondo de veracidad. En el territorio de los indios mwiska se hacían ofrendas a los espíritus o dioses de las lagunas, muchas de

4 Los datos de este partido están extraídos de: Barrientos, 1994: 309-314; Cervera, 2015: s. p.; Gómez, 1988: V-XXIII; Lucena, 1985: 4-32; Margalef, 2012: 1-30 y Mora, 2014: 40-47.

ellas de oro [...], algunas de ellas atraerían más la atención de los penitentes, como parece ser el caso de Guatavita» (1985: 12). Así, el mito surge a raíz de la ceremonia celebrada para investir a los nuevos jefes en la laguna de Guatavita, localizada en la cordillera oriental de Colombia, en el municipio de Sesquilé, próximo a Bogotá. Este lugar, según defiende Osorio, «se trata de un centro religioso muy importante dentro del mundo chibcha y, en consecuencia, de un blanco tanto de la codicia de los conquistadores como del celo evangelizador» (2007: 50).

Fue Sebastián de Belalcázar el que tuvo conocimiento por primera vez de esta leyenda gracias al indio muisca ya mencionado, y se lanzó a la búsqueda de la mítica ciudad de oro sin informar a su superior, Francisco Pizarro. Posteriormente, este último mandó a uno de sus hombres, Gonzalo Jiménez de Quesada, para que imitase al anterior en su aventura, a la vez que se sumó a las expediciones iniciadas el gobernador alemán Ambrosio Alfínger.

Desde dicho momento, el mito se fue extendiendo entre las tropas españolas⁵, de modo que, tras estos pioneros, fueron muchos los conquistadores que desearon encontrar este lugar tan codiciado y se embarcaron, con este objetivo, a través del peligroso río Amazonas, entre quienes encontramos a Pedro de Ursúa. En septiembre de 1560, organizó una empresa para dar con El Dorado, bajo el mandato del virrey del Perú don Andrés Hurtado de Mendoza. Dicha expedición partió de Santa Cruz de Capocovar (Perú), a través del río Marañón, y concluyó en octubre de 1561 tras haber protagonizado un descenso fluvial por el río ya citado, afluente del Amazonas, junto a un grupo de soldados españoles, de servidores indígenas y de negros que viajaron en calidad de esclavos. Sin embargo, Pedro de Ursúa no concluyó la expedición, pues fue asesinado tras un levantamiento ideado por Lope de Aguirre, un soldado que tomó su relevo como jefe de la empresa. Este la convirtió en un proyecto personal debido a su ansia de liderazgo, aunque en teoría el que ostentó el poder en un primer momento fue Fernando de Guzmán, quien ejecutó el plan ideado por el anterior. Este último terminó también asesinado por Aguirre, junto a cada uno de sus simpatizantes.

A partir de este momento, la misión adquirió una nueva finalidad, de modo que el objetivo de conquistar y poblar las tierras míticas de El Dorado como parte del dominio español y de enriquecerse con sus recursos auríferos fue reemplazado por una rebelión contra la Corona, pues, según nos explica Margalef, «Lope de Aguirre pretende crear un reino independiente de España, en el que él sería el Príncipe» (2012: 23), de modo que negó la autoridad del Rey de España en ese momento, Felipe II. Tras concluir la misión, fue ajusticiado por los crímenes que había cometido y por desobedecer la autoridad real.

Otros expedicionarios posteriores fueron Hernán Pérez de Quesada, Antonio de Berrío, sir Walter Raleigh, etc. Algunos de estos alcanzaron sus objetivos geográficos, pero no hallaron la fortuna que esperaban encontrar. Así, creyendo que habían errado, reubicaron en numerosas ocasiones el lugar del botín, de modo que se dio inicio a la persecución de un fantasma por la zona septentrional de Sudamérica. Cuando algunos expedicionarios creyeron haber llegado al lugar indicado, esto es, a la laguna de Guatavita, iniciaron un plan para tratar de drenar su agua con el objetivo de extraer las numerosas piezas de oro que

5 Sobre ella, el cronista Juan Rodríguez Freyle escribió lo siguiente en 1636: «A este tiempo desnudaban al heredero en carnes vivas, i lo untaban con una tierra pegajosa i lo espolvoreaban con oro en polvo i molido, de tal manera que iba cubierto todo de este metal. Metíanle en la balsa, en la cual iba parado, i a los piés le ponían un gran monton de oro i esmeraldas para que ofreciese a su dios» (Rodríguez, 1859: 14).

esperaban hallar. Por esta razón, sabemos que la fiebre del oro se extendió a lo largo de los siglos, y en ningún momento desapareció la creencia en unas tierras auríferas.

En cuanto a la plasmación de esta historia en nuestra película objeto de estudio, cabe señalar que la recreación cinematográfica realizada por Carlos Saura comienza con una escena en la que aparecen unos hombres celebrando un ritual, según el cual el cacique de la tribu, cubierto de oro, se adentra en la laguna con cuatro acompañantes que sostienen los remos. Por tanto, hasta el momento el espectador presencia un retrato fiel de la leyenda a la que hemos aludido anteriormente, como podemos observar en la siguiente imagen tomada del filme:



Ritual muisca en la laguna de Guatavita.

Tras esta ceremonia, el enfoque recae en los expedicionarios, que se preparan para partir de Perú en busca de esta tierra tras el alentador discurso del gobernador Pedro de Ursúa sobre las riquezas que conquistarían. Sin embargo, la aventura no empieza con buen pie, pues las embarcaciones en las que viajarán se rompen debido al mal estado de la madera, como presagio fatal de lo que estaba por venir. Pese a esto, el gobernador decide continuar con la empresa utilizando las que quedan disponibles y su bergantín, pero deja en tierra algunos recursos y a muchos de los animales destinados a poblar ese territorio, que tanto dinero habían costado.

A este mal augurio se suma, posteriormente, el asesinato a manos de unos indios de los hombres que envía en un primer momento para reunir víveres para el resto de la tripulación que le acompaña en la empresa, al mando del capitán García de Arce. De este modo, los planes iniciales del gobernador se van viendo truncados a medida que avanzan en su descenso por el río. Asimismo, la falta de víveres hace mella pronto en sus acompañantes, al tiempo que el ánimo de las personas que han marchado en la expedición se va viendo truncado. Con el paso de las semanas, la aventura resulta monótona y agotadora, pues el descenso por el río es lento y la vegetación que les rodea y las aguas amazónicas son siempre las mismas, como se observa en la siguiente imagen extraída del filme, a lo que se suman ciertas desavenencias que van surgiendo con tribus indias con las que se topan:



Descenso de las embarcaciones por el río, rodeado de una vegetación impenetrable.

Debido al poco éxito de la exploración, algunos soldados tratan de hacer reflexionar al gobernador con el objetivo de volver sobre sus pasos hasta Perú y abandonar su cometido, pero este no cede y decide continuar con la empresa. Asimismo, se manifiesta de manera progresiva una desorganización en las tropas españolas y se sucede el descontento respecto a la autoridad de Pedro de Ursúa, ya que los soldados consideran que su relación con doña Inés de Atienza le hace cambiar de carácter y de parecer. De este modo, posteriormente se da el motín ideado por Lope de Aguirre, que se convierte en instigador del asesinato de Pedro de Ursúa.

Tras la muerte de este, Fernando de Guzmán se alza con el liderazgo de la expedición, aconsejado por Lope de Aguirre, quien comienza a asesinar a todos los que suponen un impedimento para conseguir su fin. Tras esto, las matanzas se suceden, no solo entre los propios españoles acusados de traición, sino también entre el resto de la cuadrilla, es decir, los indígenas y los negros con los que viajan los españoles cuando los primeros se niegan a trabajar en condición de esclavos. Después de un tiempo, siguiendo la idea de Lope de Aguirre de rebelarse contra la Corona, nombran a Guzmán príncipe de Perú y de Chile, y desde ese momento le obedecen con total fidelidad.

La empresa continúa, pero las provisiones escasean cada vez más, a la vez que el número de embarcaciones se ve reducido por su mal estado. La desesperación por no encontrar el lugar deseado aumenta a medida que pasa el tiempo y continúan sin lograr su objetivo. Al mismo tiempo, la locura de Lope de Aguirre va aumentando y, al desconfiar de Guzmán y de sus hombres, acaba matándolos al considerarlos traidores, así como también a doña Inés, quien había tratado de poner a la hija de Lope en su contra, Elvira, su bien máspreciado. Este último asesinato causa la enemistad entre padre e hija, quien considera que su padre se ha vuelto un cruel sanguinario que ha perdido la cordura a lo largo de los meses que navegan por el río. Tras estas muertes, asume él mismo el mando y se autoproclama «príncipe de la libertad». Su locura llega al extremo cuando tiene un sueño premonitorio en el que mata a su propia hija, lo cual ocurre finalmente, según cuenta una voz en *off*. Del mismo modo, este será también ajusticiado por los reprochables actos que lleva a cabo, sin haber encontrado El Dorado.

Se trata, en definitiva, de una película que podría considerarse fiel a la historia y a la leyenda que circulaba en la época si la comparamos con otras como la realizada por el director alemán Werner Herzog, titulada *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), la cual contiene

mayores inexactitudes. A este respecto, siguiendo a Margalef, cabe señalar que «la idea de Carlos Saura era hacer una película siguiendo los acontecimientos que se relatan en las crónicas que sobre Lope de Aguirre escribieron en la época quienes participaron en aquella expedición en busca de El Dorado» (2012: 21). De este modo, vemos respetados la época de la expedición, los lugares transitados, los protagonistas y gran parte de sus actuaciones, aunque nuestro director confiere en el filme una mayor libertad a sus personajes. Esto último hace que no hablemos en términos de adaptación fiel, sino de recreación, pues sigue unas líneas principales básicas establecidas por las crónicas. Así, siguiendo las palabras de Margalef, concluimos señalando que la película «encierra un trasfondo histórico y conjuga la vieja ambición humana del enriquecimiento fabuloso y súbito con la locura de un hombre que se subleva contra la legalidad establecida» (2012: 20).

ASPECTOS CINEMATOGRAFICOS PUESTOS EN JUEGO POR SAURA

De lo anteriormente explicado podemos deducir que se trata de un filme centrado en los españoles y en su autodestrucción pues, aunque aparezcan también indios y negros, el peso de la acción recae en los capitanes y soldados, cuya acción se aleja del heroísmo épico que podríamos esperar de una historia de este calibre. De este modo, el filme aporta un relato desmitificador a la par que verista de una de tantas expediciones españolas destinadas a explorar y conquistar un territorio americano en poder de los indígenas.

