
Tesis doctoral

*El ritmo audiovisual en la obra inicial de Rodrigo Sorogoyen
(2013-2020).*

Claudio Sánchez de la Nieta Hernández



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la licència [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia [Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

This doctoral thesis is licensed under the [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Programa de Doctorado en Comunicación, Educación y Humanidades

Facultat de Ciències de la Comunicació

Universitat Internacional de Catalunya



*EL RITMO AUDIOVISUAL EN EL CINE DE RODRIGO SOROGOYEN (2013-
2020)*

Doctorando:

Claudio Sánchez de la Nieta Hernández

Director de la tesis:

Alfonso Méndiz Noguero

Tesis Doctoral, Barcelona 2020

ÍNDICE

Agradecimientos y a modo de prólogo.....	9
Resumen de la Tesis	11
Introducción.....	13
0.1. Justificación.....	14
0.2. Hipótesis	15
0.3. Origen de la investigación	17
0.4. Objetivos de la investigación.....	20
0.5. Importancia y actualidad del tema.....	21
0.6. El estado de la cuestión	22
0.7. Metodología y fuentes	24
0.8. Desarrollo y estructura del trabajo	28
Capítulo 1. Marco del ritmo cinematográfico.....	31
1.1. Historia del ritmo cinematográfico.....	31
1.1.1. David Wark Griffith, la creación de una lenguaje.....	31
1.1.1.1. Griffith proyectado en el presente: Steven Soderbergh.....	32
1.1.2. Eisenstein, el discurso dialéctico.....	33
1.1.2.1. Los métodos de montaje.....	34
1.1.3. El ascetismo visual de Robert Bresson.....	35
1.1.4. La Nouvelle Vague: revisión y reconstrucción	38
1.1.5. Andrei Tarkovsky, la culminación de un itinerario.....	41
1.1.5.1. Continuadores de un legado: Bergman, Kieślowski, Malick	43
1.2. El concepto de ritmo de Aurelio del Portillo.....	48
1. 3. El ritmo audiovisual para Rodrigo Sorogoyen	51

PARTE I.- ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA OBRA DE RODRIGO SOROGOYEN

Capítulo 2. El contexto sociopolítico y cinematográfico de Rodrigo Sorogoyen ...57

2.1. España entre dos siglos.....	57
2.2. Evolución del cine español (1981-2013).....	58
2.2.1. La ampliación de fronteras	60
2.2.2. Una exportación mejorable.....	62
2.2.3. Alejandro Amenábar e Isabel Coixet y el relevo generacional	64
2.2.4. La multiplicación de las escuelas de cine.....	67

Capítulo 3. Formación cinematográfica 69

3.1. Las primeras imágenes (1981-1998)	69
3.2. Años de universidad (1999-2003)	71
3.3. La ECAM, Ángel Amorós y Juan Miguel Lamet (2003-2006).....	72
3.4. El filme <i>8 citas</i> (2008) y las series de TV	76
3.5. <i>25</i> , el proyecto que no pudo ser	80
3.6. Principales referencias cinematográficas.....	81
3.6.1. <i>Tres maneras de usar el cuchillo</i> , de David Mamet.....	81
3.6.1.1. Violencia y mentira: la chispa adecuada	84
3.6.2. David Fincher	86
3.6.3. Paul Thomas Anderson	90
3.6.4. Stanley Kubrick	95
3.6.5. Martin Scorsese	98

Capítulo 4. La crítica: el primer espectador 105

4.1. <i>Stockholm</i>	105
4.2. <i>Que Dios nos perdone</i>	108
4.3. <i>El reino</i>	112

4.4. <i>Madre</i>	115
-------------------------	-----

PARTE II.- ELEMENTOS CONFIGURADORES DEL RITMO

Capítulo 5. El trabajo en equipo 123

5.1. Los guionistas de Billy Wilder: Brackett, Chandler y Diamond.....	124
5.2. José Luis Garci y Horacio Valcárcel	128
5.3. Los intocables de Woody Allen.....	130
5.4. <i>Braintrust</i> : imaginar en grupo (Pixar)	131
5.5. Sorogoyen: el cine como arte colectivo.....	134

Capítulo 6. El guion 137

6.1. Isabel Peña.....	137
6.2. El impulso de la creatividad: Referencias y personalidad.....	139
6.3. La importancia de la premisa	142
6.4. La estructura de la trama	148
6.4.1. La hoja de tiempos de Black Snyder	149
6.5. Paradojas.....	152
6.6. Símbolos temáticos.....	155
6.7. Anticipaciones y cumplimientos	158
6.8. La elipsis: el generador privilegiado	163
6.8.1. <i>Stockholm</i> : La elipsis en 6 actos.....	164
6.8.2. <i>Que Dios nos perdone</i> : Ruptura y continuidad	169
6.8.3. <i>El reino</i> : El poder entre líneas	172
6.8.4. <i>Madre</i> : El abismo en una llamada.....	175
6.9. Desarrollo de personajes.....	179
6.9.1. La anagnórisis como motor dramático	180
6.10. El epicentro y las dimensiones	182
6.10.1. El miedo a lo desconocido.....	185
6.10.2. Trauma, esquizofrenia y redención	186

6.10.3. Ira, amor y odio	189
6.10.4. Indignación y paz	199
6.11. El arco de transformación de los personajes	202
6.11.1. Libertad e imprevisibilidad.....	202
6.11.2. Presentación de personajes	203
6.11.3. Peripencias: multiplicadores de preguntas	209
6.11.4. El clímax.....	211
6.12. La verosimilitud.....	215
6.12.1. Madrid. Un personaje más.....	218
6.13. Documentación.....	220
Capítulo 7: La planificación visual	225
7.1. El equipo técnico	225
7.1.1. Alejandro de Pablo, director de fotografía	225
7.1.2. Nacho Lavilla, ayudante de dirección	228
7.2. El plano-secuencia. Una introducción	231
7.3. Análisis de 9 planos secuencia	236
7.3.1. <i>Stockholm</i> : Explosión en plano fijo.....	236
7.3.2. <i>Que Dios nos perdone</i> : El impacto de la realidad.....	239
7.3.3. <i>Madre</i> : Morir en un plano	242
7.3.4. <i>El reino</i> : Pistoletazo de salida	245
7.3.5. <i>El reino</i> : Historia de una escalera.....	247
7.3.6. <i>Madre</i> : Le llamaban loca.....	251
7.3.7. <i>Madre</i> : Ha llegado el momento.....	253
7.3.8. <i>Antidisturbios</i> : Batalla campal	259
7.3.9. <i>Antidisturbios</i> : El descanso del guerrero.....	261
7.4. Composición, color y ritmo interno del plano.....	263
7.4.1. <i>Stockholm</i> y <i>Madre</i> : Detallismo y serenidad.....	264
7.4.2. <i>Que Dios nos perdone</i> y <i>El reino</i> : Nervio y calor	267
7.5. La verdad en cada detalle: Dirección de arte.....	271
7.5.1. Miguel Ángel Rebollo	271

Capítulo 8. La interpretación	275
8.1. La importancia del casting.....	275
8.2. Conocer y comunicar: Una clave para interpretar	280
8.3. El aprendizaje de los ensayos	283
8.4. Naturalismo, intuición y espontaneidad en el rodaje.....	285
Capítulo 9. El montaje	291
9.1. Alberto del Campo, editor	291
9.2. Colaboración con el director.....	292
9.3. <i>Stockholm</i> : Una historia rota en dos partes.....	293
9.4. <i>Que Dios nos perdone</i> y <i>El reino</i> : Adrenalina a dos velocidades	294
9.5. <i>Madre</i> (2019): La alteración de coordenadas	297
Capítulo 10: La música y la edición de sonido.....	299
10.1. Olivier Arson, compositor	299
10.2. La peculiaridad de <i>Stockholm</i>	300
10.2.1. El silencio como instrumento dramático	302
10.3. <i>Que Dios nos perdone</i> : Notas a punto de estallar.....	303
10.4. <i>El reino</i> : Velocidad y vértigo	305
10.5. <i>Madre</i> : Psicología sonora	308
Capítulo 11. Conclusiones.....	311
Bibliografía.....	319
1. Artículos y libros	319

2. Críticas de cine y televisión.....	322
3. Entrevistas publicadas o emitidas en medios	326
4. Entrevistas en profundidad realizadas por el autor.....	329

Anexos: Sinopsis y datos fundamentales de la obra analizada..... 331

<i>Stockholm</i> (2013).....	333
<i>El iluso</i> (2014)	335
<i>Que Dios nos perdone</i> (2016).....	336
<i>Disquisiciones de una pareja que lleva más de seis meses y menos de un año</i> (2017)..	338
<i>Madre</i> (cortometraje, 2017).....	338
<i>El reino</i> (2018)	340
<i>Madre</i> (largometraje, 2019).....	341
<i>Antidisturbios</i> (2020).....	342

Agradecimientos. A modo de prólogo

Antes de empezar esta investigación, tenía un cierto miedo que dedicar tres años a investigar sobre un mismo director acabase siendo una tarea tediosa y excesiva. Sin embargo, después de cientos de páginas escritas, entrevistas en profundidad, conferencias, ruedas de prensa y lecciones magistrales, la obra de Rodrigo Sorogoyen me sigue generando nuevas preguntas e inquietudes. En este tiempo de investigación, cada respuesta resolvía una pregunta, pero abría un panorama nuevo, ampliado además por las entrevistas a la mayor parte del equipo de confianza del cineasta.

Esta tesis hubiese sido imposible sin la ayuda de un grupo de apasionados por su trabajo que me han prestado un tiempo que no tenían, con una generosidad y sinceridad que no se improvisa. Les he hecho trabajar en tiempos en los que no han parado de participar en algunos de los proyectos más interesantes del cine y la televisión nacionales. A todos se lo he agradecido, y les he pedido disculpas por la invasión en sus vidas, pero creo que es bueno que quede por escrito mi admiración por ellos durante estos meses, tanto a nivel personal como profesional. Todos ellos aportan los mejores momentos de la tesis, que espero que tenga el ritmo de las grandes películas, porque este es un trabajo que nace de mi fascinación de los directores que no se auto-escuchan, sino que quieren que escuches y te sumerjas por completo en mundos fascinante que, además, te hacen crecer como persona, para volver a la realidad siendo mejor. Casi nada. Los hay, se lo aseguro, y he procurado que, la mayoría, aparezcan en esta tesis.

Paco Sánchez que me llevó de La Coruña a Barcelona a para encontrar el mejor director para mi tesis. Alfonso Méndiz es uno de esos “señores Lobo” que hay que tener cerca. Soluciona y sugiere con esa facilidad de los grandes maestros. José Augusto fue el primer espectador de mi proyecto tesis. Fue un lujo contar con uno de esos hombres de ciencia que lee tragedias griegas, y se le entiende cuando habla de los agujeros negros o las ondas

gravitacionales. Mis cuatro hermanos han contribuido de manera muy especial a esta tesis con sus precisiones muy distintas entre sí. Cada uno a su ritmo y con una personalidad impagable, agotando su especie en cada consejo.

Como en el caso de Rodrigo Sorogoyen, mis padres fueron los primeros en acercarme al cine. Su primera cita fue viendo *Los girasoles* a finales de los 60, y empezando así, sus hijos no podíamos acabar de otra manera.

A todos, muchísimas gracias.

Resumen de la tesis

En los últimos 7 años, el director, productor y guionista madrileño Rodrigo Sorogoyen (Madrid, 1981), ha logrado el prestigio y la repercusión que muchos directores no consiguen en toda su trayectoria. Tanto el público como la crítica coinciden en su habilidad para crear un ritmo cinematográfico que interpela al espectador. Esta investigación pretende analizar los mecanismos y estrategias utilizadas por el joven cineasta en su obra inicial para generar ese dinamismo.

Desde que S.M. Eisenstein asoció el concepto del ritmo al del montaje, los ensayos e investigaciones han seguido en buena medida esa dirección. Sin embargo, a lo largo de esta tesis se muestran algunas claves que subrayan la función esencial del guion, la interpretación, la música, la dirección de arte o la fotografía en la creación del ritmo cinematográfico. Desde su primera película dirigida en solitario, Rodrigo Sorogoyen ha procurado que cada fotograma fuese sugerente para el espectador desde diferentes niveles de lectura. En las revisiones de sus películas se observa el detallismo con el que se desarrolla la trama y los personajes. De esta manera, el público tiene un puzzle que construir ante los numerosos indicios que el cineasta y su coguionista Isabel Peña han diseñado en los comienzos del proceso creativo.

Para explicar la elaboración del ritmo, esta tesis entrecruza varias fuentes de documentación. El análisis de las películas está contrastado con las declaraciones de los que han participado en su elaboración, las reseñas críticas de la prensa especializada, algunas aportaciones de manuales y ensayos cinematográficos de mayor relevancia, y varios comentarios de cineastas que han marcado la historia del séptimo arte con la creación de un universo y un ritmo cinematográfico genuino.

Como líneas secundarias de investigación, este análisis profundiza en el concepto de creación audiovisual, intrínsecamente unido al del trabajo en equipo, y también el marco en el que Sorogoyen ha desarrollado sus primeras películas: una etapa del cine español

en el que una numerosa generación de jóvenes directores ha sabido superar las carencias económicas con talento y audacia.

Palabras clave: Ritmo audiovisual, Sorogoyen, Cine español, Atención del espectador

Introducción

Según un estudio reciente de la empresa de medición Gance, en 2019 se estrenaron más de 4.600 series y 6.000 programas de televisión¹. La difundida premonición de John Landgraft, presidente del canal norteamericano FX, en el año 2015 se ha hecho realidad: “Eso es, simplemente demasiada televisión”². La gran pantalla, por otra parte, vive en una permanente esquizofrenia entre realidades antagónicas: la disminución masiva del público en las salas de cines y el cierre casi definitivo del mercado de venta y alquiler de películas en dvd, contrasta con el aumento de estrenos por semana en cines y plataformas. A estas realidades hay que sumar la hiperactividad perceptiva de un creciente número de usuarios, que prefiere dedicar su tiempo de ocio a canales alternativos como Youtube, o a las redes sociales, relegando así otro tipo de actividades colectivas o individuales como la lectura o el visionado de películas y series de televisión.

