Cine iberoamericano en la edición 43 de Sitges, Festival de Cine Fantástico de Cataluña

Endika Rey

Como viene siendo habitual, el palmarés de la 43 edición del SITGES Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña no ha destacado por su apoyo al cine Iberoamericano. Una mención en los premios oficiales (mejor guión para el argentino Nicolás Goldbart por ***Fase 7***) y otra en los paralelos (el Méliès d'Or que entrega la European Fantastic Film Festival Federation, que fue a parar a ***Buried*** (*Enterrado*) de Rodrigo Cortés) son los únicos galardones en un festival que, por otro lado, sí ha estado marcado por la presencia de varios títulos hispanoparlantes.

Fase 7, de Nicolás Goldbart

La sección oficial del Festival ofreció la mencionada ***Fase 7*** (Nicolás Goldbart) así como la uruguaya ***La casa muda*** (Gustavo Hernández) y la mexicana ***Somos lo que hay*** (Jorge Michel Grau). Si por algo se identifican estos tres filmes latinoamericanos es por su presunta voluntad de trascender el género. En ***La casa muda*** a través de la técnica, con una historia de casas encantadas narrada en un único plano secuencia; en ***Fase 7 a partir de una relectura cómica de los cánones habituales de las películas de zombies, y, por último, en Somos lo que hay***, optando por una transformación del terror que convierte al depredador (en este caso, una familia de caníbales) en protagonista de un drama tan cotidiano como escalofriante.

A diferencia de las tres películas latinoamericanas, los ejemplos españoles intentaron en su mayoría acomodarse a las reglas de género ya establecidas. ***Los ojos de Julia*** (Guillem Morales), parte thriller y parte giallo, fue la encargada de inaugurar el certamen mientras que ***Secuestrados*** (Miguel Ángel Vivas) -un recorrido por la violencia post Haneke-, ***Agnosia*** (Eugenio Mira) –un drama centrado en la figura del doble- y ***Carne de neón*** (Paco Cabezas) –una comedia de tiros en los suburbios- fueron las otras aportaciones españolas de la sección oficial. Allí estaban también dos películas con capital español pero vocación poco local: éstas son ***14 días con Víctor*** (Román Parrado), rodada en Londres y en inglés, y la coproducción ***El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas*** (del tailandés Apichatpong Weerasethakul)

El caso de Apichatpong Weerasethakul, última Palma de Oro en Cannes, se escapa un poco de las intenciones de este "Travelling". Efectivamente parte de la producción de la película proviene del catalán Luís Miñarro, pero es un filme netamente tailandés donde Miñarro, productor de algunas de las últimas películas de Albert Serra o Jose Luís Guerín, opta por ser invisible. De este modo, toda posible identidad iberoamericana se encuentra fuera de campo.

Tampoco parece muy lógica la inclusión de ***14 días con Víctor*** en este artículo. Aquí, el problema con la identidad va por otros derroteros: tanto el director como el equipo técnico son mayoritariamente españoles, pero su carácter presuntamente reflexivo sobre la necesidad del mártir en el arte, así como los infortunios de los personajes y una grafía *indie* en exceso, hacen que resulte tremendamente difícil incluir el filme dentro de un género determinado y, sobre todo, dentro del fantástico.

Si algo tienen en común estas dos películas (pese a sus dispares resultados) con el último cine de autor catalán, eso es la voluntad explícita de crear un cine fuera de los márgenes, más interesado en la fragilidad de los gestos que en los lugares comunes del cine sobre la muerte o los fantasmas. Nada que ver, pues, con el intento de crear una industria de género afincada en Cataluña que comenzó en el 2001 con la ya clausurada "Fantastic Factory", y cuyos vestigios sí se reflejan en otras compañías actuales como "Rodar y Rodar", productores de ***El orfanato*** o de las dos películas de Guillem Morales, ***El habitante incierto*** y la recién estrenada ***Los ojos de Julia***.

En ***Los ojos de Julia***, la mujer del título (Belen Rueda) investiga el asesinato de su hermana gemela al mismo tiempo que comienza a sufrir una enfermedad degenerativa que acabará dejándola ciega. La excusa narrativa permite crear un thriller en el que se juega constantemente a no mostrar en pantalla lo que la protagonista, cada vez más impedida, no puede ver. Es en este sentido del asesino invisible que Guillem Morales defiende la película como un "giallo feminista". También en que nos encontramos con los típicos secundarios tenebrosos, muertes repletas de sangre y violencia, etc… Son varios los elementos del subgénero italiano que tienen cabida en la película. El problema es que, pese a ser consciente de cuales son los ingredientes necesarios para crear un folletín de altura, Morales intenta invertir cada uno de los mecanismos para dotar a la trama de un sentido completo y convertir el giallo en un thriller al uso. Así, todos los personajes secundarios tienen pistas sobre la identidad del asesino o están directamente vinculados a él; el homicida se encarga en su *speech* final de demostrarnos cómo ha sido la sociedad la que le ha vuelto invisible; etc, etc.