Frente a una visión exaltadora o nacionalista, Carlos Saura decide centrarse en los aspectos más desagradables de la conducta humana, como son las traiciones y los asesinatos perpetrados en nombre del ansia de poder, que lleva en ocasiones a la locura. Así, el director muestra a qué extremos pudieron llegar aquellas personas que protagonizaron este tipo de aventuras a lo largo de la historia, ahondando en la psicología de algunos de sus protagonistas, como es el caso de Pedro de Ursúa, cuya perdición se debe a ese amor irrefrenable que siente por doña Inés de Atienza, o de Lope de Aguirre, cuya capacidad de raciocinio se ve finalmente dominada por el bien material y el ansia de poder, tras un periplo que le resulta agotador física y mentalmente.

Asimismo, a lo largo de la película observamos reflejada la violencia del conquistador, de modo que los expedicionarios pueden ser considerados antihéroes debido a su codicia. A esto último hemos de sumar, como hemos apuntado anteriormente, el ambiente en el que se encuentran, es decir, la selva tropical, el calor, los ríos interminables, el hambre y el hastío; causas que fueron logrando que surgiesen dudas, envidias y traiciones entre la propia tropa española. Por todo lo dicho, podríamos afirmar que la película está caracterizada por tintes de tragedia en cuanto a la lucha del hombre por el poder y a las acciones perversas que es capaz de llevar a cabo para conseguir sus objetivos.

La fuerza dramática de la historia reflejada en la película reside, precisamente, en las riñas permanentes y en la creciente tensión entre los expedicionarios a medida que se va apoderando de ellos la locura y el ansia de poder y de riquezas. Sin embargo, el ritmo de avance de la acción central es lineal y lento, pues una buena parte de la película está centrada en escenas que transcurren en su descenso por el río, las cuales resultan en ocasiones demasiado densas y reiterativas.

Esta deficiencia se suple, según consideramos, con la muy lograda ambientación y la atmósfera convincente en que se desarrollan los acontecimientos, a lo cual también contribuyen los trajes propios del siglo XVI utilizados por los actores y su excelente banda

sonora. Todos estos aspectos ayudan a que el espectador se sienta presente en ese mismo territorio y en la época en que acontece las acciones que va visualizando. La fotografía recae en manos de Teo Escamilla, quien ofrece en numerosas ocasiones un acertado *travelling* con el que logra transportar al espectador a ese ambiente opresivo gracias a su captación de la inmensidad de la selva amazónica y del inacabable río, que sirven como telón de fondo para la historia. A estos planos abiertos del paisaje se suman los primeros planos, los cuales resultan emotivos cuando se ahonda en la actuación y en la psicología de los personajes.

Asimismo, sobresale la apropiada actuación de los personajes, especialmente la de Omero Antonutti (Lope de Aguirre) y la de Lambert Wilson (Pedro de Ursúa), los protagonistas, a lo que hemos de sumar la de Gabriela Roel (Inés de Atienza) y la de una joven Inés Sastre (Elvira), la cual debuta en esta película. Otro de los grandes papeles de la película lo protagoniza Eusebio Poncela (Fernando de Guzmán), cuya caracterización ejemplifica las libertades que se toma Saura al presentarnos la historia, pues, en este caso, el director convierte al personaje en un homosexual, lo cual no aparece evidenciado en las crónicas ni en ningún otro relato que recoge este mismo asunto.

Finalmente, hemos de dedicar unas líneas a la excelente banda sonora del filme, pues, en ocasiones, son los propios indígenas los que tocan instrumentos de percusión y de viento con melodías propias de su pueblo, las cuales sirven para recrear el ambiente de la historia. A la vez, algunos soldados españoles tocan la guitarra para acompañar ciertas canciones tradicionales, como la titulada «Las morillas de Jaén», con las cuales se recrea el ambiente renacentista de la época. Por esto, podemos afirmar que el trabajo llevado a cabo por Alejandro Massó, quien se encargó de componerla tras haberse documentado sobre aquella época, con la ayuda de Joaquín Díaz, resulta, a nuestro juicio, impecable.

Con todo este aparato desplegado bajo las órdenes del director, Carlos Saura, obtenemos finalmente un producto cinematográfico que refleja de manera notable la realidad de una expedición en la que sus protagonistas lo pierden todo, incluso la cordura y, en muchas ocasiones, la vida, por lo que se refleja claramente la miseria humana de una manera dura y, a su vez, veraz. Esto último se observa, entre otras, en la escena en que la atención recae sobre los cuerpos sin vida de todo un poblado indígena, apilados en una misma cabaña, el cual ha sido masacrado a manos de los españoles, y es precisamente por esta imagen negativa que se da de las aventuras en el Nuevo Mundo lo que pudo causar la mala acogida del filme, como a continuación comentaremos.

ACOGIDA POR PARTE DE LA CRÍTICA Y VALORACIÓN DEL PÚBLICO⁶

Se ha repetido en numerosas ocasiones que nos encontramos ante la producción cinematográfica más cara hasta el momento de la historia del cine español, pues el gobierno, el cual la financió, destinó un gran presupuesto para su producción y rodaje. Concretamente, el filme contó con el patronazgo de la Sociedad Quinto Centenario, el cual destinó 1000 millones de pesetas, cifra que equivale a 6 millones de euros, pues se depositó en Carlos Saura una gran confianza a la hora de la repercusión positiva que se esperaba que tuviese su obra. Sin embargo, estuvo muy lejos de lograr el alcance y la acogida que se esperaba; de hecho, el largometraje fue nominado a nueve Premios Goya en 1988 y a la Palma de Oro del Festival de Cannes como Mejor Película, pero no obtuvo ningún galardón.

⁶ Los datos de este apartado han sido extraídos de Margalef, 2012: 20-24.

La gran cantidad de dinero que se invirtió en su filmación ha sido una de las críticas que ha recibido la película desde entonces, pues se destinaron sumas considerables a la cantidad de actores que aparecen, de diferente procedencia, al despliegue que implicaba la aparición de una flota con numerosas embarcaciones, a los escenarios de Costa Rica con paisajes preparados y a los numerosos animales que intervienen en ella, entre otros.

Entre las causas de su fracaso, la crítica ha alegado que pueden citarse el largo metraje de la película -149 minutos-, su ritmo lento, su falta de tensión dramática, la mala gestión publicitaria del momento, el desinterés general del público por esa parte de la historia y el desarrollo de la acción, cuyo brillante planteamiento inicial va decayendo progresivamente y el público desconecta de la historia por la ausencia de actividad de los personajes. De este modo, posiblemente podamos encontrar la explicación también en el hecho de que el público esperaba un producto cinematográfico más dinámico, en sintonía con el cine norteamericano del momento y, frente a este, se encontró con una película que se ha calificado de lenta en su avance y de carente de emoción.

CONCLUSIONES

Estamos ante uno de los muchos episodios surgidos a partir del choque de esas dos culturas que señalábamos al comienzo, pues los españoles encontraron en esas tierras el lugar idóneo en el que proyectar sus anhelos de riqueza y de poder, frente a los nativos, que sufrieron las consecuencias de la invasión y la conquista. A pesar de ser de sobra conocidas estas historias, el cine español no ha abordado el tema del Descubrimiento y la Conquista de la manera en que podría haber sido explotado, probablemente debido a la leyenda negra que circula sobre estos acontecimientos y la negativa visión del papel de España en ellos. Sea como fuere, estamos ante uno de los primeros productos cinematográficos que abordan la aventura de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre, lo cual aumenta el valor de nuestro objeto de estudio como obra cultural vinculada con la historia de nuestro país, con la que podemos estar más o menos de acuerdo, pero que, en cualquier caso, se ha de conocer y estudiar.

Se trata, en definitiva, de una historia vasto conocida, lo cual se evidencia a partir de su recreación cinematográfica y de las múltiples obras literarias que han acogido como tema esta historia. Entre los primeros productos culturales, podemos mencionar el ya citado trabajo del director Werner Herzog en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), el de Terry Cunningham en la miniserie *El Dorado: El Templo del Sol* (2000), e incluso el de *La ruta hacia El Dorado* (2000), de DreamWorks. Finalmente, entre las obras literarias que abordan este asunto, encontramos *El camino de El Dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1947), de Ramón José Sender Garcés y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), de Miguel Otero Silva.

Por todo lo explicado, podemos concluir nuestra investigación afirmando que se trata de un mito que atrajo no solo a los conquistadores del momento, sino a miles de personas que, a lo largo de los siglos, se han querido hacer eco, de uno u otro modo, de las aventuras protagonizadas por estos hombres. Este episodio permite vincular, en cierta medida, la historia y la ficción, pues evidencia, una vez más, la capacidad imaginativa o fabuladora del ser humano, que se mantiene intacta pese al paso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARRIENTOS, Juan José (1994): «Regreso a Omagua: Carlos Saura y Lope de Aguirre», *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, 4 (1994), pp. 309-314; <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_037.pdf> [consulta: 5 junio 2019].
- CERVERA, César (2015): «El mito de “El Dorado”, la locura y la perdición de los conquistadores españoles», *ABC España*, 17 de febrero de 2015, s. p.; <<https://www.abc.es/espana/20150217/abci-dorado-mito-conquistadores-espanoles-201502162212.html>> [consulta: 5 junio 2019].
- COLÓN, Cristóbal (2006): *Diario de a bordo*, ed. Luis Arranz Márquez, Madrid, Edaf.
- CORTÉS DE MONROY Y PIZARRO ALTAMIRANO, Hernán (1866): *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V colegidas e ilustradas por don Pascual de Gayangos, de la Real Academia de la Historia de Madrid; correspondiente del Instituto de Francia*, ed. Pascual de Gayangos y Arce, París, Imprenta Central de los Ferro-Carriles.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (2019): *Sumario de la Historia Natural de las Indias*, s. e., Barcelona, Red, 2019.
- GÓMEZ TABANERA, José Manuel (1988): «Presentación», en Demetrio Ramos (ed.), *El mito de El Dorado*, Madrid, Istmo, pp. V-XXIII.
- LUCENA SALMORAL, Manuel (1985): *El mito de El Dorado*, Madrid, Grupo 16.
- MARGALEF, Albert (2012): «El Dorado, recreación cinematográfica de un mito», *Filmhistoria Online*, 22.1, pp. 1-30; <<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13872/17184>> [consulta: 5 junio 2019].
- MORA, Judith (2014): «El Dorado: tras la leyenda que forjó América», *Clío*, 147, pp. 40-47; <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4629230>> [consulta: 5 junio 2019].
- OSORIO, Betty (2007): «El chamán y el agua: símbolos de resistencia cultural», *Cuadernos de Literatura*, 11.22, pp. 46-57; <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228489.pdf>> [consulta: 5 junio 2019].
- RODRÍGUEZ FREYLE, Juan (1859): *Conquista i descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Oceano, i fundacion de la ciudad de Santa Fe de Bogota, primera parte de este reino donde se fundó la real audiencia i chancilleria, siendo la cabeza...*, ed. Felipe Pérez, Bogotá, Imprenta de Pizano y Pérez.