En este contexto, la atención del espectador es casi una obsesión de los productores audiovisuales, que deben competir en un terreno más poblado y competitivo que nunca. El análisis del ritmo cinematográfico en la filmografía de Rodrigo Sorogoyen es una manera concreta de intentar entender la construcción de los mecanismos audiovisuales que favorecen esa conexión con el público. Este director madrileño cumplió la mayoría de edad antes de llegar el siglo XXI, y su lenguaje audiovisual ha sido formado en claves muy distintas al de las generaciones precedentes. Conocedor de las modas y peculiaridades perceptivas de su época, ha procurado perfeccionar mecanismos que impliquen al espectador de una manera completa. Teniendo como una de sus prioridades el impacto emocional de sus relatos audiovisuales, Sorogoyen pretende incidir también

¹ Los datos provienen de NOTA, *New on the Air*, un estudio que analiza más de 50 territorios clave. Esta información fue recogida en un artículo de Fátima Eldrissi publicado en *El Mundo* (12.02.2020). <https://www.elmundo.es/television/2020/02/12/5e43b2cbfc6c83f5098b45cd.html>

² Holloway, Daniel. *FX's John Landgraf Warns of TV Apocalypse*. *The Wrap* (07.08.2015). <https://www.thewrap.com/fxs-john-landgraf-warns-of-tv-apocalypse-simply-too-much-television/>

en la voluntad y en la razón del espectador, tratando de no reducirle a un sujeto fácilmente manipulable. Por este motivo, parte de unas prioridades muy precisas a la hora de plantearse nuevos proyectos que deben obtener el interés del público desde la excelencia creativa y perdurable, y no desde la asimilación de fórmulas efectistas de un éxito efímero. El cine nacional de las últimas décadas ha sufrido mucho dolor, pero también ha gozado de una gloria que no debería pasar tan desapercibida. Esta investigación sobre la obra inicial de Rodrigo Sorogoyen pretende también dar una mayor relevancia a toda una generación de esta nueva edad de oro del cine español.

0.1. Justificación

Con menos de 40 años y apenas 4 películas dirigidas en solitario, la pregunta evidente es si no resulta demasiado pronto para analizar la obra de este director. Evidentemente su progresión en los últimos años hace suponer que el cineasta madrileño aún está en los comienzos de su carrera, y que su maduración artística no ha hecho más que comenzar. Sin embargo, la finalidad de esta tesis no pretende ser una obra exhaustiva sino un análisis en profundidad que exige precisar muy bien los límites. No interesa tanto la cantidad de minutos audiovisuales, sino la calidad y repercusión del objeto de estudio. Y es evidente que Rodrigo Sorogoyen en 7 años ha logrado mucho más que infinidad de premios y presencia en los medios.

En los tres años de investigación que ha supuesto esta tesis, he ido comprobando desde el estudio detenido de cada secuencia, aquello que apenas había vislumbrado en mis primeras impresiones. Hay cineastas y películas cuyos revisionados desnudan sus limitaciones, y hay otros que crecen con cada nueva experiencia. Son los directores cuya obra no envejece, sino más bien que el tiempo parece brillantar. En un mundo tan acelerado como el actual las modas acaban muy pronto, y por eso permanecer en la memoria con el paso de los años resulta muy complicado. Un cineasta puede hacer una buena película, pero el problema es cuando llega la segunda, y especialmente la tercera y la cuarta. Que esas nuevas propuestas sigan generando interés y admiración en los comités seleccionadores de los festivales de cine, el público y la crítica es un dato muy relevante.

Por otra parte el concepto de ritmo cinematográfico que he seleccionado me permitía concretar más el análisis desde una perspectiva que me parecía la más idónea para la

investigación. Era una definición que tenía mucho recorrido y transversalidad, ofreciéndome la posibilidad de detenerme en aspectos tan diversos como la escritura de guion, el montaje o la interpretación.

Todas estas ventajas del tema seleccionado se multiplicaban al tener yo un acceso directo a los fabricantes del mecanismo del ritmo. No sólo al director, sino a todo el grupo que consigue remar en la misma dirección, con una precisión muy meritoria. Junto a la vitalidad y actualidad que ofrecía esta metodología, verificar con cada uno de ellos las hipótesis era una exigencia de rigurosidad que me resultaba muy atractiva. En el transcurso de la investigación he podido comprobar la importancia de la accesibilidad de las fuentes. El periodista muchas veces se queda con muchas preguntas qué hacer en ruedas de prensa o entrevistas de horario ajustado, y en esta tesis puedo asegurar que he tenido unas facilidades envidiables. Temo haber sobrepasado la paciencia de mis fuentes, pero espero que el resultado final compense su valiosa contribución de tiempo.

0.2. Hipótesis

El análisis del ritmo cinematográfico tiene el peligro de delimitarse en áreas que acaban asfixiando buena parte de las posibilidades de una investigación. En la invención del cine había un elemento esencial: el movimiento, que suponía una revolución en el arte y en el espectador. Junto a los necesarios avances técnicos del cinematógrafo, era prioritario construir un lenguaje tanto desde la teoría como desde la práctica. Desde este punto de vista, he querido que esta investigación partiese de algunos postulados teóricos para después centrar la atención en un cineasta concreto y en su práctica cinematográfica. Mi experiencia como crítico de cine y televisión es que las explicaciones teóricas necesitan clarificarse con ejemplos concretos de narración audiovisual para no derivar en un lenguaje irreal e ininteligible. Y el ritmo es un concepto especialmente complejo, en el cual intervienen materias tan diversas como el montaje, el guion o la psicología del espectador, que pide especialmente la conexión de la teoría con la realidad fílmica. El análisis de escenas es abundante por el convencimiento de que es la mejor manera para entender los mecanismos del ritmo cinematográfico.

El concepto de ritmo que he seleccionado no se limita a estudiar el montaje de una película, sino que se amplía a otros aspectos como la dirección de arte, el guion o la

interpretación. Desde esta perspectiva, la conexión entre la ficción audiovisual y el espectador ofrece un panorama muy significativo en el que el ritmo es una consecuencia de un lenguaje narrativo, con unas reglas y máximas que funcionan y enriquecen el discurso.

La hipótesis principal de esta tesis es que Rodrigo Sorogoyen ha logrado en sus primeros años de profesión la construcción de un ritmo audiovisual que ha sido percibido con una considerable unanimidad favorable tanto por la crítica como por el público. Esta hipótesis se desglosa en las siguientes hipótesis secundarias:

1. El fundamento de este dinamismo está en el guion, primer motor de la trama y del desarrollo de personajes, que el director elabora con meticulosa precisión en colaboración con su guionista habitual Isabel Peña.
2. Este trabajo en equipo es el segundo fundamento del ritmo cinematográfico. El cineasta ha creado un grupo muy consolidado con su ayudante de dirección Nacho Lavilla, el director de fotografía Álex de Pablo, su editor Alberto del Campo, el director de arte Miguel Ángel Rebollo y el compositor Olivier Arson.
3. La comunicación interna favorece el diálogo entre ellos, lo cual permite que los diferentes departamentos trabajen en una misma dirección. Esa cohesión se traduce en la pantalla, donde cada fotograma ofrece numerosos elementos significativos que despiertan el interés del espectador.
4. Junto al guion, Sorogoyen destaca por su utilización de la planificación como una herramienta esencial en la elaboración del ritmo. Los planos secuencia marcan un lenguaje que busca el naturalismo y la verosimilitud. También hay determinados objetivos que pretenden generar esa inmersión del espectador en el mundo interno del personaje, como es el caso del gran angular. El detallismo con el que se cuida la dirección de arte facilita este tipo de planificación en la que el público tiene una visión muy amplia y próxima de la realidad.
5. Sorogoyen se especializa en cuidar especialmente la interpretación desde antes de empezar a rodar: en el casting y en los ensayos. El cineasta busca la espontaneidad en los actores y utiliza varios modos de trabajo que hacen que los intérpretes sean también constructores de los personajes. La comunicación y el conocimiento mutuo entre el director y los actores es un factor prioritario para que la

interpretación pueda ser un modo de conexión directa entre el personaje y el espectador.

6. El montaje y la banda sonora son los instrumentos finales de precisión del ritmo cinematográfico. Olivier Arson y Alberto del Campo conocen bien los pilares del estilo de Rodrigo Sorogoyen, y logran que la música y la edición que cada escena tenga la intensidad que exige la historia y el momento que vive cada personaje.
7. En la construcción del ritmo cinematográfico Sorogoyen utiliza estrategias audiovisuales muy diversas que tienen referencias y similitudes en películas de algunos de sus cineastas predilectos: Stanley Kubrick, Martin Scorsese, David Mamet, Paul Thomas Anderson y David Fincher. El cineasta procura que su faceta de director se combine con una constante formación de espectador en permanente estado de revisión.

En un plano distinto, pero relacionado con él, esta tesis pretende abordar de manera secundaria el conflicto que genera las importantes dificultades de la captación de atención hoy en día. Estamos en un periodo de convulsión de tal envergadura que puede llevar a diagnósticos derrotistas que prevén el fin de fórmulas de narración clásicas, y la imposibilidad de un arte audiovisual que exija la participación activa del espectador. En esta tesis intentaré mostrar con ejemplos concretos cómo esa distracción medioambiental que nos invade está aguzando el ingenio de los creadores para ofrecer soluciones novedosas, y también para aprovechar estructuras perdurables que siguen siendo plenamente sugerentes. En la medida en que la crítica cinematográfica se esfuerce en ser rigurosa y profunda, evitando determinados clichés epidérmicos, cineastas como Sorogoyen, que componen una generación dorada de directores, seguirán ofreciendo una creatividad audiovisual que conecte con el espectador.

0.3. Origen de la investigación

Trabajar en la crítica de cine y televisión proporciona grandes satisfacciones, pero también algunas decepciones. Una buena muestra son los festivales de cine: ver y comentar entre 40 y 50 películas en poco más de una semana genera entusiasmos e indignación que muchas veces se transmiten en las reseñas. En los últimos 11 años he podido asistir a los festivales de San Sebastián y Málaga, donde he podido maravillarme

ante obras maestras como *Frantz* de Françoise Ozon o *Gravity* de Alfonso Cuarón, reírme con comedias tan ingeniosas como *Ilusión* de Dani Castro o *Días de vinilo* de Gabriel Nesci, o conmoverme con filmes como *The Sister Brothers* de Jacques Audiard o *La llegada* de Denis Villeneuve. En contrapartida, he padecido horas y horas de narraciones plúmbeas que generaban verdadera fascinación en algunos compañeros de profesión. Todas esas experiencias me han llevado a plantearme la percepción del arte audiovisual, y la existencia de algún tipo de reglas o medidas que permitan llegar a una cierta objetividad en los análisis audiovisuales.

Inmerso en este tipo de debates internos, descubrí a Rodrigo Sorogoyen, una *rara avis* del cine español que aunaba el interés del público y de la crítica. Sus películas empezaron a ser premiadas y su nombre dejó de asociarse a proyectos de bajísimo presupuesto para consolidarse en títulos de una producción mucho más generosa. En apenas 7 años llegaron los premios y la repercusión internacional de una manera meteórica. Todo ese tsunami de éxito ha llegado a su punto culminante en el desarrollo de esta investigación, algo que, en la mayoría de los casos, hubiese sido contraproducente para el trabajo que quería realizar. Analizar los mecanismos del ritmo desde dentro, para después compararlos con otras filmografías y manuales de referencia, significaba ocupar muchas horas de un cineasta que combinaba hasta tres proyectos a la vez en sus diferentes fases de crecimiento. Esta desventaja no contaba con un gran privilegio: la capacidad de comunicación del cineasta, su accesibilidad y la pasión inagotable por su trabajo.

Por otra parte, estas entrevistas tienen algunas peculiaridades que considero fundamentales. Por una parte no tienen, en buena parte de los casos, una respuesta inmediata, algo que no es habitual y que provoca muchas respuestas superficiales. La tecnología actual no solo facilita el acceso a la fuente, sino que permite dejar un espacio de reflexión para precisar más la respuesta. En mi caso, las preguntas en audio o texto han podido ser numerosas y muy detalladas sobre el ritmo cinematográfico, sin el interés promocional de otras entrevistas, que suele entorpecer la búsqueda de la verdad. Una de las tramas secundarias de esta tesis es la relación entre periodistas o críticos y cineastas, que creo que sirve para entender mejor el concepto de ritmo que he utilizado y que conecta a la obra con el espectador.

En una entrevista reciente a Rodrigo Sorogoyen, Pepa Blanes y María Guerra afirmaban que el director les había afirmado –fuera de micrófono– que los periodistas no hacemos preguntas sobre cine a los directores. El cineasta no sólo confirmó esta percepción, sino que aprovechó para preguntar a las periodistas:

Rodrigo Sorogoyen: “¿Estáis de acuerdo?”.

María Guerra y Pepa Blanes: (Al unísono e inmediatamente): Sí.

Rodrigo Sorogoyen: ¡Ah, bueno!

María Guerra: Porque, claro, otra cosa es que nosotros tengamos que conectar con la actualidad. Vamos a empezar una pregunta de cine, y luego ya...

Rodrigo Sorogoyen: Y luego ya hablamos de quién se lió con quién en la gala (de los premios Feroz que había sido hace unos días).

Pepa Blanes: (Risas) Bueno, es que, ahora que lo dices, empezemos por eso.

Rodrigo Sorogoyen: Sé muchas cosas...

María Guerra: ¿No? No me lo puede creer.

Rodrigo: Mira... (Sorogoyen señala a la periodista con el dedo riéndose de la cara de interés y sorpresa de la periodista)³.

Detrás de este momento de humor hay una triste realidad que he comprobado en años de profesión: la lacra de la información epidérmica no es sólo cuestión de las demandas del público, sino también de las carencias de los periodistas. Algunas de ellas, corregibles o comprensibles ante la situación del sector, que provoca el pluriempleo de tareas que en muchos casos no diferencian, por ejemplo, a un informador de un crítico de cine; y otras, que merecen menos indulgencia, como tratar el trabajo de los cineastas con la superioridad y falta de rigor y respeto de la prensa más sensacionalista. De ahí que, en estos momentos, muchas reseñas cinematográficas se asimilen a comentarios de redes sociales o foros que parecen empeñados en multiplicar el número de obras maestras hasta límites insospechados, y despreciar algunas películas que el tiempo revalorizará en su justa medida.

³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de María Guerra y Pepa Blanes en *La Script* de Movistar. Programa 17. (Min. 1.30-2.05) https://www.youtube.com/watch?v=G9_cKSZnrSM

0.4. Objetivos de la investigación

La intención de esta investigación es aprovechar un cineasta y un tema concretos para hacer un estudio pormenorizado de un aspecto tan poliédrico y complejo como el ritmo cinematográfico. Esa magia que muchas veces surge por pura intuición de sus creadores, también tiene algunas estrategias e instrumentos que hacen que el interés que genera una película funcione con la precisión de un reloj. Mostrar las similitudes y divergencias entre estos mecanismos utilizados por Sorogoyen y su equipo artístico habitual, y los que aplicaron otros cineastas y teóricos del cine, es uno de los objetivos prioritarios de este estudio pormenorizado.