Los ojos de Julia, de Guillem Morales

En una de las primeras versiones del guión de la película, Julia explicaba como uno de sus mayores miedos era que la última imagen que pudiese ver antes de quedarse totalmente invidente fuera la de algo desagradable, como un camión de la basura. En la versión rodada, esta reflexión desaparece para dar lugar a un final en el que su última visión antes de apagarse son los ojos de su marido, y, con ellos -y de manera explícita-, "el universo entero dentro de sus propios ojos". Desgraciadamente, y al igual que ya ocurría con el anterior filme de Morales, ***Los ojos de Julia*** acaba convirtiéndose en una narración que no dice nada nuevo sobre el amor, por encima de una estética original sobre como la obsesión acaba conduciendo a la ceguera.

Si en la cinta inaugural del certamen se usa el proceso de ceguera como recurso narrativo, ***Agnosia*** hace otro tanto

creando una *heist movie* donde la protagonista sufre la enfermedad del título. La película está ambientada en la Barcelona de finales del XIX, donde un grupo de alemanes intenta robar la fórmula de un teleobjetivo a un rico empresario catalán, y para ello se aprovechan del trastorno cerebral de su hija. El engaño consiste en aprovechar la incapacidad de ésta para reconocer objetos y personas haciéndole creer que el ladrón Vicent es en realidad su prometido Carles. El problema llega, por supuesto, cuando Vicent se enamora de la chica y viceversa.

La mayoría de la prensa presente en Sitges atacó a Eugenio Mira, director de la película, imputándole una puesta en escena fría y artificial y una historia que no acababa de definirse entre el drama de época o el thriller de espionaje. Esta indeterminación genérica ya estaba de alguna forma presente en el anterior largometraje de Mira ***The Birthday*** (que venía a ser una comedia sobre el apocalipsis) pero mientras para algunos es un fallo de guión, para otros (incluido el que esto escribe) es un acierto climático con mayúsculas. ***Agnosia*** se aprovecha de la incapacidad de Joana, para crear un filme donde los sentimientos de los protagonistas no van parejos a las imágenes que se suponen adecuadas. Tal como mostraba Joaquín Jordá en su sobresaliente documental ***Más allá del espejo***, para que una persona afectada por la agnosia visual pueda reconocer la casa donde vive, necesita estímulos aprendidos. De la misma forma, para que Joana crea reconocer a su prometido, se le ofrecen indicios de que la persona frente a ella es alguien que la quiere, de ahí que ella se enamore de Vicent y no de Carles, porque es el primero y no el segundo el que ha organizado una estrategia para enamorarla. Todo ello, unido a elegantes recursos estilísticos que nos introducen en la subjetividad de la protagonista, hace que***Agnosia*** sea efectivamente una película gélida y teatral, pero esto es totalmente consecuente con lo que cuenta.

Agnosia, de Eugenio Mira

Si tanto ***Los ojos de Julia*** (que tiene a thrillers como ***Wait Until Dark*** de referentes) como ***Agnosia*** (haciendo lo propio con ejemplos recientes como ***The Prestige***) buscan hacer una película “de estudio” en España, ***Carne de neón*** tiene un referente y unas ambiciones aun más claras. Su director, Paco Cabezas, juega con unos personajes y unos ambientes extremadamente castizos pero lo hace en un tablero donde todas las normas son impuestas por el cine de Guy Ritchie. Así, la violencia es extrema pero cómica, los proxenetas son tipos majos que sólo buscan ser

buenos hijos, el ritmo es marcado por los planos congelados y los chistes vienen casi siempre dados por la analfabetización de sus personajes. ***Carne de neón*** fue una de las películas más aplaudidas por el público de este Sitges 2010 y lo cierto es que no es sorprendente: su sordidez y falta de corrección política funcionan de manera jocosa sin interrumpir en ningún momento la acción trepidante. El problema viene a la hora de hacer una relectura de una moraleja final como es la de "querer a la familia es lo más importante"; algo un tanto reaccionario para un filme que ha presumido durante dos horas de lo fácil que es dejar a tanta gente huérfana.

Carne de neón, de Paco Cabezas

Del mismo modo que ***Carne de neón*** es una diversión amoral que hace gala de ello, se puede decir que ***Secuestrados*** es, directamente, una película inmoral. Una familia de bien, recién mudada a una casa en las afueras de Madrid, recibe la visita de tres ladrones dispuestos a ejercer todo tipo de violencia con tal de llevarse el botín. El equipo de secuestradores lo forman dos temibles hombres de Europa del Este y un español que acabará simpatizando con la familia e incluso ayudándoles. Es en este punto donde la película de Miguel Ángel Vivas se muestra torpe e impúdica: ¿Hasta que punto es necesaria la evolución ética del personaje en una película donde lo único importante es el *crescendo* violento? El buen ladrón no consigue salvar a la familia, pero de alguna manera sí consigue salvar el orgullo nacional.***Secuestrados*** viene a decir que el extranjero no tiene oportunidad de ser ni héroe ni mártir ya que éste es un honor reservado al español de pura raza.