UN RECORRIDO POR LA FILMOGRAFÍA HISPANO-ARGENTINA DE RICARDO DARÍN

Nereida RÓDENAS LOPERA

Universidad de Alicante

RESUMEN

Ricardo Darín (1957) es uno de los intérpretes argentinos con mayor repercusión internacional a causa de su amplia y variada carrera actoral. Debutó en la pequeña pantalla en 1968 y, desde entonces, ha participado en más de una decena de representaciones teatrales, entre las que destaca *Art*; así como en más de una treintena de series. También lo podemos encontrar en más de cuarenta películas, entre las que destacan *El secreto de sus ojos*, *El hijo de la novia*, *Tesis sobre un homicidio* y *Relatos salvajes*, entre otras. Si bien es cierto que participa mayoritariamente en filmes argentinos, también ha protagonizado numerosas co-producciones hispanoamericanas, así como exclusivamente españolas. El objetivo de este artículo es hacer un recorrido por la filmografía hispano-argentina del actor, así como realizar una sinopsis del largometraje y los galardones que recibió el bonaerense por su labor actoral.

Palabras clave: *Ricardo Darín, filmografía, trayectoria profesional, co-producciones hispano-argentinas.*

ABSTRACT

Ricardo Darín (1957) is one of the Argentinean interpreters with the greatest international impact because of his wide and varied acting career. He debuted on the small screen in 1968 and, since then, has participated in more than a dozen theatrical performances, including *Art*; as well as in more than thirty series. We can also find it in more than forty films, among which *El secreto de sus ojos*, *El hijo de la novia*, *Tesis sobre un homicidio* and *Relatos salvajes*, among others. Although it is true that he participates mainly in Argentine films, he has also starred in numerous Spanish-Argentinean co-productions, as well as exclusively Spanish ones. The aim of this article is to take a tour of the actor's Spanish-Argentinean filmography, as well as to make a synopsis of the feature film and the awards that the Buenosairian received for his acting work.

Keywords: *Ricardo Darín, filmography, career path, Spanish-Argentinean co-production.*

Ricardo Alberto Darín (1957) es un actor y director argentino, cuya trayectoria comenzó en la industria televisiva a finales de los años 60 y, desde entonces, ha participado en más de una decena de representaciones teatrales y en más de una treintena de series. Asimismo, ha aparecido en más de cuarenta películas, entre las que se incluyen *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004), *El aura* (2005), *El secreto de sus ojos* (2009) y *Tesis sobre un homicidio* (2013). Igualmente, ha protagonizado tres filmes nominados al Óscar y ha sido nominado doce veces al Cóndor de Plata y cuatro al Premio Goya. En 2015 recibió este último premio, así como la Concha de Plata al mejor actor, por su actuación en la comedia dramática *Truman*. Además, en el 2017 se convirtió en el primer latinoamericano en recibir el premio Donostia por su trayectoria en el Festival de San Sebastián.

En su filmografía encontramos numerosas películas co-producidas entre España y Argentina, pero también participaciones en filmes exclusivamente hispanos. De hecho, su implicación en el cine hispano conllevó que en 2006 le fuese concedida la nacionalidad española por carta de naturaleza por sus particulares méritos¹. El objetivo de este artículo es comentar superficialmente aquellos largometrajes hispano-argentinos o únicamente hispanos en los que ha participado a lo largo de su trayectoria.

La primera participación de Darín en una co-producción hispano-argentina se produce veintiséis años después de su debut en la pantalla grande gracias a *El faro* (1998), conocida también como *El faro del Sur*, co-escrita y dirigida por Eduardo Mignogna. El filme relata cómo, tras la trágica muerte de sus padres en un accidente de coche, Meme (Ingrid Rubio), una joven que se ha quedado coja, ha de hacerse cargo de su hermana menor. Las dos chicas intentan buscarse la vida, y, tras el aborto de la mayor, ambas deciden acompañar a Andy (Darín) a la casa que este tiene en el faro. Con el paso de los años, la salud de la hermana mayor va empeorando y se invierten los roles, pues es la pequeña la que debe cuidar de Meme.

Cuatro años más tarde, el bonaerense vuelve a participar en una película argentina-española, *Kamchatka* (2002), un filme dramático dirigido por Marcelo Piñeyro y escrito por Piñeyro y Marcelo Figueras, que le valió al intérprete la nominación al Cóndor de Plata al mejor actor. La historia se sitúa en la última dictadura militar argentina (1976-1983), momento en el que, ante las continuas desapariciones y asesinatos, una familia decide recluirse en una finca alejada de la ciudad. Harry (Matías del Pozo) será quien nos relate la historia desde su particular e infantil punto de vista, pues es consciente de todo lo que está sucediendo a través de los códigos que comparte con sus padres (Darín y Cecilia Roth), tales como el TEG, la serie *Los invasores* o los trucos del escapista Houdini.

Años después lo encontramos en una producción entre Argentina, España y Francia, *El aura* (2005), una película dirigida por Fabián Bielinsky. El largometraje muestra la insólita aventura de Esteban (Ricardo Darín), un hombre taciturno, reservado y epiléptico, que se entretiene fantaseando sobre crímenes perfectos y atracos milimétricamente planificados que nunca se anima a concretar. Sin embargo, un día decide abandonar su hábitat urbano y acompañar a un amigo a los bosques del sur de Argentina para ir a cazar. Durante su estancia allí, un accidente le ofrece la posibilidad de ejecutar un verdadero delito: el asalto a un camión blindado que lleva las ganancias de un casino de la zona. La película recibió

¹ EFE, «El cineasta Juan José Campanella y el actor Ricardo Darín obtienen la nacionalidad española», en *El País*, 2006, Madrid. [Última consulta el 15/06/2019: https://elpais.com/elpais/2006/03/10/actualidad/1141976933_850215.html]

críticas ampliamente positivas, especialmente por la labor de Darín, cuya actuación le llevó a ganar el Premio ACE, el Cóndor de Plata y el Premio Clarín al mejor actor de cine.

Un año más tarde protagonizó *La educación de las hadas* (2006), una producción hispano-francesa-portuguesa-argentina, dirigida por José Luis Cuerda y basada en la novela *La educación de un hada* (2000) del francés Didier van Cauwelaert. En ella se narra el encuentro entre Nicolás (Darín), un inventor de juguetes, e Ingrid (Irène Jacob), una ornitóloga que estudia en Cataluña las migraciones de las palomas torcaces y que ha quedado viuda recientemente. A partir de este encuentro surgirá una relación amorosa en la que cobrará un papel importante Raúl, el hijo de Ingrid, un niño dotado de una gran fantasía. Sin embargo, un día Ingrid decide que todo se ha acabado. La entrañable actuación del argentino le valdría la nominación al Premio Clarín como mejor actor de cine.

Un año después el bonaerense participó en *XXY* (2007), una película dramática escrita y dirigida por Lucía Puenzo y basada en "Cinismo", un cuento de Sergio Bizzio. Esta actuación le llevaría a estar nominado al Premio Chlotrudis al mejor actor de reparto, así como, nuevamente, al Premio Clarín al mejor actor de cine, aunque no se alzaría con ninguno. El título remite al Síndrome de Klinefelter, también conocido como Síndrome XXY, condición por la que algunas personas tienen un cromosoma sexual más de lo que es habitual. Este es el caso de Álex (Inés Efron), una adolescente intersexual que ha crecido ingiriendo medicinas para suprimir sus rasgos masculinos y evitar la reducción del tamaño de sus pechos. Poco tiempo después de nacer los padres de Álex, Kraken (Ricardo Darín) y Suli (Valeria Bertuccelli), deciden dejar Buenos Aires y mudarse a una cabaña situada a orillas de la costa uruguaya con tal de que la niña creciera protegida de los prejuicios del mundo.

En 2009 lo vemos en la co-producción argentina y española *El secreto de sus ojos*, una película dirigida por Juan José Campanella basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, quien coescribió el guion junto a Campanella. El largometraje relata cómo, en 1999, Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un agente judicial retirado, decide escribir una novela acerca de un asesinato ocurrido en 1974 en cuya investigación se había involucrado. Mientras lo hace, recuerda a una mujer, a quien ha amado en silencio durante todos esos años. La célebre actuación de Darín le valió el Premio del Festival Internacional de Cine de La Habana al mejor actor, el Cóndor de Plata al mejor actor, el Premio Sur al mejor actor y el Premio Clarín al mejor actor de cine. Asimismo, fue nominado al Goya y al CEC como mejor actor por esta misma película.

Ese mismo año también colaboró en *El baile de la victoria*, una película dirigida por Fernando Trueba y una adaptación de la novela homónima de Antonio Skármeta que le valdría la nominación al Goya como el mejor actor de reparto. La historia se desarrolla en la época del establecimiento de la democracia en Chile, específicamente en el momento en el que se decreta una amnistía general para todos los presos sin delitos de sangre. Entre los absueltos se encuentran Ángel Santiago (Abel Ayala), un joven soñador y valiente, y Nicolás Vergara Grey (Ricardo Darín), un famoso ladrón de bancos que intenta rehabilitarse y recuperar a su familia. A pesar de haber conseguido la libertad, el menor decide vengarse de los abusos sufridos en la cárcel, por lo que planea un ambicioso y arriesgado robo, si bien es cierto que para llevarlo a cabo necesita la ayuda de Nicolás, quien en un primer momento se niega a colaborar. El plan se complica cuando aparece Victoria (Miranda Bodenhof), una misteriosa adolescente cuya única manera de expresarse es el baile.

Años más tarde actuó en *Elefante blanco* (2012), un largometraje dramático dirigido por Pablo Trapero que le valdría la nominación al Cóndor de Plata y al Premio Sur al mejor actor.

La película narra la historia de dos curas tercermundistas, Julián (Ricardo Darín) y Nicolás (Jérémie Renier), quienes trabajan junto a Luciana (Martina Gusmán), una asistente social, en una villa marginal de Buenos Aires para solucionar los problemas sociales del barrio. Su labor los enfrentará a la jerarquía eclesiástica, a los poderes gubernamentales, al narcotráfico y a la fuerza policial, pero, a pesar de eso, no dudarán en arriesgar sus vidas por mantener su compromiso y lealtad hacia los vecinos del barrio.

Ese mismo año también participó en *Una pistola en cada mano*, dirigida por Cesc Gay, donde se plasma la vida amorosa de ocho hombres. Así, J. (Leonardo Sbaraglia), está bajo los efectos de una gran depresión; E. (Eduard Fernández), vive apaciblemente a pesar de haber regresado a la casa materna junto a su gato, su única posesión. S. (Javier Cámara) intenta volver con su mujer (Clara Segura) dos años después de su ruptura, pero esta ya espera el hijo de otro hombre. Por su parte, L. (Luis Tosar) es un hombre que llama a su amante con el nombre de su perro, mientras que P. (Eduardo Noriega) pretende seducir a una compañera de trabajo (Candela Peña). María y Sara (Leonor Watling y Cayetana Guillén Cuervo) intercambian a sus maridos (Jordi Mollà y Alberto San Juan) con el fin de descubrir sus intimidades. En este entramado de historias Darín interpreta a G., quien recurre a los ansiolíticos para intentar comprender por qué su mujer tiene una aventura. Esta disparidad de historias y variedad de actuaciones le valió a la totalidad de los actores la nominación al Premio del Festival Internacional de Cine de Miami a la mejor performance.