Junto a estos objetivos, esta tesis pretende mostrar las posibilidades del guion como principal fuente de creación del ritmo cinematográfico. Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña construyen un relato que genera interés por su originalidad y conexión con temas universales del comportamiento. La historia y los personajes serán aprovechados en la planificación, la dirección de arte, la interpretación, la edición y la banda sonora para lograr retratos verosímiles que tengan un desarrollo –modulado adecuadamente– para que el espectador pueda percibirlo en las mejores condiciones.

Esta investigación también tiene el interés de mostrar un estilo de trabajo en equipo que Sorogoyen ha adoptado como un sistema eficaz para que la obra final de este colectivo esté sometida a las suficientes revisiones y mejoras antes de llegar al espectador. El diálogo entre el director y diferentes tipos de público (críticos de cine, compañeros de profesión, espectadores, etc.), es otra fuente de investigación que pretende ser clarificada como instrumento de conocimiento y percepción de las diferentes capas de lectura que ofrece cada obra audiovisual.

En esa línea, me gustaría aproximarme al estudio del antagonismo –en mi opinión, evitable– entre una generación de cineastas jóvenes españoles con enorme talento, y un porcentaje considerable de espectadores que desprecian el cine nacional por motivos que poco o nada tienen que ver con el arte. Sorogoyen lidera esa promoción de directores y guionistas con un talento más valorado fuera que dentro.

0.5. Importancia y actualidad del tema

Como hemos visto anteriormente, la situación actual del cine y la televisión hace que los marcos de referencia cambien con demasiada frecuencia. Cuando parecía que Netflix era el fin del séptimo arte, esta plataforma presenta en menos de 3 años películas tan prestigiosas como *Roma* de Alfonso Cuarón, *Historia de un matrimonio* de Noah Baumbach o *El irlandés* de Martin Scorsese. En un momento de máxima saturación del cine de superhéroes, hay dos películas que rompen las inercias y se ganan el favor casi unánime de crítica y público: *Endgame*, de los hermanos Russo, logra superar a *Avatar* como la película más taquillera de todos los tiempos, e ingresa 2.798 millones de dólares en todo el mundo⁴; y *Joker*, de Todd Philips, gana el León de Oro a la mejor película en el Festival de Venecia y obtiene además una taquilla internacional de 1.072 millones de dólares.

El remate de lo imprevisible llega en la ceremonia de los Óscar de 2020, donde una película surcoreana ganadora de la Palma de Oro en Cannes obtiene 4 de los premios más importantes: mejor película, director, guion original y película extranjera. *Parásitos*, de Bong Joon-ho es el ganador en una de las carreras más competidas de los últimos años, ya que entre las nominadas estaba, además de *Joker* y *El irlandés*, *1917* de Sam Mendes, *Le Mans '66* de James Mangold, *Érase una vez en... Hollywood* de Quentin Tarantino, *Jojo Rabbit* de Taika Waititi y *Mujercitas* de Greta Gerwig. El cineasta coreano, que había sembrado tantas dudas artísticas y en taquilla con sus dos películas anteriores (*Rompenieves* y *Okja*), lograba alcanzar la cima del cine con una película calificada por la crítica internacional en términos relacionados directamente con el ritmo cinematográfico: “Una obra maestra estimulante” (Lewis Knight, *Mirror*); “Es un film que se cuela dentro de ti y te clava los dientes” (Robbie Collin, *Telegraph*); “Lo que te atrapa es la suavidad con la que funcionan sus engranajes narrativos” (Donald Clarke, *Irish Times*); “El resultado es formidable: analizar, reflexionar y cuestionar, pero sin dejar de divertir” (Quim Casas, *El periódico*).

⁴ Todos los datos de taquilla internacional han sido consultados en la web boxofficemojo.com.

Captar la atención en un mundo hipertecnológico, marcado por las distracciones y la oferta audiovisual ilimitada, es uno de los grandes retos del siglo XXI; por eso el cine y la televisión tienen una gran responsabilidad. La ficción audiovisual permite concentrar el pensamiento en otras vidas y culturas que ofrecen un conocimiento más completo del mundo. Montse Doval, periodista y profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación en la Universidad de Vigo, ha hecho un análisis muy sugerente sobre la atención⁵. En este texto cita, entre otras, algunas ideas del filósofo Alfred Schütz: “la comunicación es la corriente de conciencia del otro, vivida de manera tan simultánea como la mía propia, lo cual requiere un alto grado de atención que va más allá del mirar o la percepción física. No hay nada más interactivo y multimedia que una conversación cara a cara, pero el proceso requiere de una atención vivida”.

El cine de Sorogoyen persigue esta inmersión, en la misma línea que la última película de Bong Joon-ho. Estos directores hacen cine y no videojuegos, algo cada vez más habitual. Sus películas quieren lograr una intensidad en sus películas que permita al espectador conectar con ese ritmo, que incluye pausas y silencios en medio de *textos* que favorecen diversas lecturas posibles.

0.6. El estado de la cuestión

En la presente Tesis doctoral hay tres ámbitos que configuran el estado de la cuestión: el concepto de ritmo cinematográfico, el cine español contemporáneo y la figura de Rodrigo Sorogoyen como creador audiovisual. Más importantes y nucleares son los ámbitos primero y tercero que, sin embargo, han sido escasamente tratados por los investigadores; de ahí que estos dos aspectos, como también el segundo, hayan acumulado muy escasa producción científica.

El estudio y análisis del ritmo cinematográfico tiene una evolución que parte de la base teórica desarrollada por Eisenstein, en obras como *Métodos del montaje* y *Fuera del cuadro* en 1929, y otros cineastas posteriores, como Robert Bresson (*Notas sobre el cinematógrafo*, 1997 [1975]) o Andrei Tarkovsky (*Esculpir en el tiempo*, 2000 [1985]).

⁵ Doval, Montse. *La libertad, a la conquista de la atención. Vivir dándose cuenta*. Aceprensa. N°9/20 (03.02.2020). <https://www.aceprensa.com/cultura/la-libertad-a-la-conquista-de-la-atencion/>

En el modelo de análisis que proponen Aumont y Marie (*Análisis del film*, 1990) o Casetti y Di Chio (*Cómo analizar un film*, 1990) se incluyen el estudio de algunos elementos relacionados con el ritmo, de manera tangencial, pero sin elaborar una teoría que explique los mecanismos y estrategias para su construcción. Más recientemente, ha habido intentos de elaborar una propuesta metodológica de análisis del ritmo visual de una obra televisiva (Rodríguez Bravo, 1995), un artículo de síntesis teórica: “Ritmo y Cinema” (Velo, 2013) y una comparación entre el ritmo literario y el ritmo cinematográfico a partir de una obra concreta: “Ritmo novelístico y ritmo fílmico: *Los santos inocentes*” (Gutiérrez Carbajo, 2013).

La base epistemológica más desarrollada y actualizada sobre el ritmo cinematográfico es el corpus desarrollado por el profesor Aurelio del Portillo. Su investigación durante años ha sido expuesta en varios artículos, como *Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guion al montaje* (2005), *Ritmo audiovisual: relaciones e interacciones entre música y montaje* (2009), o *Ritmo y atención en la comunicación multimedia* (2013), presentados en varios congresos de alcance internacional, como el I Congreso Internacional de Análisis Fílmico en Madrid (2005), o el Congreso Iberoamericano de Comunicación de Huelva (2013). Esta tesis recoge su concepto del ritmo como herramienta de análisis de la obra inicial de Rodrigo Sorogoyen. La falta de un desarrollo bibliográfico ha motivado que dediquemos a esta noción el primer capítulo de la Tesis, como marco teórico inicial.

En el estudio del cine español contemporáneo, existen unos pocos volúmenes de referencia, sin que puedan constatarse claros autores de referencia. Entre esos volúmenes destaca la obra colectiva de Pohl y Türschmann (*Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*, 2007), el libro de Feenstra y Hermans (*Miradas sobre pasado y presente en el cine español: 1990-2005*, 2008) y el de Benet (*El cine español: una historia cultural*, 2012). A ellos habría que sumar el *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América* (2011) en 4 volúmenes, que coordinó Eduardo Rodríguez Merchán y en la que intervinieron 400 especialistas de 22 países. Sin embargo, ninguno de estos libros alcanza a estudiar los años en los que se desarrolla el cine de Sorogoyen. Nuestra cinematografía actual, por tanto, sigue siendo –parafraseando a Pirandello– un conjunto de directores en busca de un autor.

Finalmente, el tercer punto del estado de la cuestión hace referencia a Rodrigo Sorogoyen. Al tratarse de un director tan reciente, tampoco hay estudios en profundidad sobre sus películas, series y estilo cinematográfico. Aun así, hay un acercamiento de cierto calado en la tesis doctoral de Marta García Sahagún (*La crisis de identidad personal en el protagonismo del cine contemporáneo*, UCM, 2019⁶), en la que se apuntan algunas notas del cine de Sorogoyen en *Stockholm*, su opera prima en solitario: el uso de la elipsis, la utilización de Madrid como un personaje más o la sugerencia de la dialéctica entre personajes basada en los diálogos. De modo más consistente, nuestro cineasta ha generado numerosos análisis en la crítica especializada, tanto española como internacional. En el capítulo 3 recogemos más de 50 extractos de estos comentarios de especialistas de España, Argentina, Reino Unido y Estados Unidos. Entre ellos, destaca el seguimiento de críticos como los norteamericanos Jonathan Holland (*The Hollywood Reporter*) y Dennis Harvey (*Variety*), o los españoles Javier Ocaña (*El País*) y Mirito Torreiro (*Fotogramas*). La carencia de una monografía o una obra extensa sobre este cineasta ha hecho más evidente, a nuestros ojos, la necesidad de acometer la presente Tesis doctoral.

0.7. Metodología y fuentes

En el desarrollo de esta investigación he seguido varias metodologías. En el estudio diacrónico de la obra de Rodrigo Sorogoyen, que abarca los 5 primeros capítulos y el anexo final, he utilizado el método histórico-biográfico para analizar la vida del cineasta, la progresiva configuración de su equipo artístico y la relación de su obra dentro de la historia del cine español.

Las tres etapas que propone este método han estructurado este proceso inicial de documentación y análisis:

1) *Etapa heurística*: Búsqueda de información sobre el cineasta y sus colaboradores que tuviese mayor repercusión en la filmografía escogida como objeto de estudio. El contacto con el director y el resto de sus colaboradores me ha permitido tener un retrato muy

⁶ García Sahagún, Marta. *La crisis de identidad personal en el protagonismo del cine contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid (2017). Págs. 276-288.

completo de su formación como cineasta y el contexto en el que se desarrolló. También se incluye en esta fase la documentación sobre la evolución de la crítica de cine sobre la filmografía de Rodrigo Sorogoyen.

2) *Etapas de crítica histórica*: La información proporcionada tenía un carácter objetivo al ser fácilmente verificable en diferentes fuentes documentales. Algunos recuerdos biográficos imprecisos han sido discriminados al no tener una suficiente fiabilidad. Igualmente se ha seleccionado un número concreto de críticas que reflejen la diversidad de opiniones y también los lugares esenciales en los que coincide el periodismo especializado.

3) *Síntesis histórica o reconstrucción del pasado*: A partir de todas las fuentes procedimos a la redacción sintética de los aspectos biográficos más destacables, que sugieren algunos nexos de unión con el análisis de los capítulos posteriores, y también un resumen de las reseñas críticas.

Por otra parte, el enfoque histórico presupone recurrir tanto al método analítico (el estudio de las fuentes, de los casos particulares) como al método sintético (la elaboración de una síntesis o interpretación de conjunto a partir de los datos singulares). En nuestro caso, esa doble aproximación (analítico-sintética) se ha desarrollado sobre tres conceptos esenciales en el ámbito del método histórico:

a) *Periodización*: Establecimiento de las diferentes etapas en la vida de Sorogoyen, su equipo de colaboradores y el desarrollo de la crítica de cine sobre sus películas.

b) *Causalidad*: Explicación de los hechos por sus causas y no por un simple devenir. En este caso se ha procurado incidir en los principales motivos del despegue artístico tan precoz del cineasta.

c) *Proyección*: En la redacción de hechos históricos se plantean las bases del presente del cineasta y las lecciones sobre la formación de un creador audiovisual que puedan ser de utilidad para las generaciones futuras.

En la segunda parte de la tesis (Elementos configuradores del ritmo en la obra de Rodrigo Sorogoyen) he utilizado un método de análisis cinematográfico. Después de apuntar algunos aspectos destacables de los primeros trabajos del cineasta en los capítulos previos, he centrado el estudio pormenorizado de esta segunda parte en la obra realizada entre 2012 y 2020: las películas *Stockholm*, *Que Dios nos perdone*, *El reino* y *Madre*; los cortometrajes *El iluso*, *Disquisiciones de una pareja que lleva más de seis meses y menos de un año* y *Madre*. También incluyo algunos aspectos muy puntuales de la serie *Antidisturbios*, actualmente pendiente de estreno. Esta primera selección aporta una mayor claridad para identificar la autoría del cineasta y su equipo en la creación del ritmo cinematográfico. Lógicamente, en sus comienzos no tiene la libertad y los medios necesarios para poder desarrollar un estilo propio que poder analizar.

Una vez concretada esta primera delimitación del objeto de estudio, era necesario delimitar las áreas en las que se iba a analizar su repercusión en el ritmo cinematográfico. Tanto en la definición de ritmo, escogida de Aurelio del Portillo, como en el análisis que sugieren tanto Casetti y Di Chio⁷ como Aumont y Marie⁸ había un nexo de unión que me parecía muy útil para la investigación: el amplio recorrido del campo de investigación. Los cinco coinciden en que el cine es el arte que reúne dentro de sí más aspectos heredados de otras materias, y cuyo análisis no puede delimitarse en categorías que ahogan el estudio en profundidad. Para estudiar el ritmo como conexión entre la obra y el espectador debía procurar una descomposición completa de las piezas clave. En esos mecanismos estaba:

Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. (...) En realidad el camino va adquiriendo un conocimiento más pleno del objeto analizado: éste reaparece mostrando, más allá de su aspecto primitivo, su esqueleto y su nervadura. Ni más ni menos que el modo en que se hace y

⁷ Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona (1991).

