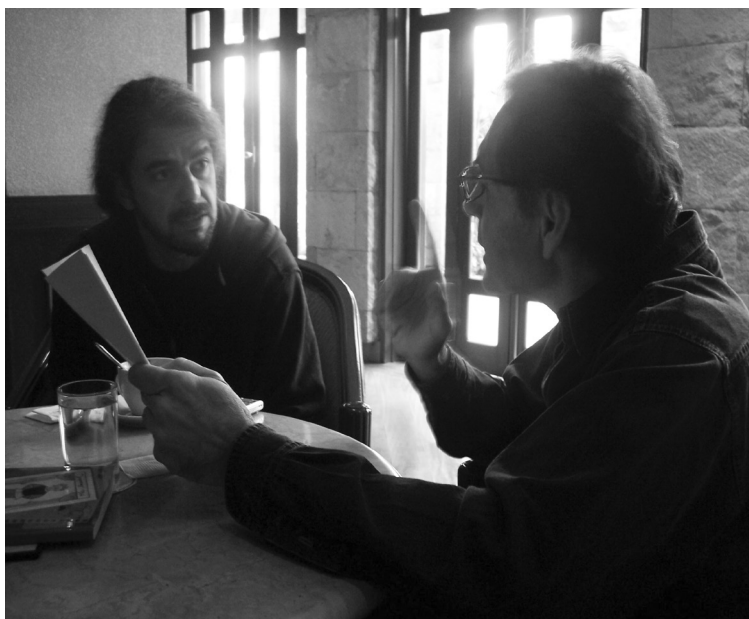


Con Fernando León de Aranoa

El rayo que no cesa

Jorge Eslava



El realizador madrileño pasó por Lima como un trazo largo y cadencioso. Zapatillas air max, cola de caballo y dos metros de humanidad progresista. Vino a presentar *Amador*, tan premiada como sus anteriores películas: *Familia*, *Barrio*, *Los lunes al sol* y *Princesas*. Ha dirigido los documentales *Caminantes* y *Buenas noches, Ouma en invisibles*. Es coautor del guión de *La espalda del mundo*, largometraje de

nuestro compatriota Javier Corcuera. En la conversación declaró su fervor por las historias de Julio Ramón Ribeyro. Y es que su filmografía sostiene la misma aura: la vida malgastada del barrio, de los trabajadores desempleados, de las prostitutas callejeras, de los emigrantes pobres... Leyendo su libro *Contra la hipermetropía* queda más claro: "Que los protagonistas sean ellos... los que viven en los barrios, los que leen la vida en las revistas, los que tienen problemas para llegar a fin de mes y a mediados, los que tienen problemas para comenzar. Los que no se resignan, los que no se consuelan porque no pueden...".

Es autor de varios relatos —igualmente galardonados— y proyecta culminar un documental sobre Joaquín Sabina, a quien lleva en el tímpano desde la adolescencia. También desde entonces lleva, pero en el corazón, la insignia del Atlético de Madrid. Se las apañó para introducir en una de sus películas un gol de su equipo en un momento clave. Su más remota afición es mirar las nubes y descubrir en ellas las formas más disparatadas. "Con su estatura sí la tiene fácil", le digo y él sonríe como un niño que ha crecido demasiado sin querer.

Es notorio que usted narra con pulcritud una historia y utiliza una mirada sensible al detalle plástico. ¿Cree que un artista como usted, que proviene de la escritura y del dibujo, era natural que deviniera en cineasta?

Cuando era muy joven lo que más me gustaba era dibujar y lo único que me preocupaba era realizar esa experiencia. La verdad es que no tenía por lo narrativo un interés más allá del normal. Menos aún por el cine, que no estaba en mis planes. Siempre pensé que me ganaría la vida dibujando. Y de hecho así fue durante algunos años.

¿Llegó al cine gracias a un curso de guion?

Sí, fue el enganche. Siento que es con la escritura, más que con lo gráfico, que me conecto al cine. Tuve un momento de revelación en este curso, gracias a aquellos profesores, en particular a Lola Salvador, que me condujo al cine.

Usted ha sugerido que filmar es fundamentalmente un encuentro entre director y actores, y que el ámbito de convivencia común son los personajes. ¿En qué medida administra los demás elementos del rodaje en torno a los personajes?