Por último, este mismo año también participó de forma estelar en *En fuera de juego* (2012), una comedia dirigida por David Marqués donde se narra la historia de Javi (Fernando Tejero), un pícaro representante de jóvenes que empiezan en el mundo del fútbol. Su sueño es poder encontrar al muchacho que triunfe y le haga hacerse rico, tal y como ocurre cuando el Real Madrid le informa de que está interesado en un joven de 17 años llamado Gustavo César (Chino Darín), con quien firmó un contrato durante un viaje a Argentina. Por su parte, Diego Garrido (Diego Peretti) es un médico solitario y poco sociable que ha crecido odiando el fútbol. Es en este momento cuando aparece Darín, quien encarna a Coco, el tío de Diego que acaba de sufrir un infarto. El sobrino acude al hospital, su familiar le explica que el Real Madrid está interesado en uno de los jóvenes a los que entrena y que hay un representante español (Hugo Silva) que pretende quitárselo. Tras mucha insistencia, Coco consigue convencer a Diego de ir a España y hacerse pasar por él para regular la situación. A partir de este momento, Javi y Diego se verán obligados a trabajar juntos como representantes de Gustavo César.

Justo un año después protagonizó *Tesis sobre un homicidio* (2013), una película argentina-española dirigida por Hernán Goldfrid y basada en la novela homónima de Diego Paszkowski. El largometraje nos cuenta la historia de Roberto Bermúdez (Ricardo Darín), un abogado de 55 años que tiene una extensa y reconocida trayectoria, aunque actualmente se dedica a la docencia. Una noche, durante una de las clases, aparece el cuerpo de una estudiante brutalmente asesinada muy cerca del aula donde imparte sus clases. Un sutil indicio en la escena del crimen, le hace creer al protagonista que uno de sus 15 alumnos Gonzalo (Alberto Ammann) es el autor del crimen. Decidido a probar la culpabilidad del muchacho el ex abogado inicia una investigación personal en la que todas las pistas parecen apuntar hacia su alumno, pero, al mismo tiempo, se encuentran inevitablemente teñidas de la subjetividad de Bermúdez, que está obsesionado con demostrar su hipótesis. La brillante representación de Darín del obsesivo Bermúdez le valió la nominación al Cóndor de Plata al mejor actor, así como al Premio Sur al mejor actor.

Ese mismo año también lo encontramos en *Séptimo*, una película argentina-española dirigida por Patxi Amezcua sobre su propio guion escrito en colaboración con Alejo Flah. En ella, Darín interpreta a Sebastián, un padre que recoge todos los días a sus hijos, Luna y Luca, en el piso de Delia (Belén Rueda), su ex-mujer. Como parte de su rutina de recogida, el padre y los dos hijos juegan a ver quién llega antes a la planta baja: si los niños por las escaleras o el adulto por el ascensor. Sin embargo, un día Sebastián llega a la planta baja y ve que los niños no están presentes, pero que tampoco están bajando por las escaleras. Momentos más tarde recibe una llamada telefónica en la que un secuestrador pone precio para la liberación de sus hijos.

En 2015 colaboró en *Truman*, un drama español-argentino coescrito y dirigido por Cesc Gay y producido por K&S Films. La historia se centra en las vivencias que comparten dos amigos que, tras muchos años, se reencuentran cuando Tomás (Javier Cámara) visita inesperadamente a Julián (Darín). Ambos, mediante el hilo conductor del perro de Julián ("Truman"), compartirán momentos emotivos y sorprendentes relacionados con la situación complicada que vive este último. Gracias a su emotiva actuación en esta película, Darín ganó el Premio del Festival Internacional de Cine de San Sebastián al mejor actor y el Goya al mejor actor.

Más tarde lo vemos en *Capitán Kóblíc* (2016), un filme coescrito y dirigido por Sebastián Borensztein y protagonizado por Ricardo Darín, Oscar Martínez e Inma Cuesta. La historia se sitúa en la dictadura cívico-militar argentina de 1977, momento en el que Tomás Kóblíc, un aviador de la Armada, llega a Buenos Aires para trabajar como piloto de fumigaciones en campos de la zona. A partir de este momento, el espectador comienza a ser testigo de algunas intrigas que involucran a Kóblíc con Velarde, el comisario local, y algunos personajes del pueblo, entre ellos Nancy, la encargada de la estación de servicio. De forma intercalada, también se narran los motivos que empujaron al piloto a abandonar su servicio para buscar trabajo en Argentina.

Un año después protagonizó *Nieve negra* (2017), una película de intriga co-escrita y dirigida por Martín Hodara. En ella, Salvador (Ricardo Darín) vive aislado en el medio de la Patagonia tras haber sido acusado de haber matado a su hermano durante la adolescencia. Tras varias décadas sin verse, Marcos (Leo Sbaraglia), su otro hermano, y su cuñada Laura (Laia Costa), llegan después de la muerte de su padre para convencerlo de vender las tierras que comparten por herencia.

También en 2017 participó en *La cordillera*, un largometraje co-escrito y dirigido por Santiago Mitre en el que nos muestra el conflicto del presidente de Argentina, Hernán Blanco (Darín), quien acude a una cumbre de presidentes latinoamericanos en Chile para trazar las estrategias geopolíticas del continente. Tomando como base este punto de partida, Mitre nos muestra las vicisitudes políticas y familiares de Blanco: por un lado, su país depende de su decisión de crear o no una alianza petrolera transnacional; por otro lado, su relación con su hija peligra, ya que tanto esta como su yerno se han visto implicados en un caso de corrupción que puede afectar a su vida pública.

Por último, encontramos *Todos lo saben* (2018), una película escrita y dirigida por Asghar Farhadi. Se trata de una co-producción entre España, Francia e Italia en la que Laura (Penélope Cruz) viaja con su familia desde Buenos Aires a España para una celebración. Sin embargo, lo que iba a ser una breve visita familiar, se ve alterado por unos imprevistos que trastocan por completo las vidas de los implicados.

Como conclusión, podemos apreciar, gracias a este breve recorrido por la dilatada carrera de Ricardo Darín, la versatilidad del bonaerense. Como él mismo confiesa sobre el cine latinoamericano: “nuestro cine es muy valorado en festivales de otras partes del mundo, pero en casa no se valora” (*Diario Correo*, 2015), tal y como también sucede en España con las películas y los actores nacionales. Por este motivo, quiero concluir el artículo proponiendo una revalorización ya no solo de los actores y los largometrajes españoles, sino también de los hispánicos, entre los que encontramos intérpretes de la talla de Javier Bardem, Penélope Cruz o Luis Tosar, tan valorados en la industria de Hollywood y tan desprestigiados en su propio país.

REFERENCIAS

- AMEZCUA, P. (director). (2013). *Séptimo* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Productora CEPA, Telefe Contenidos, El Toro Productions, Ikiru Films, Telecinco Cinema y Hugo Sigman (K&S Films).
- BERMAN, J.; HUETE, C.; MARDONES, A. (productores) y TRUEBA, F. (director). (2009). *El baile de la victoria* [Cinta cinematográfica]. Chile y España: Fernando Trueba y Producciones Cinematográficas S.A.
- BOSSI, P.; BUSCARINI, J. P.; BORENSZTEIN, S.; KUSCHEVATZKY, A.; LEJARZA M.; IBÁÑEZ, J. (productores) y Borensztein, S. (director). (2016). *Capitán Kóblíc* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Compañías, Productora Pampa Films, Palermo Films, Telefe, Endemol Shine Argentina, DirecTV, Gloriamundi Producciones e INCAA.
- BUSCARINI, J. P.; KUSCHEVATZKY, A.; BOSSI, P. (productores) y Hodara, M. (director). (2017). *Nieve negra* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Pampa Films, Telefe, Directv, Tieless Media, Gloriamundi, Bowfinger y A Contracorriente Films.
- CAMPANELLA, J. J.; BESUIEVSKI, M.; URBIETA, C. (productores) y CAMPANELLA, J. J. (director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Haddock Films, Tornasol Films, 100 Bares, Telefe, Televisión Española (TVE) y Canal+ 1.
- DUBCOVSKY, D. (productores) y GAY, C. (director). (2015). *Truman* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: BD Cine, Imposible Films, Kramer & Sigman Films, Telefe y TVE.
- EFE, «El cineasta Juan José Campanella y el actor Ricardo Darín obtienen la nacionalidad española », en *El País*, 2006, Madrid. [Última consulta el 15/06/2019: https://elpais.com/elpais/2006/03/10/actualidad/1141976933_850215.html]
- ESTEBAN, M. (productor) y GAY, C. (director). (2012). *Una pistola en cada mano* [Cinta cinematográfica]. España: Impossible Films, TV3 y TVE.
- HERRERO, G.; BESUIEVSKY, M.; HALIOUA, S. (productores) y CUERDA, J. L. (director). (2006). *La educación de las hadas* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España, Portugal y Francia: Pol-Ka Producciones, Tornasol Films, Finales Felices, Lazennec & Associés, Madragoa Filmes y Messidor Films.
- HERRERO, G.; DUBCOVSKY, D. (productores) y GOLDFRID, H. (director). (2013). *Tesis sobre un homicidio* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Coproducción Argentina-España BD cine, Tornasol Films, Telefe Contenidos, DirecTV, Haddock Films, Castafiore Films, Moviecity e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- KRAMER, O.; BOSSI, P.; RAMOS, F.; D'ANGELO, P. (productores) y PIÑEYRO, M. (director). (2002). *Kamchatka* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España e Italia: Alquimia Cinema, Oscar Kramer S.A., Patagonik Film Group, Televisión Española (TVE) y Vía Digital.