⁸ Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Paidós. Barcelona (1990).

*qué actúa, sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Según esto, el camino conduce a una mejor inteligibilidad del objeto investigado*⁹.

El análisis comienza en el capítulo dedicado al guion, de acuerdo con el orden cronológico de la creación audiovisual. Además, en este caso Sorogoyen es director y autor de sus guiones. La base del ritmo cinematográfico, por tanto, se encuentra en ese texto primigenio que desarrolla siempre junto a Isabel Peña. Por supuesto, muchos de los comentarios incluidos en este capítulo comparten contenidos con otras áreas de creación que también serán analizados, especialmente la interpretación, la planificación y el montaje. Pero es el guion el que marcará las directrices fundamentales del ritmo. Solo mediante la evolución de personajes, la trama y una atmósfera conflictiva que se apunta desde el libreto, la maquinaria audiovisual empezará a moverse en la velocidad que necesite cada escena y cada plano.

Junto a la metodología histórico-biográfica de la primera parte de la investigación y el análisis cinematográfico de la segunda, hay una tercera opción metodológica transversal que es la investigación documental en tres ámbitos:

a) Sobre el director, su equipo y su obra. En primer lugar he podido realizar numerosas entrevistas a Sorogoyen y a sus principales colaboradores artísticos: la guionista Isabel Peña, el ayudante de dirección Nacho Lavilla, el director de fotografía Álex de Pablo, el director de arte Miguel Ángel Rebollo y el editor Alberto del Campo. También he podido documentarme con las entrevistas a 10 actores que han trabajado con el cineasta: Antonio de la Torre, Aura Garrido, Raúl Arévalo, Marta Nieto, Roberto Álamo, Javier Pereira, María de Nati, Luis Zahera, Mónica López y Raúl Prieto. Por último, el guionista y director Daniel Remón, reciente ganador del Goya por el guion adaptado de *Intemperie*, ha completado la información sobre Sorogoyen, con quien coincidió en los años de formación en la ECAM. Junto a esta base documental obtenida con motivo de la investigación, también he utilizado lecciones magistrales del director y su habitual guionista, así como otras entrevistas a Sorogoyen publicadas en diversos medios de comunicación nacional e internacional. Por último, he realizado un análisis de cada una

⁹ Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona (1991). Pág. 17.

de las películas y cortometrajes en una visualización detallada que me permitiese descifrar el esqueleto del ritmo cinematográfico.

b) Sobre la noción de ritmo cinematográfico. En el capítulo de preámbulo describo la evolución de este concepto y su aplicación en la obra de cineastas que van desde Griffith o Eisenstein a Andréi Tarkovsky o Terrence Malick.

c) Sobre la narrativa audiovisual. Los mecanismos utilizados por el cineasta madrileño para obtener el ritmo cinematográfico con otras propuestas de directores que han buscado efectos similares. Resultan muy significativas las referencias, coincidencias y divergencias entre Sorogoyen y creadores consolidados como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Martin Scorsese o Paul Thomas Anderson.

0.8. Desarrollo y estructura del trabajo

Esta investigación se inicia con un documento introductorio que incluye la justificación, las hipótesis y la metodología utilizada para analizar el ritmo cinematográfico en la obra de Rodrigo Sorogoyen. Hay, después, un primer capítulo en el que se contextualiza el concepto de ritmo y se indican las aportaciones de los cineastas y teóricos que más han contribuido a modelarlo de una manera creativa e innovadora. Los capítulos 2 y 3 están dedicados al estudio diacrónico que recorre la formación de Sorogoyen hasta llegar a realizar su primera película en solitario, y el análisis sintético de la obra de 5 de los directores que más le han influido: David Mamet, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, David Fincher y Paul Thomas Anderson. El capítulo 4 resume brevemente la recepción crítica de las películas del director madrileño en Europa y América.

El capítulo 5 es el comienzo de la segunda parte de la tesis, dedicada a los elementos configuradores del ritmo en Rodrigo Sorogoyen. El guion es el punto de arranque de cualquier proyecto, y por eso el principio está dedicado a cómo el libreto es la materia prima que servirá de guía para el ritmo cinematográfico de la película. El uso de las elipsis, las paradojas o símbolos temáticos contribuyen a que cada escena tenga una mayor capacidad de persuasión. El arco de transformación de los personajes también es un instrumento fundamental del dinamismo interno del relato.

El estudio de la planificación visual en las películas de Rodrigo Sorogoyen se incluye en el capítulo 6, atendiendo especialmente a la utilización del plano secuencia para lograr una mayor intensidad del relato y una inmersión más completa del espectador en la historia.

La interpretación en las películas de Sorogoyen se resume en el capítulo 7, explicando las cuatro fases de construcción de un personaje en el ámbito de la actuación: 1ª) el casting, 2ª) la comunicación entre actor y director, 3ª) los ensayos previos, 4ª) el rodaje. Con la dirección de actores, el cineasta procura crear un ambiente de exigencia y excelencia que deje margen a la prudente improvisación de los intérpretes.

El montaje permite al director y a su editor Alberto del Campo ajustar el ritmo de cada escena para que el espectador tenga el tiempo necesario para interiorizar y entender los personajes y la trama. En este capítulo 8 el análisis de la edición se centra no sólo en el material definitivamente editado, sino también en las escenas que han quedado fuera del montaje final.

El capítulo 9 está dedicado a la música de las películas de Sorogoyen, compuestas por Olivier Arson. Mediante la banda sonora, el director ofrece al espectador un código emocional y un vehículo sugerente para que la historia y los personajes tengan un desarrollo suficientemente matizado.

La investigación termina con las conclusiones y con la bibliografía empelada, ordenada en cuatro bloques: artículos y libros, críticas de cine y televisión, entrevistas publicadas o emitidas en los medios, y entrevistas en profundidad realizadas por el doctorando para esta Tesis. Finalmente, incorporo un anexo que recoge las sinopsis y datos fundamentales de las películas analizadas.

Capítulo 1. Marco teórico del ritmo cinematográfico

Antes de abordar la definición de ritmo cinematográfico que tomo como base para el análisis de la obra de Sorogoyen, es necesaria una contextualización. El lenguaje fílmico ha evolucionado gracias a artistas que han construido una nueva forma de comunicarse con el espectador y, de esta manera, han adaptado al público a esos nuevos códigos, ampliando su sensibilidad y percepción ante realidades sociológicas e históricas en constante renovación. En esta breve historia del ritmo hay descubrimientos y avances que llegan hasta nuestros días. Conocer esos fundamentos es esencial para entender los mecanismos actuales de la narración audiovisual

1.1. Historia del ritmo cinematográfico

1.1.1. David Wark Griffith, la creación de un lenguaje

Según la información ofrecida en la base de datos cinematográficos más fiable en la actualidad, David Wark Griffith (Kentucky, 1875- Hollywood, 1948) fue un creador que inventó el lenguaje del cine haciendo cine. En total más de 500 títulos entre cortos y largometrajes en apenas 20 años de carrera (1908-1928). Cineastas como John Ford y Orson Welles reconocieron abiertamente ser deudores de la innovación de este gran patriarca del cine. No es momento de enumerar todos los avances con los que impulsó el séptimo arte, pero sí de destacar algunos aspectos básicos de un vocabulario audiovisual que utilizarían sus sucesores y que cambiaron radicalmente la percepción del espectador.

La concepción del montaje del SRG (sistema de representación griffithiano), a través del análisis de la utilización del raccord- de mirada, posición, movimiento, dirección, etc.-, del empleo del plano de situación y de la estructura de la secuencia, construye una naturalización del espacio de la representación (un rasgo del paradigma clásico)

que estará posibilitada por la presencia repetida de ciertas estructuras de reconocimiento espaciales, un sistema espacial no exento de fallas o discontinuidades que remiten, por su parte, a la inestabilidad del modelo. En el nivel temporal, algunas técnicas como el “last minute rescue”, la utilización de los objetos y el flash-back contrarrestan la inevitable progresión del relato hacia el restablecimiento del equipo primordial que apunta a la espectacularización de la puesta en escena (desarrollo de “golpes visuales”, subrayado del dolor de la víctima, etc.)¹⁰.

Jean Luc Godard afirmó que “todo estudio sobre cine debería hablar de Griffith”. La utilización del primer plano ya había sido avanzada por cineastas como George Albert Smith (*La lupa de la abuela*, 1900) o Edwin S. Potter, pero fue el cineasta norteamericano el primero que lo utilizó para enfatizar la expresión de los personajes. Con el montaje alterno en *Intolerancia* (1916) logró que el espectador entendiese una forma de expresión que ampliaba su capacidad perceptiva. El espacio y el tiempo generaban unas posibilidades expresivas que serían explotadas por cineastas como Charles Chaplin (*El chico*, 1921), Erich Von Stroheim (*Avaricia*, 1924), F.W. Murnau (*El último*, 1924) o Carl Theodor Dreyer (*La pasión de Juana de Arco*, 1928).

1.1.1.1. Griffith proyectado en el presente: Steven Soderbergh

Steven Soderbergh (Atlanta, Georgia, 1963), ganó la Palma de Oro en Cannes con su primera película en 1989: *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*. Su carrera posterior le ha convertido en un referente del cine independiente capaz de rodar películas tan comerciales como la trilogía de *Ocean’s Eleven* (2001), *Twelve* (2004) y *Thirteen* (2007)¹¹, y también obras con numerosos premios y prestigio como *Traffic* (2000), por la que obtuvo el Oscar al mejor director. Su admiración y conocimiento del cine de Griffith resultan muy reveladores tratándose de uno de los grandes cineastas norteamericanos actuales.

Si existe una gramática el cine, es Griffith quien, incontestablemente, ha sentado las bases. Creo que en la actualidad no se tiene lo bastante presente hasta qué punto la

¹⁰ Marzal, José Javier. *Historia General del Cine. Volumen II. EE.UU. (1908-1915)*. Editorial Cátedra. Signos e Imagen. Madrid (1998). Págs. 251-252.

¹¹ Entre las tres películas suman más de 1.000 millones de dólares en taquilla: *Ocean’s eleven* (451 \$), *Ocean’s Twelve* (363 \$) y *Ocean’s Thirteen* (311 \$).

contribución del cineasta ha sido fundamental. Imaginar a un director que descubre apenas veinte años después de la invención de la cámara, que se puede pasar de un plano general a un primer plano, es como si James Joyce hubiera escrito el “Ulises” solo veinte años después de la invención de la imprenta. Es revolucionario porque demostró que la continuidad visual no es primordial, que sólo es importante la continuidad emocional. A partir de este principio sentó las bases de una gramática que cada uno es libre de adaptar a su manera, en función de lo que pretenda expresar. Y así es cómo en sólo cincuenta años hemos pasado del “El nacimiento de una nación” (1915) a “Hiroshima, Mon Amour” (Alan Resnais, 1959), lo que, en mi opinión, representa un salto magistral¹².

1.1.2. Eisenstein, el discurso dialéctico

Serguéi M. Eisenstein (Riga, Letonia, 1898- Moscú, 1948) empezó su carrera artística en el teatro donde percibió las posibilidades que terminaría aprovechando en su obra cinematográfica de marcado carácter ideológico. El cineasta ruso dedicó gran parte de su vida al desarrollo teórico del séptimo arte que fueron recopiladas en títulos esenciales como *Hacia una teoría del montaje* (1937-1940), *El sentido del cine* (1947), *La forma del cine* (1949). En sus películas y ensayos hay una asimilación muy profunda de los legados filosóficos de Marx y Hegel, así como una pretensión científica de generar un modelo científico y cuantificable que, si bien se presta a numerosas críticas, hace renovar por completo el panorama audiovisual.

Para Eisenstein, desde sus primeros trabajos, el montaje posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica. En sus numerosos escritos no se inhibe en afirmar su capacidad creadora y poder persuasivo, calificándolo como el mecanismo más apropiado para capturar la atención del espectador y activar en él distintos estados emocionales¹³.

¹² Soderbergh, Steven. *Más lecciones de cine* (coord. Laurent Tirard). Paidós 174. Barcelona (2008). Págs. 44-45.

¹³ Morales Morante, Luis Fernando. *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Universidad Autónoma de Barcelona (2009). Pág. 1.

En 1921 Eisenstein es nombrado asistente de decoración del *Proletkult*, donde suprime los esquemas tradicionales y desarrolla un puesta en escena hipernaturalista. Años después queda muy impactado por el conocimiento del teatro kabuki japonés que utiliza el ideograma como forma de expresión estilizada que genera significados a partir de dos elementos. Por ejemplo: Perro + boca = ladrar, Boca + niño = gritar, Boca + pájaro = cantar. Es evidente la cercanía de este modo de expresión con la filosofía dialéctica de Hegel que, junto al marxismo, configurará de manera poderosa la ideología y cinematografía de Eisenstein.

El cuadro no es en absoluto un elemento de montaje.

El cuadro es una célula de montaje.

Más allá del problema dialéctico, el cuadro y el montaje, pertenecen a una misma serie.

¿Por medio de qué entonces se caracteriza el montaje y su embrión; el cuadro?

Por medio de la colisión. Por el conflicto de dos fragmentos colocados lado a lado¹⁴.

1.1.2.1. Los métodos de montaje

En 1929, Eisenstein define cinco categorías mediante las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión de los fragmentos¹⁵.

1. Montaje métrico: Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música.
2. Montaje rítmico: La longitud de los fragmentos está determinada por el contenido y movimiento del cuadro. Un ejemplo claro es la referencial secuencia de “las escalinatas de Odesa” en *El Acorazado Potemkim* (1925).
3. Montaje tonal: El movimiento es percibido en un sentido más amplio y abarca todos los componentes perceptibles del fragmento: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre; produciéndose con la unión de todos ellos un sonido emocional del fragmento o tono general.

¹⁴ Eisenstein, S.M. “Fuera del cuadro” (1929), publicado en *Cuadernos de cine* N° 5-6 (1985). Pág.33.

¹⁵ Eisenstein, S.M. “Métodos de montaje” (1929) en *La Forma del cine*, Editorial Siglo XXI. Madrid (1999). Pág. 72.

4. Montaje armónico o polifónico: Es fundamentalmente “un montaje de sonidos armónicos y fisiológicos” en el que el tono es entendido como un nivel de ritmo y nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del fragmento.

5. Montaje intelectual. Esta modalidad del montaje desencadena varios niveles de expresión, desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas.