No tengo una estrategia consciente. Es verdad que doy a los personajes esa importancia en casi todos los procesos. Les dedico más tiempo: no exagero si digo que el sesenta o

setenta por ciento en el set lo dedico a trabajar con ellos. También procuro protegerlos de las presiones del rodaje. Me importan mucho. Ahora mismo, en las entrevistas de presentación de la película. Para mí, este acto se halla al final del proceso. No es tanto lanzar un estreno como presentar algunos personajes al público, con los que ojalá se establezca una empatía, una conexión que haga agradable la película. No me interesan las películas cuando no establezco ningún tipo de relación con sus personajes. Por ejemplo, algo que me fascina en *Días de Santiago* es la interpretación, porque establezco un vínculo inmediato con Santiago.

Se ha señalado el acento realista de su cine. No he leído, sin embargo, que hayan matizado esa categoría con notas que me parecen esenciales en su obra: sapiencia popular, humor respetuoso, sensibilidad política... una impronta poética que lo aproximaría al neorrealismo italiano. ¿Le parece una visión atinada?

Me parece el mejor halago que uno puede recibir, encontrar una conexión entre las películas que hago y el neorrealismo e incluso lo que vino después con la comedia italiana. Es lo que intento hacer: un cine que parta de la realidad, pero que vaya más allá, que busque el perfil humano de los personajes y el sentido del humor, que forma parte esencial de la naturaleza. A mí me gusta un cine hiperrealista, que trace un retrato seco y duro de la realidad. Fabular en torno a ella, usarla como una pista de despegue.

En algún texto suyo he leído una frase provocadora: treinta años después quieren desenterrar el esqueleto del Che Guevara, cuando lo que deberían hacer es recuperar sus ideas. ¿Usted asume el rodaje de *Caminantes*, por ejemplo, como una toma de postura ideológica o exclusivamente emocional?

Hay algo de ambas, pero la prueba de que antepongo lo narrativo y la búsqueda de la emocionalidad es que no acepté el encargo —recibí la propuesta de ir a rodar a México— hasta que no supiera cómo contar la historia. Necesitaba un punto de vista. Me interesaba el guión, psicológicamente me comprometía, pero no tenía el procedimiento...

¿Y surgió la idea de eludir el lugar común, no seguir la marcha con la prensa y preferir la espera a la comitiva del Subcomandante Marcos en un pueblito paupérrimo del camino? ¿Sufrió algún tipo de censura?

Así es. Censura no, sino ciertas dificultades para conseguir que la comunidad ofreciera sus testimonios. Estaban recelosos, lógicamente. Pero justo esas tensiones fueron el incentivo para ir a hacerlo. Me interesaba contar lo que pasaba ahí, el fenómeno zapatista, pero no empezamos hasta que no encontramos la estructura que acabas de mencionar. Cuando apareció la idea de la espera, dije ¡vamos! Decidimos contarlo desde ahí, porque me parecía que nos permitía registrar las causas y la esencia del movimiento, no seguir su marcha.

Les permitía, además, contar la vida de una comunidad y desde la escuela, con sus maestros y alumnos.

Por un lado contábamos la espera —que era la excusa argumental— y por otro contábamos la vida de una comunidad indígena de Michoacán. De esa manera sentía el motivo real de la marcha, de los problemas que tenían con la enseñanza, el comercio....

¿Es la espera un *leitmotiv* en su obra?

En *Caminantes* la espera es algo que narrativamente me divierte y me interesa. *Barrio* es una gran situación de espera, son tres personajes que esperan algo interesante en sus vidas, en *Amador* también. En la espera hay algo que para mí es muy bello: la expectativa. Es extraordinaria la carga de temor, esperanza o deseo que puede elaborarse sobre un tipo sentado en una silla, esperando.

¿Es realmente magnético el Subcomandante Marcos? ¿Fue difícil plantearle que se *quitara* el pasamontañas?

Aceptó, entre comillas efectivamente. Es alguien magnético porque tiene una gran presencia política y un discurso muy bien elaborado, muy narrativo. Cautiva por esa capacidad, no de hablar sino de contar las historias. Tiene además mucho sentido del humor.

¿Se siente mesiánico?