- LONGORIA, Á.; OCCHIPINTI, A.; GUY, A. M. (productores) y FARHADI, A. (director). (2018). *Todos lo saben* [Cinta cinematográfica]. España: Memento Films y El Deseo.
- MARTÍNEZ, K.; AZAR, O. M.; MENTASTI, C.; ROCCA, C.; MUSALUPPI, H.; CERBI, N. (productores) y MARQUÉS, D. (director). (2012). *En fuera de juego* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: A Contracorriente Films.
- MIGNOGNA, E. (productor) y MIGNOGNA, E. (director). (1998). *El faro* [Cinta cinematográfica]. Argentina y España: Artear (Argentina) y Prime Films (España).
- PUENZO, L.; MORALES, J. M. (productores) y PUENZO L. (directora). (2007). *XXY* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España, Uruguay y Francia: Cinéfondation.
- REDACCIÓN MULTIMEDIA, «Ricardo Darín sobre cine Latinoamericano: "Nuestro cine es valorado en otras partes del mundo, pero en casa no se valora"», en *Diario Correo*, Perú, 2015 [última consulta el 17/06/2019: <https://diariocorreo.pe/espectaculos/ricardo-darin-sobre-cine-latinoamericano-nuestro-cine-es-valorado-en-otras-partes-del-mundo-pero-en-casa-no-se-valor-a-595683/>]
- SAÚL, A.; HADIDA, V.; BOSSI, C. (productores) y BIELINSKY, F. (director). (2005). *El aura* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España y Francia: Patagonik Film Group, Tornasol Films y Davis Film Productions.
- SIGMAN, H.; MOSTEIRÍN, M.; BOVAIRA, F.; LLAMBI-CAMPBELL, A.; BROM, F.; DE SANTIAGO, S.; DOMEHRI, D. (productores) y MITRE, S. (director). (2017). *La cordillera* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España y Francia: K&S Films, La Unión de los Ríos, Telefó, Telefonica Studios, Maneki Films, Mod Producciones e INCAA.
- TRAPERO, P.; GALLI, J. P.; GORDON, J.; VERA, J. (productores) y TRAPERO, P. (director). (2012). *Elefante blanco* [Cinta cinematográfica]. Argentina, España y Francia: ARTE, Canal Plus, Canal+ España, Full House, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Matanza Cine, Morena Films, Patagonik Film Group, Televisión Española (TVE) y Wild Bunch.

LA REALIDAD FICCIONALIZADA DE ¡ATRACO! (2012): LA APUESTA TRANSNACIONAL DE EDUARD CORTÉS

Nieves RUIZ

Universidades de Alicante y Granada

RESUMEN

El objetivo de este trabajo será analizar la película *¡Atraco!* (Eduard Cortés, 2012) como si se tratara de un texto fílmico con el fin de obtener unas conclusiones propias desde la fuente original y así alcanzar una idea aproximada de los motivos por los cuales la recepción española del film no supo valorar una apuesta de tal calibre en el panorama transnacional. A pesar de contar con un gran reparto y con una dirección ejemplar, la película no ha conseguido la repercusión mediática que se esperaba. En España quedó fuera del Festival de San Sebastián y las críticas no fueron muy amables. Sin embargo, el fracaso español contrasta con el éxito alcanzado en Argentina. La trama del film toma el punto de partida de unos hechos reales (un atraco en el Madrid de 1956) y construye toda una ficción a partir de rumores y verdades no oficiales del estado español franquista que entra en contacto con el peronismo argentino, donde lo que verdaderamente está en juego no son los datos históricos, sino las tensiones de las relaciones de poder y los límites de la lealtad y el patriotismo.

Palabras clave: *¡Atraco!*, texto fílmico, transnacionalidad, Eduard Cortés, realidad ficcionalizada.

ABSTRACT

The aim of this work will be to analyze the movie *¡Atraco!* (Eduard Cortés, 2012) as if it were a filmic text in order to obtain own conclusions from the original source and thus reach an approximate idea of the reasons why the Spanish reception of the film did not know how to value a bet of such caliber in the transnational panorama. Despite having a great cast and an exemplary direction, the film has not achieved the media transcendentalism that was expected. In Spain it was left out of the San Sebastian Festival and the criticisms were not very kind. However, the Spanish *failure* contrasts with the success cultivated in Argentina. The plot of the film takes the starting point of some real events (a robbery in the Madrid of 1956) and builds a whole fiction from *unofficial* rumors and truths of the Francoist Spanish

state that comes into contact with Argentine Peronism, where what is really at stake is not the historical data, but the tensions of power relations and the limits of loyalty and patriotism.

Keywords: *¡Atraco!*, filmic text, transnationality, Eduard Cortés, fictionalized reality.

Un film es un artefacto construido, donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como un resultado

Jenaro Talens

INTRODUCCIÓN

Cuando Pedro Costa Musté le contó a Eduard Cortés los misterios no resueltos sobre el atraco de una joyería en pleno corazón de Madrid un 8 de mayo de 1956, Cortés no lo dudó un instante y decidió que haría una película con aquella historia. Aquel fue un robo un tanto chapucero y rocambolesco que convulsionó a la *apaciguada* seguridad ciudadana de la España franquista. Los atracadores de nacionalidad argentina falsearon sus documentos y tomaron las identidades reales de dos ciudadanos chilenos (en la película adquirirán la nacionalidad uruguaya). Llegaron a Vigo en barco y desde allí se movieron por el territorio español, pasando incluso por Algeciras y Tánger. La preparación del delito no pareció estar muy estudiada, ya que ellos mismos se confeccionaron unos disfraces falsos para simular ser aviadores del ejército chileno y, además, las armas ni siquiera eran de verdad, trataron de hacer pasar una escopeta de aire comprimido por una ametralladora. La idea en todo momento era no dejar víctimas durante el transcurso de la operación. El atraco debía ser rápido y efectivo; sin embargo, el plan hizo aguas, pues no contaron con las personas que había dentro de la trastienda como la hija del joyero y otro empleado más cuyos testimonios resultaron ser cruciales para la identificación de los asaltantes, así como tampoco tuvieron en cuenta la valentía ni el arma del dueño quien se lió a tiros nerviosamente hiriendo a uno de los atracadores en el hombro.

Entre la confusión y los tiros, los asaltantes consiguieron un botín de joyas valorado en un poco más de siete millones de las antiguas pesetas. Rompieron escaparates y se valieron de una espumadera de cocina, que dejaron olvidada en la joyería, para cargar sus sacas. Huyeron de la escena del crimen y fueron ayudados por una enfermera de la que se decía que era la novia de uno de ellos. Después de una ardua investigación, la policía localizó el paradero de los atracadores juzgándoles en consejo de guerra y condenándoles a veintitrés años y un día de prisión. La enfermera enredada en la historia de forma colateral, finalmente fue absuelta al creer la versión de la muchacha en la que afirmaba no saber nada del asunto. A los dos años y medio de condena en el Penal del Puerto de Santa María, los atracadores consiguieron escapar en un coche robado. No llegaron muy lejos en su aventura, pues los abatieron a tiros antes de que pasaran la frontera de Portugal.

Hasta aquí el breve resumen, *grosso modo*, de la versión oficial. No obstante, existen detalles «no oficiosos», en palabras del propio Eduard Cortés, que enturbian aquel suceso como, por ejemplo, cuáles fueron los verdaderos motivos que movieron a esos dos hombres argentinos a cometer semejante delito en un país extranjero y, además, a enfrentarse a unas autoridades franquistas de tan duro y dudoso calado que, por otra parte, se apresuraron a cerrar el caso y no profundizar más en el tema. Estos interrogantes, todavía sin responder, son los que inspiraron a Cortés para la creación del guion del film *¡Atraco!* ayudado por el

mismo Pedro Costa. La interpretación de aquellos misteriosos acontecimientos toma forma en la coproducción hispano-argentina de la mano de Cortés y Costa que, rescatando datos históricos de ambos países, construyeron toda una epopeya conspiratoria alrededor de un evento tan accidental como banal que prometía quedarse olvidado entre los abundantes archivos de las hemerotecas.

1956 fue un año complicado para ambas naciones, tanto España como Argentina vivían sus años, si no más convulsos, más agitados políticamente hablando. En el país del Río de la Plata, el general Perón había sido derrocado un año antes de la fecha del atraco. El caos de la huida le llevó a refugiarse en varios países vecinos como Paraguay, Panamá, Nicaragua o Venezuela; sin embargo, fue en España donde encontró un lugar tranquilo donde pasar los últimos diecisiete años de su exilio. En 1956, Perón tenía razones para pensar que sería bien recibido en España, ya que diez años atrás él mismo ordenó una cuantiosa ayuda alimentaria para la España devastada por el hambre. A pesar del gran gesto del peronista, la ideología de uno nunca casó con la del otro y, aunque Franco le permitió la entrada a Perón, la relación entre ellos no se podría definir precisamente como idílica o amistosa. Estos ingredientes históricos abren los visos oportunos para que entren en movimiento los engranajes de la máquina de la ficción que, a partir de unas pequeñas pistas, construye todo el universo de *¡Atraco!*

LA PUESTA EN ESCENA

En la jerga popular, cuentan los más mayores que llamaban a Carmen Polo 'La collares' por su afición a las joyas y a los collares de perlas en particular. Entre los mitos de aquellos años del franquismo existe el debate sobre la morosidad de la Primera dama que, aprovechando su estatus de privilegio y poder, se paseaba por las mejores joyerías del país y encargaba los lotes para que se los llevaran al Pardo. Después de más de cuarenta años, aquellas joyerías están cerradas y muchos de sus dueños muertos. Quedan algunos descendientes que atestiguan el temor de sus abuelos al esconder el género más valioso para proteger su mercancía e intereses económicos aun a riesgo de que les *descubrieran* las autoridades asumiendo las respectivas consecuencias. *¡Atraco!* de alguna forma consigue documentar esa supuesta morosidad de Carmen Polo. La puesta en escena de la película logra reavivar aquel detalle oscuro del régimen que algunos periódicos trataron de sepultar bajo la sombra de la sospecha entrevistando a los descendientes de la familia Franco, afirmando que Polo siempre pagaba sus facturas. Sea como fuere, la verdad es que el legado de joyas, guardado minuciosamente en una sala habilitada para ello en el Pardo, es una realidad y la cuestión de la morosidad es un secreto que se llevó 'La collares' a la tumba.

De esta pasión verdadera de Carmen Polo por las joyas y del exilio a España de Perón, Eduard Cortés considera motivo suficiente para elaborar una trama digna de una película de gánsteres, mezclando ambos elementos históricos en el rocambolesco atraco de 1956. Y la fórmula funciona. Cortés y Costa hicieron bien en suponer que la huida del general acarrió consigo grandes gastos que debilitaran sus cuentas. Además, Pedro Costa, gracias a unas conversaciones con un comisario cuando era redactor de *El Caso*, supo que el exilio de Perón a Panamá fue muy precario y no hubo más remedio que empeñar las joyas de su difunta esposa, Eva María Duarte de Perón, más conocida por el pueblo como Evita. Cabe suponer, por tanto, que ese empeño de las joyas se hiciera en España como garantía de su inminente refugio. La entrada de esas joyas al territorio nacional pone a Carmen Polo en

alerta y no tarda en acudir a la joyería en cuestión para ver personalmente las piezas de la Perón. Obviamente, queda deslumbrada y pide que se las envíen a Palacio «para que Paco las vea». El conflicto ya está servido sobre la mesa porque desde el bando peronista harán lo que sea con tal de proteger esas joyas que, además de tener un valor económico elevado, son de un valor simbólico mucho mayor para el peronismo. Eduard Cortés quiso en todo momento buscar el equilibrio entre la ficción y los hechos reales contrastando la información oficial con la «oficiosa»; como ocurre con su anterior film, *Los Pelayo*, estrenado seis meses antes que *¡Atraco!* El comisario amigo de Costa llegó a contarle que efectivamente aquellos atracadores fueron a por las joyas de Evita. El comisario también le contó a Costa que la huida de los presos del penal fue algo preparado para poder ejecutarlos por la ley de fuga. Sin embargo, tales cuestiones no pueden utilizarse como información oficial.