La revolución visual y sonora que propone Eisenstein es tan radical que despierta una admiración universal a la vez que una evidente distancia de los cineastas contemporáneos por asumir sus postulados, y del espectador por percibir la realidad artística con un código tan original. El paso del tiempo sin embargo mostraría el calado especialmente del montaje rítmico que influiría de manera notable en películas tan dispares como *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960), *El bueno, el feo y el malo*, de Sergio Leone (1966), *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick (1971) o *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994). Las dos últimas, obras referenciales para Rodrigo Sorogoyen y cada uno de los miembros de su equipo artístico.

1.1.3. El ascetismo visual de Robert Bresson

Si Eisenstein rompe las reglas cinematográficas con violencia barroca para lograr un impacto ateo, revolucionario y social en el espectador, Bresson busca en la contemplación y en la sobriedad que la imagen facilite la percepción sobrenatural de la realidad. Robert Bresson (Francia, 1901-1999) abandonó pronto sus primeras aficiones a la pintura y la fotografía. En 1934 realiza su primer film: *Les Affaires publiques*, un cortometraje cómico. Desde su debut en 1943 con el largometraje *Los ángeles del pecado*, la redención es un tema nuclear en una obra exigente para el espectador. En el cine busca el absoluto y la gracia sobrenatural desde una visión cristiana de tendencia jansenista que solo podía ser percibida como admirable o irritante.

En los filmes de Bresson lo bello es remplazado por lo justo: “la pintura me ha enseñado que no se debían hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias”. De ahí que destruya las reglas establecidas, y que el ritmo del montaje, la dirección de actores, la música y el tono de los diálogos estén menos destinados a expresar una

*idea particular que a asegurar, junto a los demás elementos de la puesta en imágenes, la trama poética de la obra*¹⁶.

En las décadas de los 50 y 60 Bresson se convierte en uno de los cineastas más renovadores con películas como *Diario de un cura rural* (1951), *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), *Pickpocket* (1959) y *Al azar de Baltasar* (1966). Resume su pensamiento teórico en máximas redactadas desde 1950 y que reúne en un breve ensayo titulado *Notas sobre el cinematógrafo*, publicado en París en 1975, y en España en 1979. Entre sus contribuciones al séptimo arte está una nueva forma de interpretar que pretende despojar al actor de la interpretación misma. Contrata actores no profesionales que sepan leer sus textos con una voluntaria inexpresividad. En las siguientes notas, Bresson sintetiza las bases de este tipo de dirección de actores:

Nada de actores

(Nada de dirección de actores.)

Nada de papeles.

(Nada de estudio de papeles.)

Nada de puesta en escena.

Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.

SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)

MODELOS:

Movimiento de afuera hacia adentro.

(Actores: movimiento de adentro hacia afuera.)

Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo aquello que no sospechan que está en ellos.

*Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación*¹⁷.

Bresson pide a los espectadores que perciban la realidad audiovisual de una manera absolutamente diferente. Utiliza unas estrategias cinematográficas novedosas que pretenden mostrar la belleza interna y oculta del ser creado por Dios. Los concisos

¹⁶ Caparrós Lera, José María. Reseña biográfica de Robert Bresson en *decine21*. <https://decine21.com/biografias/robert-bresson-55106>

¹⁷ Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era. México (1979). Págs. 10-11.

diálogos, el uso habitual de la voz en off, la música y el montaje visual pretenden constantemente sugerir esa visión trascendente de la realidad más concreta, evitando la “distracción innecesaria” de la actuación.

Película de cinematógrafo donde la expresión se obtiene a merced a las relaciones de imágenes y de sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones (de actores o de no actores). Que no analiza ni explica. Que recompone¹⁸.

Obviamente la estética de Bresson se acerca mucho a la su maestro Carl Theodor Dreyer (*Dies irae*, 1943, *Ordet*, 1955, *Gertrud*, 1964). Aunque el director danés tiene fundamentos ideológicos y artísticos muy distintos que van desde el naturalismo de George Brandes a la filosofía de Sören Kierkegaard, ambos pretenden aspirar a un cine que exprese realidades espirituales aprovechando sus enormes posibilidades metafóricas, con un estilo contemplativo e interpretaciones que buscan encontrar la intimidad de los personajes desde la sobriedad expresiva.

El legado de Robert Bresson en el cine posterior es muy destacable. Su estilo ha influido radicalmente a directores como Andrei Tarkovsky (*Andrei Rublev*, 1966), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973), Lars Von Trier (*Rompiendo las olas*, 1996), los hermanos Dardenne (*Rosetta*, 1999), Jaime Rosales (*La soledad*, 2007), Michael Haneke (*El tiempo del lobo*, 2008) o Eugene Green (*Le Fils de Joseph*, 2016).

En 1995 el director austríaco Michael Haneke explicaba la personal relación entre la obra de Bresson y el espectador, a partir del comentario de la película *Al azar de Baltasar*, y una anécdota sucedida en la entrega de premios en Cannes en 1983.

En “Al azar de Baltasar”, el “héroe” de la pantalla no es un personaje que nos invita a identificarnos con él, alguien que sufre las emociones por nosotros que se nos permiten sentir en lugar de otro. En su lugar, él es una pantalla proyectada, un folio en blanco, cuyo único cometido es ser rellenado con los sentimientos y pensamientos del espectador. Un burro no pretende estar triste ni pretende sufrir cuando la vida es

¹⁸ Ibidem. Pág. 15

dura con él –no es él quien llora, somos nosotros, para un símbolo de impuesta contención, precisamente porque él no es como un actor tratando de exteriorizar una emoción. El animal, Baltasar, junto con los caballeros en la posterior película del director “Lancelot du Lac”, encerrados en sus ruidosas armaduras hasta el punto de ser irreconocibles, son los “modelos” más convincentes de Bresson simplemente porque son por definición incapaces de pretender.

Tengo una cinta de video de la ceremonia de entrega de premios del Festival de Cannes de 1983, donde el premio al mejor director fue dado ex aequo a Bresson — que entonces tenía setenta y seis años— por su última película, “El Dinero”, y a Andrei Tarkovsky por “Nostalgia”. Mientras que Bresson, llamado por Orson Welles, caminaba hacia el escenario, un tumulto estalló, una furiosa batalla acústica entre abucheos y aplausos. Se pidió al público varias veces que se calmaran. Solo cuando Tarkovsky fue invitado al escenario, la tormenta de protesta amainó. Seguramente a Tarkovsky esto no le hizo ninguna gracia, pues abiertamente se consideraba un gran admirador de Bresson. Lo que había siempre elogiado de las películas de su ídolo era precisamente su independencia de los gustos del público, exactamente por lo que ahora Bresson era abuchado delante de sus ojos, mientras que él, que había sido vilipendiado igualmente por su hermetismo, estaba siendo aclamado¹⁹.

1.1.4. La Nouvelle Vague: Revisión y reconstrucción

La generación de directores franceses que surgió a finales de los años 50 bajo el patrocinio del crítico de cine André Bazin y su revista *Cahiers Du Cinéma*, supuso cambios esenciales en la concepción del ritmo cinematográfico. Al tratarse de cineastas que habían empezado siendo críticos de cine, su percepción inicial como espectadores está fundamentada en un carácter revisionista del cine anterior para una reformulación de las normas establecidas. No se puede entender la *Nouvelle Vague* sin la consideración de verdaderos “autores” que otorgan, a directores aclamados por el público pero infravalorados por la crítica cinematográfica, por sus aportaciones artísticas. Los análisis en profundidad que ofrecen sobre cineastas como John Ford, Jean Renoir, Nicholas Ray,

¹⁹ Haneke, Michael. "Schrecken und Utopie der Form – Bressons *Au hasard Balthazar*" (1995). Publicado en <http://lamimesis.blogspot.com/2014/08/21-el-cine-de-bresson-en-palabras-de.html>

Alfred Hitchcock o Howard Hawks, suponen una revolución en la percepción del espectador especializado, y también de un público mayoritario que aprende a valorar aspectos que hasta ese momento no había considerado de una manera específica.

En enero de 1980 en Roma, François Truffaut utilizó su retrospectiva sobre Alfred Hitchcock para mostrar el nuevo ritmo cinematográfico que había creado el “mago del suspense” con sus películas. Su filmografía había renovado el cine como forma de expresión sin perder en ningún momento el interés del público.

En el estilo literario de Hitchcock el suspense desempeña evidentemente un papel importante. El suspense no es, como a menudo se cree, la manipulación de un material violento, sino más exactamente la expansión de la duración, la amplificación de una espera, el aprovechamiento de todo lo que hace que el corazón lata un poco más fuerte, un poco más rápido. El suspense no se basa exclusivamente en elementos visuales, y películas como “Crimen perfecto” o “Pero ¿quién mató a Harry?” son buenos ejemplos de “suspense de diálogo”. Lo que distingue el estilo de Alfred Hitchcock del de otros grandes cineastas de acción como Fritz Lang o Howard Hawks es el uso muy personal que hace de la lentitud y la rapidez, de la preparación y el fulgor, de la espera y la elipsis²⁰.

En su prestigiosa y larga entrevista al cineasta británico, Truffaut preguntó sobre cada uno de los mecanismos universales de ritmo cinematográfico que funcionaban a la perfección en películas como *Encadenados*, *La ventana indiscreta*, *Vértigo* o *Con la muerte en los talones*. Hitchcock ofrecía respuestas que aclaraban, por ejemplo, por qué trabajaba habitualmente con actores como James Stewart, Cary Grant, Grace Kelly o Ingrid Bergman, y sin embargo procuraba evitar a prestigiosos intérpretes “de método” como Paul Newman, Montgomery Clift o Charles Laughton. Y es que, en esta entrevista, el ritmo era una construcción compleja compuesta por el guion como una materia prioritaria junto con el casting, la dirección de actores, la música, el montaje y la planificación. Hitchcock estaba transmitiendo así a las futuras generaciones de cineastas

²⁰ Truffaut, François. *Alfred Hitchcock en 1980*. Incluido en *El placer de la mirada*. Paidós. Barcelona (1999). Pág. 82.

y espectadores las posibilidades de un lenguaje que le permitiría seguir avanzando hacia nuevas vías creativas.

Con un conocimiento más completo de las fuentes de cine clásico, esta nueva ola de cineastas buscó una renovación audiovisual desde una personalidad muy marcada y diferenciada. Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Jacques Demy, Alain Resnais, Louise Malle o Eric Rohmer, crean una vanguardia propia con unas reglas en perpetua mutación. La reconstrucción del cine americano que reivindicaban afectaba directamente a los principales mecanismos del ritmo cinematográfico.

La serie negra de Godard está compuesta por toda una gama de genesignos que remiten al denominado por el círculo de los Cahiers du Cinéma como film noir americano, una de las mayores fuentes de inspiración de todos los miembros de la Nouvelle Vague francesa. La primera película de Godard, “Al final de la escapada” (À bout de souffle, 1960) está construida como una revisión irónica del cine negro. El primer plano de esta película pone en juego las reglas de composición semiológicas que articularán el cine de Godard. Los elementos que componen este primer plano de su filmografía son: una viñeta publicada en un periódico en la que vemos diferentes dibujos o caricaturas de mujeres solas o interactuando con hombres, al retirar el periódico vemos el rostro en primer plano de la persona que lo leía, el protagonista, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo). La banda de audio combina música de jazz en over, sonido ambiente y la voz en over del protagonista. En este sentido, encontramos una multiplicidad de elementos sígnicos puestos en juego en un mismo plano de unos pocos segundos: viñetas periodísticas, música, sonido ambiente, primer plano de un personaje – persona. Todos estos elementos sígnicos están sometidos a diferentes niveles de fragmentación²¹.

Junto a esta reconstrucción de los modelos clásicos norteamericanos de narración audiovisual, la Nouvelle Vague hizo una adaptación de los postulados del Neorrealismo italiano a las innovaciones técnicas de la época, especialmente la aparición de las cámaras

²¹ Alonso Nieto, Alejandro. *Fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard*. Universidad Complutense de Madrid (2018). Pág. 125.

de 8 y 16 mm, y los adelantos en iluminación y revelado que permitían a los directores utilizar localizaciones naturales sin necesidad de luz artificial. El rodaje cámara en mano o la interpretación de actores no profesionales en la actualidad son algunas de las consecuencias de la inspiración de esta generación de cineastas franceses.

1.1.5. Andrei Tarkovsky, la culminación de un itinerario

La obra cinematográfica de este director, actor, poeta y escritor nacido en Zavrazhe (Rusia) en 1932, y fallecido en París a los 54 años en 1986, es tan breve como compleja. Con solo 7 largometrajes rodados entre 1962 (*La infancia de Iván*) y 1986 (*Sacrificio*), su filmografía genera un halo de misterio, admiración e incomprensión. Tarkovsky aspira a que el espectador asuma un código muy personal en el que el espacio y el tiempo se difuminan en historias marcadas por un carácter autobiográfico.

Curiosamente este cineasta tan fácilmente hermético para el espectador tiene un pensamiento teórico que destaca por su atractiva sencillez. Bajo el título *Esculpir en el tiempo*, este breve ensayo publicado de manera póstuma en Alemania en 1988 recoge sus principales reflexiones sobre el séptimo arte en su difícil itinerario profesional.

Durante muchos años de mi biografía laboral ha habido angustiosas y prolongadas pausas entre las películas. Tuve, pues, tiempo para reflexionar sobre el objetivo que perseguía con mi trabajo, sobre aquello que diferencia al cine de las demás artes, sobre las posibilidades específicas que en mi opinión tiene. Tuve tiempo y ocasión de comparar mis experiencias con las ideas de mis colegas, de leer muchos escritos sobre teoría del cine, que me parecieron poco satisfactorios; es más: su lectura despertó en mí un deseo de argumentar en contra de ellos, de defender mis propias ideas sobre las funciones, las metas y los problemas del cine como arte²².

En los comienzos de este ensayo el cineasta se pregunta por el concepto fundamental de esta investigación sobre Rodrigo Sorogoyen: la conexión entre una realización

²² Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Editorial Rialp. Madrid, 2000. Pág. 23.

audiovisual y el espectador al que va dirigida. Tarkovsky reúne con un sentido del humor sorprendente algunos extractos de las cartas que ha recibido del público.

Un ejemplo: me escribía un ingeniero de Leningrado: “He visto su película “El espejo”. Y la he visto hasta el final, a pesar de que mi esfuerzo sincero por comprender al menos algo de la película (...), ya al cabo de media hora me había causado dolor de cabeza (...) Y otro ingeniero, éste de Sverdlovsk, ni siquiera intenta camuflar su violento rechazo hacia mi película: “¡Qué tontería carente de sentido y de gusto! ¡Realmente detestable! (...) Sorprende que los responsables de la distribución de películas en nuestra URSS hayan permitido esta porquería”²³.