Secuestrados, de Miguel Ángel Vivas

Más allá de todos los conflictos deontológicos que sugiere la labor de Vivas (también guionista), lo cierto es que ***Secuestrados*** es, en varios sentidos, un filme excelente. Narrativamente, la película apuesta por un minimalismo (una familia, tres ladrones, dos únicos escenarios para una única noche, tiempo casi real) que se ve reflejado desde el propio título hasta la sobria puesta en escena. El inteligente uso de los muchos planos secuencia así como de la pantalla partida contribuyen más a la escalada de violencia que la propia sangre explícita, y la tensión que llega a crearse fue, sin lugar a dudas, una de las más extremas de todo el festival. ***Secuestrados*** es una película clara y directa que probablemente nunca pretendió erigirse en metáfora de nada; el problema de Vivas es que el silencio es ambiguo y el poco discurso presente es, al contrario de todas las elecciones técnicas, demasiado conservador.

A ***La casa muda*** le ocurre algo similar, si bien desde el punto de vista contrario. Rodada íntegramente en un (falso) plano secuencia y con una cámara de fotos, cuenta con tres personajes aislados en una casa donde sufrirán la venganza de lo que en principio parece un fantasma pero finalmente se descubre como un personaje principal esquizofrénico. Aquí, al contrario de ***Secuestrados***, el ultraje al espectador no proviene de la trama -ni siquiera del ridículo giro final-, sino de las decisiones técnicas. Todo subraya las ansias de realidad: el uso y abuso de los sonidos de la casa, las muertes fuera de campo, los travellings de persecuciones, e incluso el propio eslogan del filme (“Real fear in real time”). Todo pierde el sentido cuando se descubre que la cámara se ha estado moviendo ininterrumpidamente alrededor de un personaje (guía única para el espectador) cuyas acciones han resultado ser mentira. Si el uso de la técnica en el cine es cuestión de moral, es porque nos indica cómo ver; en ***La casa muda*** la obsesión por el sustantivo es tan acentuada que la maquinación final no puede verse más que como un adjetivo embustero e infame.

La casa muda, de Gustavo Hernández

En ***Somos lo que hay*** también hay una preocupación profunda por mostrar una realidad poco usual. En este caso se trata de la vida diaria de una familia de caníbales, recién huérfana de padre, que necesita un nuevo líder capaz de cazar –siempre contrarreloj- nuevos infelices de los que alimentarse. Pese a la dificultad de la propuesta (terriblemente antipática tanto por sus personajes como por el clima claustrofóbico en que se mueven), ***Somos lo que hay*** es una obra casi redonda donde las pequeñas disputas domésticas van unidas invariablemente a la incapacidad de los protagonistas de aceptar las normas cambiantes de la sociedad donde viven. Así, cuando el hijo mayor captura a un homosexual para cenar, lo más terrorífico no es el pensar que el pobre desgraciado acabe siendo abierto en canal, sino que la familia lo desprecie no considerándolo aceptable ni como persona ni como plato. La película de Jorge Michel Grau es fría, brutal y monstruosa, pero no lo es porque haya sangre o antropófagos de por medio, sino porque la familia protagonista está parada en el tiempo por culpa de la tradición.

Somos lo que hay, de Jorge Michel Grau

Pese a ser una de las mejores propuestas de todo el festival, ***Somos lo que hay*** se quedó sin mención alguna en el palmarés. Mejor suerte corrió la argentina ***Fase 7***, ganadora del premio al mejor guión. La cinta se centra en los vecinos de un bloque de apartamentos en Buenos Aires y sus métodos de supervivencia para evitar contagiarse de una epidemia que ha acabado con casi toda la ciudad. La película, ópera prima del montador Nicolás Goldbart, comienza como una comedia costumbrista que trata de parodiar la locura mediática entorno a la gripe A, y acaba con luchas a muerte entre vecinos que intentan sobrellevar el apocalipsis lo mejor que pueden. Esta mezcla de géneros, tan deudora de Alex de la Iglesia como de ***Rec***, funciona estupendamente gracias a unos actores con un *timing* perfecto (especialmente Daniel Hendler), una dirección y un montaje donde siempre prima el plano necesario por encima del plano bonito y unos personajes absurdos pero tremendamente cómicos que nunca dejan de seguir la lógica de su propia insensatez. Seguramente ***Fase 7*** no sea la mejor película iberoamericana vista en este Sitges 2010, pero es suficientemente inteligente como para entender que del terror a la comedia hay un paso muy pequeño, y esa intuición, ya de por sí, resulta muy refrescante en un festival donde muchas veces el género se toma demasiado en serio.

Endika Rey. Es parte del personal docente e investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Actualmente trabaja en su tesis doctoral.