El objetivo de Cortés era recrear una atmósfera de los años 50 españoles mucho más colorida de lo que las crónicas registran. El propio Cortés afirma en una entrevista para RTVE que su propósito era mostrar una España más amable que, a pesar de las dificultades, no cesaba en su empeño de tratar de ser feliz y no perder la ilusión por la vida. Por ello, Cortés se reitera en varias ocasiones plasmando en distintos momentos de la película la jovialidad y distensión del baile, tanto en el ámbito latino como en el español. Por otro lado, por aquella época la influencia de lo estadounidense cada vez era más palpable entre las capas burguesas de Madrid; las amas de casa se dejaban hipnotizar con la llegada de los nuevos electrodomésticos al hogar y el cine norteamericano junto con la estética del rock and roll dibujaban un aire más cálido y distendido. La ambientación escénica de la película, por tanto, se sustenta sobre un vestuario de colores vivos y alegres, unos peinados con ondas a lo Kim Novak o Grace Kelly y la banda sonora de Federico Jusid aporta un cariz simpático y festivo a la acción de los personajes. Cortés tenía claro que *¡Atraco!* iba a ser una recreación sofisticada de los años 50, donde los policías usan gabardina y sombrero. La combinación de estos elementos cumple la función de fusionar los distintos géneros que encierra el *thriller*. El drama de los atracadores queda distendido gracias a la humanidad de su humor. De esta manera, la comedia entra de forma justificada en la gravedad de la trama. Esta hibridación de géneros no fue bien recibida en la crítica española, pero más adelante se volverá a esta cuestión.

El reparto de actores también se encarga de llenar la pantalla de vitalidad y fuerza. La pareja de atracadores es encarnada por los argentinos Guillermo Francella y Nicolás Cabré; al otro lado, los inspectores que investigan el caso cobran vida con los españoles Óscar Jaenada y Jordi Martínez y la joven enfermera es caracterizada por Amaia Salamanca. Otro personaje importante como Landa es representado por el también argentino Daniel Fanego. Se trata de un elenco de actores con gran trayectoria profesional que se implica emocionalmente para sacar adelante el proyecto, como el caso de Francella y Cabré que viajaron por primera vez a España para el rodaje. La crítica valora positivamente la interpretación de Francella, incluso el propio Cortés alaba su genio y confiesa en entrevistas estar pensando en él para el personaje en la elaboración del guion.

ANÁLISIS DEL TEXTO FÍLMICO

En esta breve aproximación a la significación del film, el análisis formal de la película se centrará en la segmentación de las secuencias que tienen especial relevancia en la trama y que en su conjunto constituyen el universo simbólico de la obra. Las secuencias, siguiendo a

Jenaro Talens, son entendidas como unidades de medida más cortas que el episodio, pero que disponen de autonomía suficiente dentro del conjunto textual y contextual (Carmona, 2010: 73). El lenguaje fílmico se sustenta gracias a la combinación de los procedimientos intrasemióticos e intersemióticos que dotan de una significación específica a la película a través de la materialidad de la imagen. De este modo, la imagen de la película se convierte en un texto cuyo formato de representación es capaz de relacionar por sí misma los temas de los que trata la historia junto con los objetos que representa. Las imágenes de *¡Atraco!* contienen un alto grado de figuración, su iconicidad complementa los diálogos y las acciones de los personajes. Esa iconicidad se consigue gracias a la calidad del constructo de los encuadres que están diseñados para guardar y mostrar el significado profundo del tema del film. La disposición de los encuadres (que dan forma a las imágenes y que a su vez esas imágenes constituyen escenas completas) viene remarcada por la iluminación que favorece el dominio de unos colores sobre otros. Este recurso visual introduce al espectador en la atmósfera emocional de cada momento de la historia. Así como con el complemento de la banda sonora que, junto con el movimiento de la imagen y toda su significación icónica, constituye la configuración del lenguaje no verbal de la película.

Antes del comienzo, se advierte al espectador que la película que van a ver está basada en información real a partir de artículos de prensa, pero que en todo momento se trata de una ficción que nada tiene que ver con los hechos reales. El largometraje empieza *in media res* con la imagen de la puerta de la joyería, todo permanece en calma por unos instantes y la lluvia moja las aceras. De fondo suena un fragmento de *Day-O (Banana boat song)*, hasta que un disparo revienta un escaparate y todo cambia: los atracadores huyen de la joyería entre los tiros, la confusión, los gritos y la carrera en estampida. Las imágenes se suceden con un movimiento de cámara lenta, combinando los silencios con el estruendo de los tiros que rompen cristales en añicos, el color de las imágenes se torna gris, no en blanco y negro, y el *Day-O* es sustituido por una música de violines acompañada por el sonido de unos intensos latidos de corazón. La tensión se palpa en el ambiente, los atracadores suben al coche, uno va herido con la mano en el hombro derecho, un disparo rompe el parabrisas y otro al aire pone la pantalla en negro con el título *¡Atraco!* ondeando en letras blancas en el centro. Este contraste de imágenes y banda sonora en una secuencia tan corta muestra desde el principio la estructura y la dinámica del film, que oscilará entre la comedia y el drama para contar una historia tan insólita como terrible.

Una analepsis de tres semanas sitúa el verdadero arranque de la historia. La acción se ubica en 1955, Panamá, con el general Perón recién exiliado y todo su personal trabajando a destajo por su protección. En el interior de un banco, Landa (el artífice del plan del atraco) propone al que resulta ser la mano derecha del general la solución de empeñar las joyas ante sus dificultades económicas. El tipo no parece estar muy de acuerdo, pero Landa insiste y se hace con las joyas de la Perón. Como se verá en varias ocasiones a lo largo del film, Landa es un personaje inteligente que sabe usar las palabras correctas para conseguir lo que quiere, aunque al final se descubrirá que su capacidad de persuasión solo es efectiva en los ilusos y patriotas futuros atracadores. Las primeras secuencias panameñas tienen dos momentos importantes y simbólicos. El primero la presentación de la pareja que llevará a cabo el atraco: Miguel (Cabré) y Merello (Francella). Ambos personajes encarnan a dos buenos tipos cuya única cualidad común es su amor por el peronismo. Merello había sido guardaespaldas oficial de Evita y es capaz de hacer cualquier cosa por la Señora, siente verdadera admiración por ella y lo expresa explícitamente segundos antes del atraco en el

coche cuando le dice a su compañero: «a una diosa no se la ama, se la adora». Miguel es un joven artista sin éxito y de talento dudoso que sabe imitar con gracia a Chaplin y acude a Landa en busca de trabajo sin saber en la aventura en la que acabará metido. El chico, como así lo llama Merello, ni siquiera había cogido un arma en su vida. La inexperiencia de Miguel contrasta con la gran profesionalidad de Merello, dotado de gran astucia. Esta divergencia de caracteres hará que el dúo funcione con simpatía en la pantalla y juntos materialicen algunos de los momentos más cómicos de la película. No se trata de un humor estridente o exagerado, simplemente fluye en el diálogo con naturalidad acorde con la personalidad de los personajes. El segundo momento de esas primeras secuencias panameñas es el clima, casi mágico, que se forja entre Landa y Merello cuando este último le pide al otro contemplar las joyas de la Señora. Las imágenes adquieren una tonalidad beige, cálida, muy luminosa con el retrato de Eva Perón reinando en la pared entre los dos hombres. Esta secuencia intencionada muestra sin apenas palabras la devoción de Merello por Evita y el espectador entiende que sería capaz de morir por ella.

Landa consigue empeñar las joyas en Madrid, aprovechando que tiene que entrevistarse con un coronel español para preparar la llegada de Perón. En esa entrevista, se deja traslucir otro de los motivos por los cuales Franco no estaba muy conforme con la llegada de Perón, ya que este había sido excomulgado y eso entraba en completa contradicción con los fuertes valores católicos del franquismo. Entre esas negociaciones, Landa sufre un ataque de asma al salir de la joyería, entrando en escena la joven enfermera Teresa, que se lo lleva al hospital en un taxi. Este detalle tan ínfimo y gesto tan humanitario será el talón de Aquiles de la operación. Teresa se verá envuelta en la historia como un daño colateral de la forma más ingenua e inocente. Sin embargo, su implicación será, sin ella pretenderlo, lo que dé las últimas pistas a la pareja de inspectores que llevan el caso: Ramos (Jaeneda) y Naranjo (Martínez). Esta pareja de policías es el contrapunto de la otra pareja de atracadores. Ramos es un detective recién salido de la academia cuya reputación está en juego, por lo que su carrera queda suspendida de un hilo en función de los resultados de la investigación del atraco y Naranjo está en el otro lado, un policía veterano de gran experiencia y olfato para su oficio que, sin embargo, está relegado a rellenar informes delante de una máquina de escribir por haber sido policía durante la II República. Ambas parejas de personajes, cada una en el lado opuesto del sistema, representan dentro de sus roles cómo son dependientes de las mismas estructuras de poder que conducen sus actos y manipulan sus voluntades. Esta cuestión es el significado profundo del tema del film.

Un coche oficial aparca enfrente de la joyería y de él baja una señora ataviada elegantemente. No puede distinguirse nada de ella, se trata de una figura negra anónima. No obstante, por la llamada del joyero a Landa se sabe que esa sombra negra era Carmen Polo y que iba en busca de las joyas premeditadamente. Las figuras humanas que representan el poder están filmadas ocultando la identidad de los sujetos que lo proyectan como ocurre con la representación de Carmen Polo, con el general Perón que aparece de forma velada a través de una ventana sin poder distinguirse la cara o como en la escena final cuando manos anónimas salen de la oscuridad de un coche negro empuñando las armas que acribillarán a tiros a Merello y Miguel (más adelante se volverá a este punto). La intencionalidad de esta representación del poder tan esquiva, ignota e impersonal en la película, a pesar de que a veces goce de nombres propios, reside en las ganas del director de mostrar la vulnerabilidad del individuo ante las relaciones de poder de un sistema que no tiene cara y que utiliza a los sujetos en su beneficio y una vez usados los desecha. Esos sujetos actúan motivados

por una fe que escapa de su conocimiento, pero que los mantiene vivos y con una meta en la vida, en el caso del film se trata del patriotismo. Landa consigue convencer a Merello y a Miguel apelando a su patriotismo y, en concreto, a Merello le dice que el general ha pensado en él personalmente para la misión, ya que es la persona más indicada para ello. Merello ante eso le queda el corazón henchido y no puede negarse. El espectador pronto se da cuenta de que eso es mentira. Landa ni siquiera puede hablar personalmente con el general. Landa se convierte así en otra marioneta más del poder y su influencia no le sirve para sacar de la cárcel a sus compatriotas. Los motivos de Miguel para aceptar la misión, a pesar de su patriotismo, son bien distintos a los de Merello, pues él quiere impresionar a su padre, Landa (que se descubre al final que es su padre biológico). Además, es un chico que no tiene nada ni oficio, ni dinero... la única salida que le queda es conocer a su padre.