No, él está siempre despojándose de cualquier tipo de protagonismo. Lo tiene difícil

porque se lo atribuyen, pero él apela a su sencillez y a su enorme capacidad de reírse.

¿Y cómo le plantea el truco de quitarse el pasamontañas?

Le quería proponer un movimiento final, pero no sabía cómo lo iba recibir. A mí me interesaba rodar esa imagen para cerrar el documental; era un momento muy complicado para ellos, tenían mucha presión política, les estaban cayendo encima todo el mundo y temía que no me entendiera. No sabía si encontraría un hombre desbordado o simplemente preocupado. Lo que hice fue dibujarlo. Para eso sirve haber dibujado a los 14 años. En el taxi camino de la Facultad de la Universidad donde estaban alojados, hice una *storyboard* muy rápida, en donde figura un monigote que era él y se saca la gorrita. Él apareció y estuvo hablando conmigo, bromeando y ese fue el momento perfecto. Le mostré el papel

y le dije: "Mira, quiero hacer esto". Cogió el papel y dijo: "Lo hacemos, lo hacemos".

En su calidad de guionista de *La espalda del mundo*, ¿cómo fue el proceso de trabajo con el director?

Fue un proceso muy diverso, porque pasé por todas las etapas de distintas maneras. En el principio también fundamentalmente porque él no había trabajado nunca con la productora Dester & Zeta, con la que yo había hecho en ese momento *Barrio* y había hecho otras películas. Yo presento a Javier a Dester & Zeta. Y en realidad Elías nos propone a los dos codirigir un documental por un aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, creo que era el cincuenta aniversario, si no recuerdo mal. Entonces planteamos el debate de celebrar o no el cincuenta aniversario de la proclamación de los derechos humanos y, de hecho, al principio



se pretendía que fuera una celebración. Y de ahí empezamos a darle vueltas juntas. Estuve en el origen del proyecto y hay un momento, en donde un poco voluntariamente, doy un paso atrás, porque íbamos a codirigirlo en un comienzo, y prefiero que sea Javier quien lo dirija y yo me quedo casi como un apoyo suyo, casi te diría en cada uno de los rodajes. De hecho en los tres rodajes que se hicieron, los tres países donde rodamos, yo hice un rodaje en los Estados Unidos, luego de vuelta el documental debió terminar de cerrarse.

***Barrio y Los lunes al sol* son películas dinámicas, fuertemente masculinas. *Princesas* es un filme de carácter feminista e igualmente dinámica, con un efecto coral. *Amador* es más bien demorado, organizado hacia adentro, con una piel —la de Marcela— que atesora un ritmo y una mirada interior. ¿Esos fueron los propósitos de esta última película?**

En el caso de *Amador* sí, yo creo que además es un poco el proceso, después de haber hecho unas películas más hacia afuera donde hay mucho diálogo. Quizá sea una percepción equivocada, pero presiento que hay algo en nosotros, en los hombres, hay una mayor verbalización de las cosas, pero seguramente es como un mayor pudor, hay un mayor blindaje a la hora de mostrar emociones, quizá por motivos culturales. Mientras cuando abordaba la historia de las mujeres he sentido que podía contarlos de otra manera, no he sentido ese pudor de expresar emociones en ellas, el diálogo no se usa como una pantalla.

Tenemos más la facultad de verbalizarlo todo, pero eso es como una defensa. Hay páginas de diálogo en las películas anteriores, como cinco páginas en donde en realidad no están diciendo nada, están refiriéndose a las emociones de una manera muy pudorosa o tangencial, mientras que en *Princesa* sí, y en esta última película, en *Amador*, sentía que debía ir de la mano de las emociones, por eso adopté un personaje femenino, sentía que era más posible con una mujer. Incluso tomando en cuenta que Marcela es una mujer hermética y dura que no comparte sus problemas ni sus emociones.

Es más acentuado porque Marcela está, en el fondo, muy sola. Su marido apenas la acompaña y ella es compañía de un moribundo que ni siquiera se aferra a la vida. Está obligada a ser fuerte y tomar decisiones, una de ellas insólita. ¿Cómo se introdujo en la piel de una mujer?

No es algo que te planteas, cuando escribes tratas de escribir junto al personaje y de compartir con el personaje decisiones, aunque tienes un mapa, aunque sabes de donde partes, el conflicto más allá de la historia de *Amador*, y también en esta ocasión quise saber a dónde llegaba. Busqué muy pronto el final de la historia.