Otros espectadores le pedían en un tono más respetuoso y amable algunas explicaciones para entender mejor sus películas, mientras que algunos mostraban su admiración y cercanía con las obras del cineasta.

Una espectadora, de Gorki, me escribía: “Muchas gracias por “El espejo”. Así exactamente, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? (...) ¡Y qué sencillo, qué natural! Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola” (...) Me escribía una trabajadora: “En una semana he ido cuatro veces a ver su películas (...) Todo lo que me atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que me enfada y lo que me repugna: todo esto lo ví en su película, como en un espejo (...) Por primera vez una película se me antojaba como algo real. Y éste es precisamente el motivo por el que la veo una y otra vez; para vivir por ella y en ella”.

Tarkovsky se sintió atraído desde sus comienzos cinematográficos por la creación de un ritmo personal, una manera concreta de esculpir el tiempo que fuese capaz de conectar con el espectador de una forma muy esencial, tal y como a él le había sucedido con *Iván*, un relato corto de Vladímir Bogomólov publicado en 1957, y que daría origen a su primera película: *La infancia de Iván* (1962). El director ruso se sintió atraído por el ritmo

²³ Ibid. 2002: 24-25.

narrativo de la historia, que proporcionaba una intensidad desde la pausa, que sería una de las características más reconocibles en la filmografía de Tarkovsky.

Me conmovió que en este relato de guerra no aparecen ni peligrosos encuentros militares ni complicadas operaciones en el frente. Ni siquiera encontramos la narración de hechos heroicos. El material de este relato no son las heroicidades en operaciones de avanzadilla, sino la pausa entre dos de esas operaciones. El autor conseguía dar a esa pausa una tensión casi insoportable, difícil de expresar con medios externos²⁴.

La elipsis, el fuera de campo, la contención interpretativa, las metáforas visuales, la edición de sonido y música como vehículos de la emoción son algunas de las claves del lenguaje cinematográfico de Tarkovsky, que prescinde con el avance de su obra de las estructuras narrativas en favor de las líricas. Sus películas buscan sugerir más que explicar, activar la capacidad del espectador para reconstruir una realidad que aparece fragmentada y que necesita un significado que la organice.

Tarkovsky fue premiado en 5 de sus 7 películas en el Festival de Cannes y, entre otros, logró el León de Oro en Venecia por *La infancia de Iván*, el premio BAFTA y la Espiga de Oro en Valladolid por *Sacrificio*. Pero su gran recompensa siempre fue cumplir con sus expectativas como cineasta.

Para qué trabajo, sinceramente, lo entiendo cuando encuentro espectadores que aún están bajo la impresión inmediata de mis películas, cuando leo cartas muy personales de vidas ajenas. Entonces es cuando siento el reconocimiento a mi labor y también mi deber y mi responsabilidad frente a los hombres. Nunca he podido comprender que un artista pudiera crear sólo para sí mismo. Convencido de que nunca habrá nadie que utilice su obra...²⁵.

²⁴ Ibid 2002: 35.

²⁵ Ibid. 2002: 27.

1.1.5.1. Continuadores de un legado: Bergman, Kieślowski, Malick

Una gramática cinematográfica exigente no siempre supone un verdadero talento de su creador. Tan sólo hace falta asomarse a la historia del cine y comprobar cómo cineastas laureados como grandes innovadores de la estética audiovisual no han superado el paso del tiempo ni las múltiples revisiones de su obra de las nuevas generaciones. Igualmente, cineastas y obras consideradas simplemente como espectáculos de entretenimiento efímeros han alcanzado la inmortalidad. El legado de Tarkovsky²⁶ demuestra cómo el tiempo le ha dado la razón en forma de sucesores que han brillado con luz propia.

Ingmar Bergman (Upsala, Suecia, 1918- Fårö 2007) empezó a hacer cine dos décadas antes que Tarkovsky y tuvo una obra mucho más extensa que el cineasta ruso (más de cuarenta obras como director y guionista). Pero su coincidencia en el tiempo hizo que Bergman admitiese abiertamente la enorme influencia de su legado y la coincidencia de sus inquietudes artísticas. En películas como *Persona* (1966), *Gritos y susurros* (1972), *Sonata de otoño* (1978) o *Fanny y Alexander* (1982), se pueden observar muchos puntos de conexión entre los dos cineastas, tanto en el estilo como en los temas que trata: la soledad, el paso del tiempo, la memoria, la relación con Dios y la familia como constructores de una existencia, etc... Ambos buscan un ritmo cinematográfico que facilite la interiorización del espectador en el alma de los personajes.

El ritmo de mis películas lo concibo en el guion, en el escritorio, y nace ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena. Si alguna vez me veo obligado a tomar una decisión improvisada, el miedo me hace sudar y me paraliza (...) Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua. Sólo alguna vez he logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos más conscientes han terminado en penosos fracasos. Fellini,

²⁶ James, Nick. *The Tarkovsky Legacy* (08.05.2019) <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/tarkovsky-legacy>

*Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios que Tarkovsky. Antonioni iba por ese camino, pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento*²⁷.

Ganador de 3 Oscar a la mejor película extranjera y nominado 8 veces más por la Academia, Ingmar Bergman tuvo una distribución y repercusión internacional que gozaron muy pocos directores que no emigrasen a Estados Unidos. Su nombre será asociado durante décadas al impulso de los cineclubs a partir de 1947²⁸.

Krzysztof Kieslowski (Warsaw, Polonia 1941-1995) realiza su primer cortometraje en 1969 (*De la ciudad de Lodz*), pero no estrena su primer largometraje en cine hasta 1976 (*Blizna*). Coincide con el cine de Tarkovsky en sus inquietudes metafísicas, que en Kieslowski se refieren más a las consecuencias morales de los actos. Su peculiar alteración del tiempo, el uso del color y las metáforas visuales para enriquecer el discurso cinematográfico, son otras de las semejanzas entre estos dos cineastas. Kieslowski, sin embargo, tiene una estructura narrativa más clara que el director ruso, algo que le ha acercado al espectador de todo el mundo sin perder sus ambiciones artísticas. En su cine hay un claro contenido autobiográfico que le acerca a Ingmar Bergman. Aunque se declaraba ateo, afirmaba que “tenía una buena relación con Dios”. En la serie dedicada a los diez mandamientos de la Ley de Moisés (*Decálogo*, 1989), dejaba claro estas dudas y certezas.

Su obra siempre se caracterizó por los personajes simbólicos, un tempo lento y reflexivo en la narración, el uso del color como instrumento fundamental de la emoción interna del relato y la dirección de actrices que consagró de manera definitiva: Irène Jacob (*La doble vida de Verónica, Rojo*), Juliette Binoche (*Azul*) y Julie Delpy (*Blanco*).

El prestigio de la crítica y el público fue especialmente generalizado en la trilogía *Tres colores: Azul, Blanco y Rojo* (1993-1994), con la que obtuvo unos ingresos considerables en taquilla y dos nominaciones a los Óscar en 1995 (mejor director y mejor guion).

²⁷ Bergman, Ingmar. *Linterna mágica. Memorias*. Maxi-Tusquets. Barcelona (2015). Pág. 84.

²⁸ En la segunda edición del Festival de Cannes en 1947 se celebra la Asamblea Constitutiva de la Federación Internacional de Cineclubes que impulsa la actividad de estas asociaciones. En España se había creado el primer cineclub español el 28 de diciembre de 1928, dirigido por Ernesto Giménez Caballero y Luis Buñuel bajo el patrocinio de *La Gaceta Literaria*.

Terrence Malick (Waco, Texas, 1943) tiene en el cine unas aspiraciones teológicas, filosóficas y estéticas muy cercanas a las de Andrei Tarkovsky. Al igual que el cineasta ruso, Malick exige al espectador un esfuerzo de interpretación muy exigente que divide a la crítica y el público de manera radical. Como resumía James Hoberman en *The Guardian* “Mientras otras películas crean fans, Malick produce discípulos”²⁹. En una entrevista reciente Alberto Fijo, escritor de *Terrence Malick, una aproximación* (Fila Siete, 2018), define el estilo y alcance de este cineasta premiado en los tres grandes festivales del mundo (Cannes, Venecia y Berlín) por películas como *Días de cielo* (1978), *La delgada línea roja* (1999), *El árbol de la vida* (2011), *To the Wonder* (2012) y *Vida oculta* (2019).

*Malick es un director en busca de sentido. Como Bresson o Rossellini. Es esencial y poético. Profundo y metafísico. Con esas características, hay quien le tiene por un genio o por un pesado. Él quiere trascender el relato convencional de la narrativa cinematográfica. Vuela en busca de infinito, se pregunta por lo que importa. Y para hacerlo usa la poesía, el impromptu musical, el desorden temporal que marca la evocación de un ritmo sereno, saboreando el mundo agraciado. Su cine tiene carácter himnico, la música es esencial para él. Si entras a ver una película de Malick sin botas de montaña, con chanclas... no te enteras de nada y puedes enfadarte: ¿dónde está mi playa? Y es que no es playa, es montaña*³⁰.

Esas cimas a las que aspira en su cine le han llevado a generar incomprensiones también con algunas de las grandes estrellas de Hollywood con las que ha podido trabajar.

El problema de Terry es que necesita desesperadamente un guionista. Quiere rodar absolutamente todo, y luego escribe y reescribe hasta que el diálogo suena terriblemente pretencioso (...) La primera media hora de “El nuevo mundo” es pura magia, pero después la historia no hace más que empezar otra vez, y otra vez (...)

²⁹ Hoberman, James. *The secret life of Terrence Malick*. Independent (24.05.2011). <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-secret-life-of-terrence-malick-2288183.html>

³⁰ Fijo, Alberto. Entrevista de Andrés González Barba en ABC Sevilla (11.06.19). https://sevilla.abc.es/cultura/libros/sevi-alberto-fijo-terrence-malick-filosofo-porque-verdad-y-lleva-toda-vida-detras-ella-201906110758_noticia.html

Colin Farrell le decía: «Terry, no son más que dos malditas águilas, no ruedes eso» (...). Tras el rodaje le escribí una carta, le dije «¡eres muy aburrido, búscate un guionista!». Así que mi carrera con él ha terminado³¹.

Algo semejante le sucedió con Ben Affleck, un cineasta de escaso prestigio como actor que se ganó al público y la crítica como director y/o guionista en películas como *El indomable Will Hunting* (1997), *Adiós pequeña, adiós* (2007), *The town, ciudad de ladrones* (2010) y *Argo* (2012). Después de trabajar por primera y única vez con Terrence Malick en *To the Wonder* declaro que «básicamente esta película hace que *El árbol de la vida* parezca *Transformers*». En la misma dirección, Sean Penn hacía las siguientes declaraciones en 2011:

En “El árbol de la vida” no encontré en la pantalla la misma emoción que tenía el guión, que es el mejor y más magnífico que jamás he leído. Una narrativa convencional y más clara hubiera ayudado al filme sin, en mi opinión, afectar a la belleza de la película o a su impacto. Francamente, aún estoy tratando de averiguar qué hago allí y qué se supone que añadía mi personaje en ese contexto. Es más, el mismo Terry [Malick] nunca pudo explicármelo claramente³².

La escena en la que Jessica Chastain levita en uno de las escenas más paradigmáticas de *El árbol de la vida*, recuerda inevitablemente a otros vuelos metafóricos en películas de Tarkovsky como *El espejo* o *Sacrificio*. No es un detalle aislado en dos cineastas que acumulan pretensiones, aciertos e incomprensiones. Ese estilo queda definido, de manera sintética pero brillante, en el reportaje de TCM sobre el director norteamericano que termina de manera coherentemente poética.

Para algunos el cine de Malick no es sencillo de ver. De él se ha dicho que es “pretencioso”, “adoctrinador”, “aburrido”... Son muchas las voces que tildan al director norteamericano de irrespetuoso con el trabajo de los directores. De que los

³¹ Plummer, Christopher. Coloquio de nominados a los Oscar 2012. Citado en *Autobiografía sentimental de Terrence Malick*. Artículo de Iker Zabala publicado en *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2016/06/hermano-muerto-espana-divorcio-una-revelacion-autobiografia-sentimental-terrence-malick/>

³² Penn, Sean. *Sean Penn, l'indomptable*. Artículo de Jean Paul Chaillet publicado en *Le Figaro* (19.08.2011). <https://www.lefigaro.fr/cinema/2011/08/20/03002-20110820ARTFIG00009-sean-penn-l-indomptable.php>

coloca en el encuadre como un complemento más del paisaje, colores que el realizador usa y mezcla en busca de una composición visual determinada. Para otros, Malick es mucho más que un contador de historias. Es casi un chamán que trasciende la barrera entre espectador y película haciéndonos partícipe de su consciencia, viajeros en manos de sus inquietudes vitales. Lo que es innegable es que Terrence Malick es un cineasta único. Y su cine, bello, evocador e inquietante, le sitúa como uno de los directores más influyentes de todos los tiempos³³.

1.2. El concepto de ritmo de Aurelio del Portillo

Aurelio del Portillo es profesor titular en las facultades de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Rey Juan Carlos I. Sus áreas de especialización son: realización audiovisual, lenguaje audiovisual, tecnologías multimedia y creatividad. Además, tiene más de treinta años de experiencia profesional en medios audiovisuales (RTVE, Telemadrid, Tesauro, ADM, etcétera).

He asumido, como base para el análisis de la obra de Sorogoyen, la definición de ritmo de Aurelio del Portillo porque engloba un significado muy completo que recoge toda la herencia recibida desde David Wark Griffith hasta Terrence Malick. Gran parte de su trayectoria como profesor e investigador en la universidad ha estado dedicada a la elaboración de tesis, ensayos y congresos sobre este concepto que pretende ofrecer la amplitud necesaria para el análisis del ritmo cinematográfico.

Analizamos el discurso audiovisual, y más concretamente el de los textos cinematográficos, desde el punto de vista de la articulación interna y externa de elementos morfológicos y de significado a nivel intelectual y emocional que puedan incidir en una posible arquitectura rítmica del texto basada en duraciones, densidades, proporciones temporales y reiteraciones. Desde la concepción de las ideas con las que se construye el guion, hasta la sucesión de decisiones de realización en la producción y postproducción de la película, se desarrolla el diseño de un

³³ Martín Vadillo, Javier. Reportaje TCM sobre Terrence Malick (Min 2.41-3:54). <https://www.youtube.com/watch?v=uuCWtOQ4OR8>

equilibrio más o menos intencionado entre los muy diversos signos con los que se expresa el discurso en diferentes niveles cognitivos.