Se puede afirmar que la película está estructurada en dos partes evidentes, divididas por el punto de giro que supone el propio atraco que culmina con la herida de bala en el hombro derecho de Merello. A partir de ese momento, el tono festivo de la comedia se va diluyendo en una transición que corresponde con la investigación policial hasta desembocar en el trágico final de la inocente pareja de atracadores. El proceso de investigación a cargo de los inspectores Ramos y Naranjo deja ver al espectador todas las fisuras del plan inicial del golpe y como todas las precauciones tomadas van cayendo una a una conforme los inspectores recaban las pistas y el círculo se cierra sobre Miguel y Merello. Las imágenes durante la investigación van adquiriendo sobriedad, las tonalidades oscilan entre los marrones, los grises y el negro, salvo en el caso de la escena en la que Ramos y Naranjo interrogan a la joven enfermera y su blanco uniforme y el blanco hospital contrastan con los tonos oscuros. Sin embargo, no se trata de un blanco luminoso o tranquilizador. Se trata de un blanco aséptico, insulso e impertérrito ante la inminente detención de los atracadores. La sobriedad de las imágenes de estas secuencias de la segunda mitad de la película va acompañada de una música solemne que va preparando al lector para el triste desenlace.

Las secuencias del final son las de mayor calado simbólico, junto con las ya comentadas del principio. La escena de la detención está construida con imágenes muy potentes que muestran la tremenda vulnerabilidad de Miguel y de Merello rodeados de armas de policías en el hall del hospital. Irónicamente, Merello solo puede levantar un brazo, como aquel camarada que murió por manco en su niñez, anécdota por la cual se hizo guardaespaldas. Después del arresto, a través de la técnica conocida como imágenes encadenadas, se suceden una serie de titulares de prensa que rezan la mala suerte de los atracadores y vanaglorian la actuación policial. Es a partir de este punto cuando los verdaderos rudimentos del poder se dan a conocer. Ramos y Naranjo son obligados a cerrar el caso a pesar de su insistencia en querer resolver los cabos sueltos, pero en realidad los cabos están muy bien atados y, una vez capturados los malhechores, la búsqueda de la verdad se convierte en un problema.

Por otro lado, los esfuerzos de Landa por liberar a Merello y a Miguel caen en saco roto, ni el coronel español intercederá por ellos ni el general desde Panamá moverá un solo dedo. Landa en un último intento desesperado irá a la cárcel donde están encerrados los atracadores para tratar de averiguar dónde han escondido las joyas de Evita. Pero Merello en su astucia sabe que mantener el secreto es la única carta que le queda para su salvación y la de Miguel. Sin embargo, la presencia de Merello y Miguel le es muy molesta a las autoridades franquistas y quieren zanjar el tema de raíz. Se prepara una fuga y un camión conduce a los falsos uruguayos a la profundidad de un bosque anónimo. El conductor del

camión les dice que caminen hacia el río que ahí les están esperando. Miguel se muestra feliz por su inesperada libertad, pero Merello no tiene esa misma impresión, intuye que algo no va a ir bien. Sin otra alternativa, Merello y Miguel echan a andar hasta que se topan con un coche negro oficial. Miguel levanta las manos en señal de rendición, pero Merello entiende que no se trata de una rendición, sino de una ejecución. Entonces ambos se abrazan como camaradas para recibir la ráfaga de balas, tratando de morir dignamente. Las manos anónimas asoman por las negras ventanillas del coche y el fogeo comienza su estruendo, la cámara hace un travelling hacia el cielo donde puede verse entre las copas de los árboles una bandada de aves que vuela despavorida por el ruido. Esta imagen resulta muy significativa, ya que con el vuelo de las aves trata de simbolizar la fragilidad de la vida que acaba de escaparse tan rápidamente como esas aves desaparecen del plano.

La muerte de los reclusos fugados es anunciada en el periódico, periódico que sostiene Landa mientras lee espantado los titulares. Gotas de lluvia comienzan a caer sobre las páginas amarillentas del periódico, las gotas cada vez son más abundantes hasta convertirse en una lluvia torrencial que empapa el periódico y al hundido Landa a partes iguales. La imagen del banco con la fuerte lluvia cayendo sobre Landa y el periódico reproduce de forma material el significado de la metáfora del papel mojado. Pues todos los esfuerzos por mantener vivo un ideal se convierten precisamente en eso: papel mojado. La película concluye con la continuidad de la vida idílica del joyero celebrando la navidad y cómo las joyas de Evita están olvidadas dentro del depósito de agua de la casa del joyero. Las joyas brillan enmohecidas con un broche de la bandera argentina engarzado entre los collares. Un fundido en negro sobre la imagen de la bandera marca el final del film. Esta última secuencia añadida simboliza lo anecdótico de un suceso como ese que se ha cobrado la vida de dos personas inocentes por nada, por una bandera que ha acabado anegada en el fondo de un depósito de agua. Esa última secuencia es la comunión entre la ilusión por los ideales que se lucha por perpetuar y trascender y la crueldad de los hechos, el peso de la realidad, que sepulta esos ideales en la más terrible y trivial de las cotidianidades.

LA APUESTA TRANSNACIONAL DE EDUARD CORTÉS

Robin Lefere y Nadia Lie en su libro *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* se preguntan lo siguiente: «¿qué se entiende exactamente por transnacionalidad cuando de cine hispánico se trata?» (2016: 6). Los autores afirman que el concepto de transnacionalidad ha sido empleado en casi todos los campos de estudio por lo que se trata de un término al que se le ha aplicado una gran polisemia, lo cual dificulta los parámetros para su definición. Para este caso, el concepto de transnacionalidad hace referencia al fenómeno de la coproducción cinematográfica de los distintos países del ámbito hispano, incluso con su relación con otros países europeos como el caso de Portugal. Algunos teóricos sostienen que el afán colaborativo de los países latinoamericanos con España es un puente para acceder a los mercados cinematográficos europeos (Lefere y Lie, 2016: 7). Sin embargo, no sería justo etiquetar todas las coproducciones hispánicas dentro de esas ambiciones, ya que se ha demostrado que muchas de esas producciones transnacionales buscaban la convivencia común al compartir las mismas inquietudes artísticas. Además de poner en valor cuestiones de índole cultural donde el folclore de cada pueblo y su identidad desempeñan un papel esencial en la escenificación de las películas. Incluso existen productoras como «Suevia films y Unión films [...] [que] ilustran la diversidad de estrategias en este campo» (2016: 7-8) con

la intención de forjar una identidad cinematográfica de idiosincrasia internacional, del mismo modo que el cine norteamericano ha forjado su estela de mercado. Lo transnacional, por tanto, surge como alternativa a lo internacional y tiene que ver con el impacto económico que genera y los mecanismos de los que se sirve para producir y promover su producto, porque a la cuestión económica se unen otros parámetros como las nuevas identificaciones ante los flujos migratorios que ponen en constante comunicación a un mundo totalmente globalizado.

Eduard Cortés no dudó en contar con diversas productoras del ámbito nacional como, por ejemplo, la productora catalana Castafiore films o Pedro Costa productions, y del panorama argentino como Tornasol films o Argentina Sono films para llevar a cabo su proyecto. Todas estas productoras cuentan con una importante trayectoria y han participado en grandes producciones cinematográficas. Entonces, si Cortés contaba con los mejores ingredientes para la elaboración de su película, tanto a nivel económico como a nivel artístico, ¿por qué en España se llevó tal tropiezo comercial? ¿Y por qué no ocurrió lo mismo en Argentina? Las respuestas a estas preguntas no dependen de un único factor por lo que tratar de responder a ello quizá resulte un tanto presuntuoso. El objetivo del presente trabajo no es ofrecer respuestas absolutas a estas cuestiones, sino más bien hallar conclusiones propias al margen de las opiniones de las críticas a través del análisis de los elementos filmicos de la película que hablan por sí mismos.

Las primeras críticas que recoge la prensa precisamente llaman la atención sobre la ambientación de la época en la que está ubicada la obra. La apuesta por una atmósfera más amable y colorida ha sido tildada de «una reconstrucción histórica de guardarropía mala» (*Fotogramas*, 2012). Sin embargo, otras críticas afirman que esa misma puesta en escena les parece un detalle impecable y un punto positivo de la película. Ante esta disparidad de opiniones, da la sensación de que tales reflexiones ofrecen las impresiones personales de los críticos y no conclusiones objetivas a partir de los fundamentos del film. Otro aspecto denostado en la recepción española de la película ha sido la fusión de géneros. Al parecer, no se vio de buen grado la hibridación tragicómica del largometraje. Algunos apuntaban que el tono cómico restaba gravedad al drama y, además, encontraban el humor de los personajes argentinos forzado e histriónico. Sin embargo, el film se aleja de los clichés de los modismos dialectales y se centra en plasmar un humor fluido y natural propio de una relación entre dos tipos muy distintos que se ven obligados a convertirse en compañeros por las circunstancias. En el diario *La Razón*, el 19 de octubre, fecha del estreno español (en Argentina fue el 2 de agosto de ese mismo año), se recoge lo siguiente:

El tándem de argentinos canallas [...] representan el payaso augusto y el clown torpe. La química entre Francella y Nicolás Cabré es inexistente. Cuando *¡Atraco!* decide virar hacia el drama no ha conseguido que les cojamos cariño a los personajes. Da la impresión que Cortés no sabía muy bien qué contar, si una fábula picaresca o un policíaco con ínfulas de documento histórico sobre la dictadura.

Leyendo estas palabras se puede inferir que el autor de la crítica, Sergi Sánchez, en ningún momento está siendo objetivo e, incluso, parece haberse quedado en la superficialidad del tráiler. La excelente interpretación de Francella jamás lleva a su personaje a ser un «payaso augusto». Al contrario, demuestra todo el tiempo ser un tipo astuto y profesional que lleva su papel en la misión con el mayor rigor posible. Sobre el personaje de Cabré y su apelativo

de «clown torpe», parece ser que el crítico ha mezclado el poco éxito profesional de Miguel con su personalidad real. Desde el principio del film, Miguel se muestra como un muchacho bueno e ingenuo. Su único objetivo es agradar a su padre y por ello se ve enrolado en una situación que lo supera por completo. Sánchez también afirma que entre la pareja no hay química y es que esa no era la intención, puesto que ninguno de los personajes se cae bien y precisamente esas fricciones son las que provocan los momentos cómicos. No se trata de una pareja de amigos que se embarcan en una loca aventura. *¡Atraco!* no es el típico *buddy film*. No obstante, a pesar de esos pequeños roces entre ellos, conforme avanza la película el espectador nota cómo la admiración entre ambos se va haciendo una realidad, sobre todo al final y, sí, los personajes han evolucionado lo suficiente a lo largo de la trama como para que se les coja cariño y el espectador se quede sobrecogido con la ráfaga de tiros del final.