¿Y se propuso diseñar a los personajes masculinos, entre prepotentes y frágiles?

No me lo había propuesto, tampoco sé decir si es así. Hay algo de eso en *Amador*, un

señor mayor. Yo creo que siempre tratamos en la escritura, también con Pietro, cuando trabajábamos, tratamos de no construir un arquetipo de un marido. Podría haber sido un tipo que se emborracha, que a ella la maltrata o simplemente la trata mal, con desprecio, para justificar un poco algunas decisiones que ella toma. Pero, por ejemplo, siempre hui de eso, en la escritura intento quitar cualquier tentación de dejar las cosas excesivamente claras o de usar imágenes que cualquiera podría identificar.

¿Por qué tomó la decisión de elegir protagonistas peruanos? ¿Qué lo motivó a optar por Magaly Solier y Pietro Sibille?

Escribí la historia un poco en el aire. Tenía un conflicto de partida, que para mí es lo más importante, junto a algunas de las etapas de su viaje, incluido el final. Me senté a escribir, a seguirla en la historia y a imaginar lo que haría uno en determinadas situaciones. Piensa y siente desde su piel, desde sus circunstancias. La nacionalidad viene, en este caso, con los actores. La película podía haber sido un inmigrante de algún otro país o, incluso, siempre he pensado que si esta película se hubiera rodado en España hace quince, veinte años, Marcela hubiera sido una mujer de un pueblo de Extremadura que llega a Madrid, habría sido una inmigración rural en la ciudad. Hace quince años, en España, todas las mujeres que cuidaban ancianos eran españolas, ahora prácticamente ninguna, ahora el 98 por ciento son mujeres lati-

noamericanas más que inmigrantes de otros países.

Usted ha confesado que encuentra el tono de sus películas en estímulos culturales. Una especie de “motor de arranque”, expresado en la obra de escritores o músicos, como es el caso de los poemas de Claudio Rodríguez para *Los lunes al sol* y *Hechos contra el decoro* para *Barrio*. También han puesto lo suyo Manu Chao y Tom Waitts. ¿Qué le sirvió de incitación emocional para *Amador*?

Ese tipo de estrategia tiene que ver con lo emocional, no hago un diseño de eso. En el caso de *Amador*, la historia de Marcela me transmitía melancolía y dureza, no podría decirte exactamente que leyera un texto. También es un poco intuitivo... estoy escribiendo una película, me acerco a la estantería, agarro algo, un disco, un libro, y de pronto me encuentro sumergido en esa atmósfera.

Leyendo sus textos, documentarios o de ficción, se advierte una sorprendente vocación por narrar parábolas: sus historias refieren episodios reincidentes, apelan a frases inspiradas y muy gráficas y concluyen con algún ejemplo moral. ¿Se reconoce así?

Creo que sí. Cuando escribo alrededor de algo casi siempre tiene que ver con las pelí-

culas que he hecho. Hay una intención de entender las cosas, de sacar alguna conclusión aunque sea para mí. Quizás al escribirlas, al contárselas a alguien caigo en la tentación de intentar explicar las conclusiones a las que he llegado, de compartir lo que he creído entender. Supongo que sí tengo esa vocación por dejar un punto de vista sobre las cosas.

En *Los lunes al sol* el mar está en las narices de todos y nadie le da la menor importancia. En *Princesas*, Caye le pregunta a Zulema: ¿Qué es lo más importante de esta ciudad? Y se responde: el mar, porque no lo tenemos. Después de sus celebradas películas y sus premios

en narrativa, ¿qué es lo más importante para Fernando León de Aranoa?

También el mar es muy importante. En lo relacionado con mi carrera, la cantidad de experiencias vitales que me ha ido dejando mi trabajo. De eso me siento muy contento, de la formación personal que he conseguido a través de mi trabajo. He viajado, conocido mucha gente, trabajado con personas muy distintas. El documental es muy enriquecedor, desde ese ángulo, incluso más que la ficción, pues permite estar en situaciones y momentos que jamás estarías. Todo eso se lo debo a mi profesión, es un gran tesoro que tiene que ver con el aprendizaje y las relaciones humanas. Es lo que más celebro.