*Podemos someter a medida cronométrica los movimientos y transformaciones de imagen y sonido para analizar las relaciones de carácter aritmético que se producen entre ellas. Pero con ello sólo abarcamos una pequeña parte del tejido cinematográfico. Muchos otros fenómenos de significado se producen en el interior de la narración, provocando estímulos sensoriales que a su vez desencadenan ideas y emociones en el espectador a partir de las intenciones expresivas del autor o autores del texto. Podemos así observar la reiteración de símbolos, personajes, expresiones verbales, formas visuales, formas sonoras, etcétera, y crear con ellas un esquema del texto en el que se hagan más visibles esas estructuras rítmicas.*³⁴

En esta primera aproximación se describe un objeto de estudio: esa necesaria conexión entre el ritmo de una película y el ritmo que interioriza el espectador. Desde su invención, el cine es movimiento que busca captar la atención de los cinco sentidos externos, pero también los internos según la terminología aristotélica.

*Constatamos permanentemente la capacidad que tiene ese comportamiento rítmico entre los elementos que constituyen una relación para captar, atraer y mantener la atención humana en una gama de niveles muy amplia y provocar desde ese punto de partida un también muy amplio y variado campo de posibles reacciones que pueden llegar incluso a la hipnosis o al éxtasis inducidos por el fluido rítmico de imágenes y/o sonidos.*³⁵

En esa misma conferencia concretaba los materiales de construcción del ritmo cinematográfico.

³⁴ Del Portillo, Aurelio. *Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guion al montaje*. I Congreso Internacional de Análisis Fílmico (Madrid, 2005). Disponible en: <http://www.despazio.net/ritmo/textos/estructura-audiovisual.pdf>. El subrayado es mío.

³⁵ Del Portillo, Aurelio. *Ritmo y atención en la comunicación multimedia* (Congreso Iberoamericano de Comunicación en Huelva, octubre de 2013). Disponible: <http://www.despazio.net/ritmo/textos/ritmo-multimedia.pdf>

Vamos a considerar los objetos visuales y sonoros que constituyen la formación de estructuras métricas y rítmicas en los distintos niveles y significados del tejido narrativo sin descuidar sus diferentes aspectos indicativos, temáticos, simbólicos, ideológicos y emocionales. Todos ellos pueden crear un fluido de ‘tiempo narrativo’ o de ‘tiempo congelado’, como se expresa en términos de composición musical refiriéndose a las tensiones que exigen resolución, que avanzan hacia un punto de fuga temporal, o a las estructuras modales o atonales en las que el tiempo parece haberse detenido.

a) Ritmo del espacio visual: *Así los cortes de plano, claros golpes o percusiones audiovisuales, están sometidos a esa relación de duraciones e intensidades que procede tanto de su construcción interior como de su integración en el conjunto. Y no sólo a nivel formal como representación de un espacio y de un tiempo. También los signos, los símbolos, las ideas y las emociones cobran así presencia activa añadiendo a la escritura y lectura del texto la profundidad y multiplicidad que conforma sus complejas dimensiones afectivas, intelectuales y culturales.*

b) Ritmo de las palabras: *Un análisis de todas las estructuras rítmicas que componen un texto cinematográfico debe considerar también las unidades con las que construimos y damos forma a la expresión hablada: duración de sílabas, acentuación, intervalos de silencio, entonación, etcétera, de la misma manera que se podría hacer sobre un poema recitado. De hecho podemos afirmar que el ritmo en el lenguaje es inevitable, que forma parte de su propia naturaleza.*

c) Ritmo de la música: *Consideramos la música como un recurso de expresión que subraya el texto. Mientras esté presente habremos de considerar modificado el ámbito de la lectura por su capacidad para crear anclajes emotivos y estéticos en las situaciones a las que acompaña, además de la propia relación de adecuación que pueden suponer los valores formales de la música.*

d) Ritmo de los efectos y ambiente *En las bandas sonoras donde se incluyen efectos y sonidos de ambiente vemos cómo con ellos se realizan dos acciones directas fundamentales: hacen más verosímil la representación al aumentar sus rasgos de analogía o iconicidad y enriquecen la atmósfera del texto.*

La relación entre el ritmo que transmiten las imágenes y el que percibe el espectador está explicada a partir del concepto de atención.

La atención debe despertarse, mantenerse y alimentarse con una identificación e intensificación a nivel mental y emocional, a la que podríamos denominar 'interés', para que se desarrolle plenamente la eficacia de los textos, de la expresión, de la comprensión, de la comunicación. (...) Ocultamos, anticipamos o posponemos información para manejar distintos aspectos de la lectura del discurso sabiendo que esa secuencialidad será unificada en la mente del lector dando lugar a una forma global con un valor que no responde exactamente a la suma de sus fragmentos constituyentes, como en su momento afirmaron los autores de la Gestalt (...) Por lo tanto el oficio del narrador no es exclusivamente la concatenación de ideas potencialmente interesantes, sino la creación y mantenimiento de algo semejante a un campo magnético que mantenga y dirija la escucha y, de alguna manera, haga cómplice al lector en completar la escritura del texto con una lectura activa.

1.3. El ritmo audiovisual para Rodrigo Sorogoyen

La relación con el espectador que busca la ficción cinematográfica y televisiva de este director y guionista, parte de su experiencia personal como espectador. Desde muy temprana edad, Sorogoyen tuvo predilección por películas que le ofrecían una captación inmersiva en la acción narrativa y la evolución de personajes. No era una forma más de mantener ocupada la mente con un entretenimiento menor, sino más bien el impacto de una realidad nueva y desconocida que se mantuviese grabada en su memoria.

Para mí el ritmo es uno de los aspectos fundamentales en el cine. Cuando empiezo a pensar en hacer una película procuro ponerme en el lugar del espectador. Quiero ofrecerle una historia que conecte con él, que le interese en todo momento. Y para eso es esencial el ritmo. Todos sabemos cuándo una película tiene ritmo y cuándo no lo tiene; pero no sabemos bien por qué. No depende de una fórmula matemática sino más bien de una suma de cualidades.

Una película puede tener un plano secuencia de 10 minutos y tener mucho ritmo e intensidad, al igual que un plano de 3 minutos con cientos de cortes de montaje puede resultar agotador. Cada escena te pide un ritmo concreto y tienes que descubrirlo.

Siempre hay un componente subjetivo del espectador que no puedes controlar. Habrá gente que no conectará nunca con un tipo de películas o un estilo de narración, pero tú tienes que procurar facilitar la conexión lo más posible. Por eso ruedo películas que estén diseñadas para un público muy amplio. Es uno de los motivos, por ejemplo, para no poner ningún tipo de siglas concretas de un partido político en “El reino”. Lo que me interesa es hablar sobre el fenómeno de la corrupción, no sobre un caso de corrupción en concreto.

Al hacer este enfoque creo que la película es más interesante, es una abstracción que hace que la historia toque temas universales que clarifican la trama y los personajes y, a la vez, los hace más complejos. Contar un caso de corrupción en concreto sería más fácil, pero habría muchos espectadores que no se sentirían involucrados e interpelados por la película. La corrupción no es un problema de los corruptos, es un problema social. Los políticos son seres humanos y si hay tantos casos de corrupción en la actualidad es porque hay una sociedad que facilita o permite ese comportamiento.³⁶

Sobre la objetividad y subjetividad del ritmo cinematográfico, Sorogoyen considera que es un aspecto esencial y misterioso. Un cineasta debe ser un constante observador del ser humano y su capacidad de percepción que marca un código de descodificación concreta del relato audiovisual. Ante la dificultad de encontrar esos mecanismos de conexión, el joven director procura tener una constante autocrítica y revisión de sus decisiones como creador, permitiendo que un equipo de confianza le ayude a hacer más asequible la ficción a todo tipo de públicos, sin necesidad de empobrecer la calidad artística de la producción.

³⁶ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018, min 2:40-4.25)

El cine, como arte, tiene corrientes de opinión y cánones que van cambiando. Esa evolución tiene una lógica que se entiende a posteriori. Yo puedo explicar esas corrientes que se pusieron de moda hace veinte o treinta años, pero me resultaría mucho más difícil explicar los cánones actuales. La gran prueba es el paso del tiempo. Cuando tú ves una película y sigue funcionando muchos años después de su realización, ahí es donde se ha creado un canon que puede funcionar 20, 30 o 100 años. Ante esa realidad, hay cineastas que se arriesgan buscando la perdurabilidad y el enriquecimiento del lenguaje cinematográfico, y otros que no. O que se arriesgan de manera radical intentando inventar una gramática nueva pero manteniendo algunas reglas que funcionen en ese momento³⁷.

En el capítulo previo de historia del ritmo cinematográfico aparecen numerosos ejemplos de esta tipología que propone Sorogoyen. Es evidente que Eisenstein o Bresson arriesgan sin la red de seguridad que tienen Hitchcock, Bergman o Truffaut. De la misma manera en la misma obra de un cineasta hay películas que exigen de manera muy distinta al espectador. Tarkovsky al realizar *La infancia de Iván* o *Andrei Rublev* mantiene una estructura dramática que será más inteligible para el público que la lírica creativa de *El espejo* o *Sacrificio*. Al igual que no resulta extraño que películas de Terrence Malick como *La delgada línea roja* o *Vida oculta* tengan una distribución y aceptación en el público mucho mayor que *To the Wonder* o *Knight of Cups*.

Hay muchas películas tratadas injustamente por corrientes de opinión, quizás más hoy en día por la facilidad que hay para generar y compartir esas modas. Creo que en la crítica de este país hay una vaguedad y una escasez de rigor en el análisis que se puede comprobar en los principales medios especializados. Es evidente que hay muchos intereses por querer vender las películas, pero creo que eso no puede llevar a exigir poco a grandes directores. O al revés, exigir a un cineasta que repita una fórmula de éxito una y otra vez. Personalmente estoy convencido de que, en mi caso, si “Madre” no la hubiese realizado el director de “El reino”, creo que hubiese gustado muchísimo más. Hablo en general porque me consta que hay gente que le ha maravillado, pero muchas de esas personas son las que no se entusiasmaron tanto con

³⁷ Ibid. (15.01.2020).

“El reino”. Es una recepción subjetiva pero a todos -y en ese “todos” me incluyo a mí mismo-, nos cuesta mucho juzgar una obra de manera independiente. También depende de si el director es acusado de abusos, o si viene de dirigir un thriller que me ha fascinado o que no me ha gustado nada, o simplemente que no comparto lo que dice en los medios de comunicación. Y esos prejuicios y expectativas muchas veces distorsionan el criterio. Una película de un director novel que aparece por primera vez en un festival tiene más posibilidades de ser justamente valorado, que otro cineasta que viene de triunfar en ese mismo festival el año anterior. A uno se le mira con lupa y a otro se le admira con lupa³⁸.

Para el cineasta español el ritmo, en definitiva, es una confluencia de guión, planificación visual, dirección de arte, interpretación, montaje y música. En la misma línea que cineastas como Hitchcock, Bresson o Truffaut, Sorogoyen tiene la convicción de que la conexión con el espectador tiene claves muy diversas, pero que siempre obedecen en mayor medida a la claridad y sugerencia de las señales emitidas por los creadores.

³⁸ Ibid. 2020.

Parte I

ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA OBRA DE RODRIGO SOROGOYEN

Capítulo 2. El contexto socio-político y cinematográfico de Rodrigo Sorogoyen

2.1. España entre dos siglos

Rodrigo Sorogoyen nace en Madrid el 16 de septiembre de 1981 en un momento marcado por la transición democrática. Después de la muerte de Franco en 1975 comienza un proceso que devuelve la monarquía parlamentaria y la legalización el partido comunista. En 1977 tienen lugar las elecciones democráticas que gana Adolfo Suárez con la coalición Unión de Centro Democrático. En 1978 se vota favorablemente en un referéndum la Constitución Española.

En 1981 Adolfo Suárez dimite y presenta como sucesor a otro miembro de la UCD: Leopoldo Calvo-Sotelo. En su votación de investidura el 23 de febrero hay un intento de golpe de estado del Coronel Antonio Tejero que llega a todo el país por medio de la televisión. Hay unas horas de incertidumbre nacional y, finalmente, a la una y media de la madrugada del 24 de febrero Juan Carlos I desautoriza el golpe al que se había sumado parte del ejército.

El 1 de marzo la banda terrorista ETA secuestra al delantero del Futbol Club Barcelona “Quini” que es liberado a finales de mes. Son los denominados “años del plomo” en que la actividad de la banda es especialmente intensa. El 22 de junio se aprueba la Ley del Divorcio y el 10 de diciembre España entra en la OTAN.

El 28 de octubre de 1982 el Partido Socialista Obrero Español gana las elecciones generales por mayoría absoluta y se instala en el poder que no abandonará hasta 1996. Comienza una etapa de bipartidismo con la izquierda representada por el PSOE y la derecha de Manuel Fraga y posteriormente José María Aznar: Alianza Popular que

pasaría a llamarse Partido Popular. En estos años el país consolida la estabilidad social y económica. Demográficamente España venía del *baby boom* y el éxodo rural que había multiplicado la densidad de población en las ciudades y había pasado de 28 millones de españoles en 1950 a casi 37 en 1981. Los grandes problemas nacionales en estas últimas décadas del siglo XX en España serán el terrorismo de ETA, la crisis económica del año 1993 y la multiplicación de los escándalos de corrupción en la última fase del gobierno socialista (1992-1996).

El siglo XXI comienza con la llegada del euro, una época de consolidación económica y mayor repercusión internacional. A la decadencia del terrorismo etarra le sucede el islámico que el 11 de marzo de 2004 ataca a la Comunidad de Madrid dejando 193 muertos y 2057 heridos en los trenes de Atocha en el mayor atentado en continente europeo del siglo XXI. El Partido Popular pierde unas elecciones que tenía ganadas en todas las encuestas previas. El PSOE vuelve al poder de 2004 a 2009 con Zapatero que termina su legislatura con una crisis económica mundial en 2008 que afecta especialmente a España. Aparecen nuevos partidos políticos (Podemos, Ciudadanos, Vox) que rompen el bipartidismo, mientras se intensifica el independentismo hasta llegar a la proclamación de una república catalana que es deslegitimada y penalizada por el Estado.