La errónea interpretación de la fusión de géneros ha llevado a la crítica a afirmar que el final era imprevisto y demasiado grave para la ambientación amable del film, por lo que «resulta doblemente impactante». Si se recuerda el análisis de las secuencias del principio, el *flashback* inicial es un prelude de lo que la película va a ofrecer al espectador, en apenas un minuto de film se une lo absurdo de una situación, si se permite, surrealista con la fatalidad de las estructuras de poder. El género de la película queda definido desde ese primer minuto, por lo que ese 'final imprevisto' resulta ser la crónica de una muerte anunciada, trayendo a cuento el símil literario. El desenlace de la película es desgarrador, pero no sorpresivo. Como tampoco desentona con la tónica del film, ya que Cortés se limita a retratar la vida misma. Las vivencias humanas tienen en el mismo grado de imbricación las cuestiones tristes con las alegres, el dolor más profundo con la felicidad más extrema. La vida no funciona siempre dentro de una misma gama de colores y esa paleta es precisamente en la que se inspira Cortés para su proyecto cinematográfico, donde quedan bien dibujados los dos mundos de cada lado del Atlántico en una época tan convulsa y dura como los años 50.

En todo momento, Cortés busca la simetría entre la comedia y la tragedia, no se trata de una transición o una hibridación improvisada. El director sí sabía lo que quería contar cuando se puso a trabajar en su película. Ni se acerca a la fábula picaresca ni a las ínfulas policíacas de documento histórico franquista, se trata de una realidad ficcionalizada y, como tal, es libre de conducir su historia hacia donde le parezca e incluir en ella los elementos que mejor considere para hacer que funcione esta apuesta transnacional. Si bien es cierto, que la crítica española comparó este film con el anterior estreno de Cortés, *Los Pelayo*, pero las obras son totalmente independientes y no es de justicia proyectar la opinión de una sobre la otra o analizar la película desde los prejuicios iniciales de la otra. *¡Atraco!* es una película llena de humanidad y, por ello, combina el humor con la tragedia. El final de los atracadores es trágico porque han sido derrotados por unas fuerzas superiores a ellos, escapando totalmente de su control. Han quedado al margen del sistema, han llegado a un punto de inflexión cuya única salida para ellos es la muerte. El poder siempre va a vigilar sus intereses y es cruel en sus decisiones. Mientras tanto, la vida sigue y las risas y la música continúan alegres en su devenir.

CONCLUSIÓN

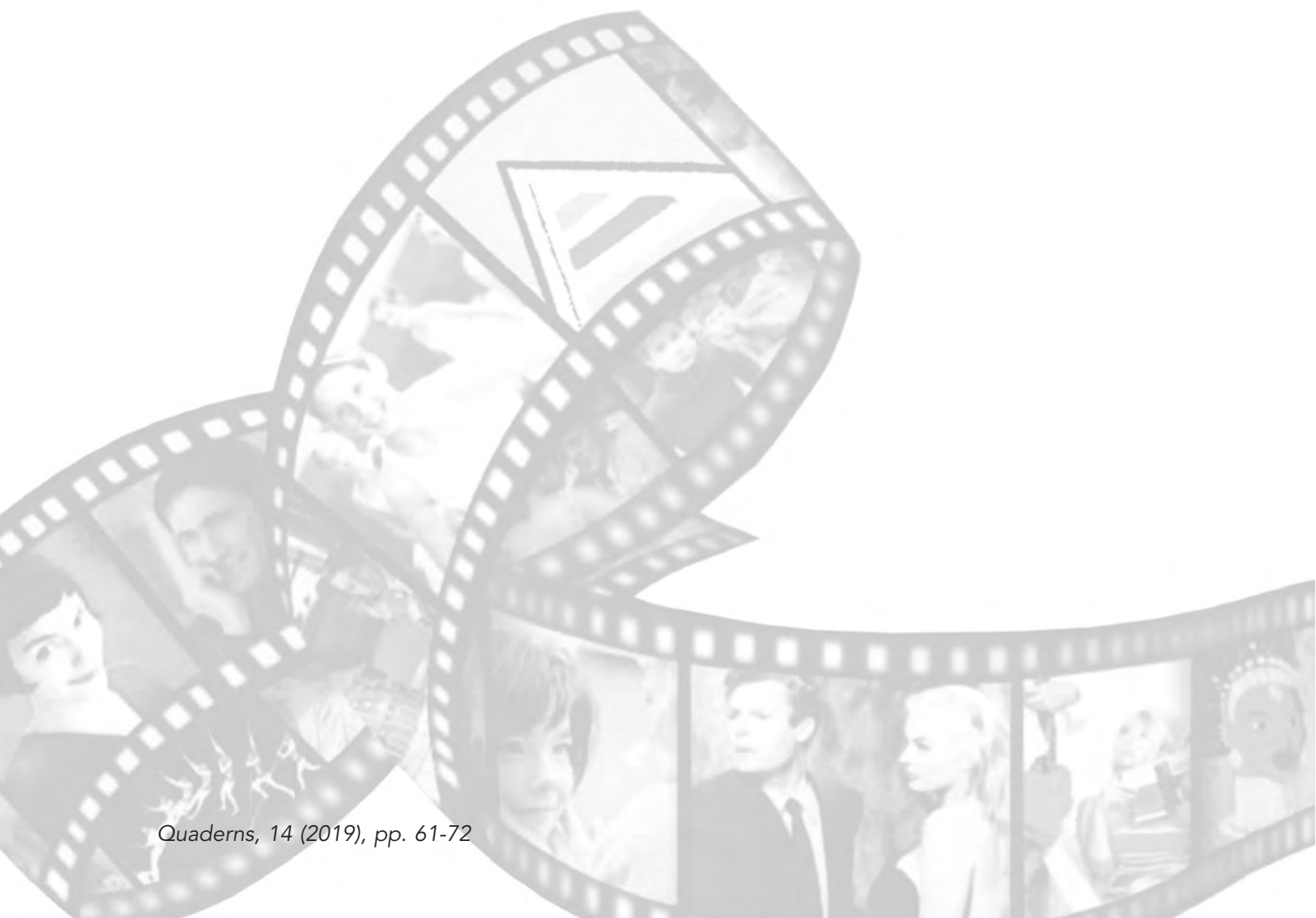
Después de todo lo expuesto hasta el momento, se puede concluir el trabajo afirmando que la apuesta de Eduard Cortés no fue bien recibida en el panorama español porque no tuvo en cuenta los valores intrínsecos de la película y se construyó una crítica desde el tópico,

dejando de lado lo objetivo. El cine hispánico (tanto en sus coproducciones transnacionales como en las producciones íntegramente nacionales) encuentra mucha mejor acogida en el ámbito internacional que en España. Los motivos de este razonamiento realmente no se pueden argumentar desde una postura fundamentada o científica, puesto que intervienen factores subjetivos que interfieren a la hora de considerar el cine de casa o el hermano. Este asunto daría para otro trabajo desde otra perspectiva de análisis. Lo interesante aquí es remarcar la discrepancia entre las intenciones de rodaje y la recepción española que pareció obviar la tarea minuciosa de la toma de decisiones de cada uno de los que trabajaron en la película, además de Cortés. El análisis del texto fílmico de la película, a pesar de su brevedad por motivos de espacio, deja ver que la apuesta del director para ficcionalizar unos hechos reales tan rocambolescos como escabrosos es acertada. La naturaleza del punto de partida no puede conducir a otro resultado, manteniéndose lejos de los extremos (de la comedia o del drama). Sin esa decisión híbrida, habría sido forzar la historia hacia un modo concreto de contar la trama. La fusión de géneros tan criticada negativamente es precisamente el motor que hace que la historia de *¡Atraco!* funcione, tanto en Argentina como en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGUREN, A. (25 de diciembre de 2018): «Los paseos de Carmen Polo, 'La collares', por las joyerías de Donostia». *El Diario Vasco*. Recuperado el 28 de junio de 2019, de <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/carmen-polo-franco-20181225182737-nt.html>
- BERNAL, F. (octubre de 2012): «Las costuras de la Historia, *¡Atraco!*», de Eduard Cortés. *Caimán. Cuadernos de cine* (9), 50.
- CARMONA, R. (2010): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F., & FEDERICO, D. C. (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CORTÉS, E. (29 de noviembre de 2015): Coloquio *¡Atraco!* Versión española. (C. G. Cuervo, Entrevistador) La 2. RTVE. Recuperado el 15 de junio de 2019, de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-atraco-coloquio/3385619/>
- DENNISON, S. (2013): «National, transnational and post-naciotional: Issues in contemporary filmmaking in the Hispanic world». En S. Dennison, *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (págs. 1-24). Woodbrigde: Tamesis.
- LEFERE, R. Y. (2016): Introducción al volumen. En VVAA, *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (págs. 3-16). Boston: Brill Rodopi.
- LIE, N. (2016): «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto». En VVAA, *Nuevas perspectivas sobre lo transnacional del cine hispánico* (págs. 17-35). Boston: Brill Rodopi.
- NOMBRE, S. (6 de julio de 1956): «Los atracadores de la joyería Aldao fueron juzgados ayer en consejo de guerra». *ABC (Hemeroteca)*. Obtenido de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/07/06/025.html>
- NOMBRE, S. (28 de julio de 2012): «Francella y Cabré: dos ladrones bastante torpes». *Clarín*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de https://www.clarin.com/cine/ladrones-bastante-torpes_0_SkB4OW2wXI.html
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- REBOSSIO, A. (23 de agosto de 2012): «Operación: evitar que Carmen Polo robe las joyas de Evita». *El País*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de https://elpais.com/cultura/2012/08/23/actualidad/1345744790_567822.html
- SÁNCHEZ, S. (18 de octubre de 2012): «¡Atraco!: Maldita la gracia». *La Razón*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de https://www.larazon.es/historico/2401-atraco-maldita-la-gracia-ULLA_RAZON_495585
- SÁNCHEZ, S. (18 de Octubre de 2012): «El robo más increíble del franquismo». *La Razón*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de https://www.larazon.es/historico/3731-el-robo-mas-increible-del-franquismo-RLLA_RAZON_495586
- TORREIRO, M. (7 de septiembre de 2012):. «¡Atraco! Para interesados en inauditas historias de la Historia». *Fotogramas*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a489434/atraco/>
- VILLAZANA, L. (2013). «Redefining transnational cinemas: a transdisciplinary perspective». En S. Dennison, *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (págs. 26-46). Woodbrigde: Támesis.





Universitat d'Alacant

Universidad de Alicante