2.2. Evolución del cine español (1981-2013)

Con la llegada del PSOE se reestructura la industria cinematográfica y se pone en marcha una política de subvenciones convertida en la Ley Miró (1983). Con esta nueva legislación la subvención anticipada alcanzaba hasta el 50% del coste de las películas, que procedía de un Fondo de Protección, y las otorgaba un comité atendiendo a la calidad previa.

Pilar Miró tiene la fortuna de encontrarse con los frutos de algunos éxitos internacionales del cine español cosechados en la etapa anterior: el premio Oscar obtenido por José Luis Garci con “Volver a empezar” (1982); el Oso de Berlín para “La colmena” de Mario Camus (1982); los premios de interpretación de Paco Rabal y Alfredo Landa en Cannes, por su participación en “Los santos inocentes” de

*Mario Camus (1984) y la repercusión comercial en todo el mundo de “Carmen” de Carlos Saura (1983)*³⁹.

La producción española en esta época según el inventario que realizó el Ministerio de Educación y Cultura pasa de 1073 producciones en la década de los 70, a 780 en los 80 y 711 en los 90. Con el cambio de siglo, entre otros avances, el cambio al formato digital abarata los costes y en el año 2002 se logra la mejor cifra en 20 años: 137 largometrajes. A partir de ahí se consolida el crecimiento hasta llegar a las cifras históricas actuales: 2013 (231), 2015 (255), 2017 (241).

La crisis económica de 2008 tiene un efecto claro en los recortes a las ayudas cinematográficas y en la subida del IVA cultural al 21%. En el año 2012 el Fondo de Protección a la Cinematografía cae un 35%, de 76 millones a 49. La disminución de espectadores que acudían a las salas de cine ya era un mal previo derivado de la llegada de Internet (entre 2002 y 2012 la caída es del 34.4% en España).

A pesar de estas carencias surge una generación de cineastas que demuestran personalidad y atrevimiento al experimentar en terrenos hasta ahora considerados patrimonio del cine extranjero: el thriller (*Celda 211, Buried, El Niño, El hombre de las mil caras, No habrá paz para los malvados, La isla mínima, Que Dios nos perdone, Contratiempo, El desconocido, El cuerpo, El reino, Tarde para la ira, La cueva*), el cine de animación (*Arrugas, Planet 51, Atrapa la bandera, Tadeo Jones, Chico y Rita*), la ciencia-ficción (*3 días, Los cronocrímenes, Extraterrestre, Eva, Proyecto Lázaro, Autómata, Durante la tormenta*) o el cine de terror (*Los otros, El orfanato, Los ojos de Julia, REC, Verónica*).

2.2.1. La ampliación de fronteras

En la década de los 90 que Antonio Banderas protagonizase *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) o que Fernando Trueba rodase *Two Much* (1996) con un reparto hollywoodiense en Miami o Florida era considerado una novedad excepcional.

³⁹ Rodríguez Merchán, Eduardo. *Diccionario del Cine Iberoamericano*. (Tomo 3). SGAE. Cap. 16. <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-espanol/>

En 2001 Alejandro Amenábar rueda en España e Inglaterra *Los otros*, una película de terror gótico con un reparto internacional encabezado por Nicole Kidman y producida por Tom Cruise. Con una recaudación mundial de 209 millones de dólares a partir de un presupuesto de 17\$ se convierte en la película española más taquillera de todos los tiempos. Casi dos décadas después esa cifra queda pulverizada por Juan Antonio Bayona que, después de obtener un gran éxito internacional con *Lo imposible* (2013: 180\$ en taquilla) arrasa con *Jurassic World: El reino caído* (2018. Más de 1300 millones de dólares en taquilla mundial).

En estos 18 años los cambios del cine español han sido evidentes. No es noticia que Jaume Collet-Serra (Barcelona, 1974) realice un thriller en Inglaterra y Estados Unidos porque todas sus películas las ha rodado allí. Desde 2005 ha dirigido y estrenado en todo el mundo 8 películas, algunos con tanto éxito como *Sin identidad* (2011: presupuesto de 30 millones e ingresos de 130\$), *Non-Stop* (2014: 50\$/222\$) o *Infierno azul* (2016; 17\$/119\$). En una entrevista en 2014, el director catalán hacía estas declaraciones sobre sus años de formación y adaptación en Estados Unidos.

Lo único que realmente creo que aprendí al estudiar en Estados Unidos fue a vivir aquí. En la escuela de cine a la que fui no aprendí nada. Creo que en España las escuelas son mucho mejores. Hubiera aprendido mucho más allí, pero sobreviviendo al cambio de país, tienes una fuerza emocional para conseguir las cosas cueste lo que cueste. Estudiar en un lugar y trabajar en otro es un cambio muy radical. Si hubiera estudiado en España y tuviese mis contactos allí, habría sido un problema dar el salto porque es muy importante la gente con la que estudias. Tus colegas se convierten en tu equipo y es muy difícil romper esos lazos. Esa habría sido la gran diferencia⁴⁰.

Igualmente podría hablarse de directores españoles que no sólo han sido escogidos por la industria norteamericana sino que además han sido alabados por la crítica cinematográfica. En 2010 *Buried* de Rodrigo Cortés fue unánimemente alabada en medios como *Variety*, *The New York Observer* o *Chicago Sun Times*. También Nacho Vigalondo obtuvo referencias muy positivas sobre *Extraterrestre* (2011) en *The*

⁴⁰ Collet-Serra, Jaume. Entrevista de Gabriel Lerman en *La Vanguardia* (21.03.2014) <https://www.lavanguardia.com/cine/20140321/54404289777/jaume-collet-serra-liam-neeson.html>

Hollywood Reporter o *New York Daily News*, y con *Colossal* en *Indie Wire*, *Rolling Stone* o *Time Out*.

Un ejemplo muy significativo es el del director y guionista Oriol Paulo (Barcelona, 1975). Después de estudiar Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra completa sus estudios en Los Angeles Film School. Se especializa en thrillers y películas de género que triunfan en España y también se distribuyen en todo el mundo. Así sucede con *El cuerpo* (2012) que es seleccionada por varios festivales (París, Londres, Estocolmo) y logra entrar en el mercado de países tan diversos como Alemania, Estonia, Japón, Turquía o Corea del Sur. En 2016 se convierte en el director español con más éxito de taquilla en China al ingresar 21 millones de euros con el thriller *Contratiempo*. Este éxito en la taquilla oriental se mantiene en buena medida en su siguiente película *Durante la tormenta* que en España apenas logró 800.000 euros en taquilla mientras que en China obtuvo más de 16 millones de dólares.

¿Por qué crees que tu cine gusta tanto en ese país?

¡No lo sé! Esa pregunta que me hace mucha gente. Yo voy ahí, hacemos la gira de promoción, vamos a muchísimas ciudades, y hacemos lo propio. No sé decir la razón exacta, lo que sí, es que mis películas invitan mucho a la interacción. Y creo que los chinos entran con mucha facilidad en el juego. No digo que el espectador español no lo haga, porque en mis anteriores películas sí lo hicieron. Pero el espectador chino siempre lo hace⁴¹.

En las últimas décadas el cine español en los Oscar ha estado representado en categorías hasta ahora inéditas: dirección, las cuatro de interpretación, película de animación, documental, banda sonora original, maquillaje y cortometraje de animación.

Han tenido especial relevancia las estatuillas obtenidas por Pedro Almodóvar (mejor guion original por *Hable con ella* en 2002), Alejandro Amenábar (mejor película extranjera por *Mar adentro* en 2004), Javier Bardem (actor secundario en *No es país para*

⁴¹ Paulo, Oriol. Entrevista de Laura Martín Sábado en *e-cartelera*. (13.04.2019). <https://www.ecartelera.com/noticias/entrevista-oriol-paulo-reestreno-durante-la-tormenta-espana-53395/>

viejos en 2007) y Penélope Cruz (actriz secundaria por *Vicky Cristina Barcelona* en 2008).

2.2.2. Una exportación mejorable

A pesar de lo comentado en el punto anterior también hay datos que contrastan con este crecimiento del cine español en los últimos años. Sin abandonar los Oscar, el cine español del siglo XXI ha estado prácticamente inédito en la categoría de mejor película extranjera. Tan sólo una nominación: *Mar adentro* de Alejandro Amenábar (2004) que finalmente obtuvo la estatuilla. Nada que ver con otras décadas en las que España era seleccionada con mucha más frecuencia: años 90 (4 nominaciones; 2 Oscar), 80 (6 nominaciones), 70 (4 nominaciones) 60 (3 nominaciones).

Comparada con otras cinematografías, la española ha quedado muy relegada en los grandes premios de Hollywood. Entre otros, países como Dinamarca (6 nominaciones en las dos últimas décadas), Canadá (5), Israel (4) o Sudáfrica (3) han sido las sorprendentes protagonistas en las últimas ceremonias.

La presencia española en los 3 grandes festivales de cine (Cannes, Berlín y Venecia) también ha sido muy escasa. Desde 2010 sólo ha formado parte de las secciones oficiales a concurso de esos certámenes en 7 ocasiones: 4 en Berlín, 2 en Cannes y 1 en Venecia. Muy lejos de las 81 participaciones de Francia, las 43 de Italia, 32 de Alemania o las 31 de Reino Unido.

En el siglo XXI España no ha estado representada en la sección oficial del Festival de Cannes en 12 de las 19 últimas ediciones del Festival de Cannes. En total se han presentado 8 películas nacionales en el certamen francés desde el año 2000 y 4 de ellas eran del mismo director: Pedro Almodóvar. En este sentido nuestro país ha perdido protagonismo comparándolo con otras épocas: 19 películas presentadas en Cannes en los años 50, 10 en los años 60, 11 en los 70...

En este sentido las palabras de Thierry Fremaux, director del Festival de Cannes, son significativas.

Y ninguna española, ¿por qué no hay cine español en Cannes?

Nunca fui invitado por las autoridades españolas para ir a Madrid y hablar con la profesión. Y lo hago con Italia, con Argentina... No digo que sea culpa de nadie.

¿Autoridades se refiere al Gobierno?

Sí.

¿Algún autor le interesa, además de Almodóvar?

Me han gustado mucho “Qué Dios nos perdone” de Rodrigo Sorogoyen, y “Tarde para la ira”, de Raúl Arévalo. Muy buenas.

Si vemos al ministro le decimos que le invite.

Es que no hay mejor manera que ir a un país a ver a los autores, sus vidas. Lo hago en Corea, Japón... y aquí nunca lo he hecho salvo con Pedro (Almodóvar), con Jaime Rosales, que ya son amigos o autores cercanos a Cannes, pero no hay nada escrito. Cannes es una página en blanco cada año.⁴²

Conocedora de cómo funciona la distribución internacional del cine español, la directora catalana Isabel Coixet apuntaba:

Yo creo que es el gran problema que tenemos en el cine español, que por mucho que se hagan películas que fuera funcionan todavía siguen pensando en los mismos directores. Es igual, hagas lo que hagas. Ahí no lo hemos sabido vender (...). Dependemos de un sistema de agentes de ventas que a veces no se atreven o ven sólo las cosas más obvias. Pero yo pienso que “Verano 1993” tiene el potencial para llegar muy lejos, e incluso pienso que podrían llegar a darle el Oscar.⁴³

La película de Carla Simón a la que se refiere Isabel Coixet había ganado en 2017 el premio a la mejor opera prima en el Festival de Berlín y había sido seleccionada por la Asociación de críticos norteamericanos como una de las 10 mejores películas extranjeras del año. Finalmente no llegó a ser nominada a los Óscar.

⁴²Fremaux, Thierry. Entrevista de Javier Zurro en *El Español* (25.09.2017). https://www.elspanol.com/cultura/cine/20170925/249475326_0.html

⁴³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en el Canal de Fila Siete de Youtube (29.03.2017, min 6:20-7:42). <https://www.youtube.com/watch?v=5TkUKA4cFo&t=185s>

En el programa *Por fin es viernes* de *esRadio* emitido el 21 de diciembre de 2018, el crítico de cine Andrés Arconada destacaba la falta del acierto en saber difundir el cine español en el mercado internacional (Arconada, 2018). Se refería a la decisión de la Academia de seleccionar *Campeones* de Javier Fesser para la carrera de los Oscar. Finalmente la película no fue ni siquiera preseleccionada.

*Teníamos la oportunidad de oro para pasar el corte del Oscar que era “Todos lo saben”. El director (Asghar Farhadi, cineasta iraní ganador de 2 Oscar a la mejor película extranjera en 2012 y 2017) había hecho una película muy española, por la historia que cuenta, el equipo de rodaje, el reparto... Tenemos dos actores muy conocidos en Hollywood que además han ganado un Oscar (Javier Bardem y Penélope Cruz). Lo que es absurdo es mandar “Campeones” porque sabemos que no va a pasar el corte. A los americanos les da igual esa película. Y ya llevamos diez años sin entrar ni siquiera entre las 10 preseleccionadas.*⁴⁴

2.2.3. Alejandro Amenábar, Isabel Coixet y el relevo generacional

En las últimas décadas en España el número de cineastas jóvenes destacables en sus primeras películas ha conformado toda una generación a la que pertenece evidentemente Rodrigo Sorogoyen. El primero en marcar una línea diferente fue Alejandro Amenábar. Nacido en 1972 en Chile se trasladó a vivir a Madrid al año siguiente por la conflictiva situación política. En 1990 se matriculó en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, pero no terminó una licenciatura que siempre consideró excesivamente teórica e inútil. Curiosamente en esa universidad rodaría su primera película (*Tesis*, 1996) con la ayuda en el guión de su compañero de facultad Mateo Gil y en la producción del director José Luis Cuerda.

En el 20º aniversario del estreno de *Tesis*, Amenábar volvió a la Complutense, donde recordó la experiencia de esos años universitarios y aprovechó para hacer algunas reflexiones sobre su trayectoria cinematográfica. Estos comentarios tienen similitudes y

⁴⁴ Arconada, Andrés. Programa *Por fin es viernes* de *esRadio* (21.12.2018, min 18-19). <https://www.youtube.com/watch?v=xlpUBdY0soM&t=1162s>

divergencias muy significativas con los primeros años de profesión de Rodrigo Sorogoyen.

Alejandro Amenábar afirmó que tenía un recuerdo entre amargo y grato de la Facultad de Ciencias de la Información. Lo primero porque fue mal estudiante, y lo segundo, porque se pasaba el día en la cafetería, haciendo grandes amigos, y soñando con hacer su primera película, algo que cumplió con "Tesis", que se rodó en gran parte en la Facultad. Como protagonista contó con Ana Torrent, una actriz con muchísima experiencia, con quien Amenábar tuvo algún choque, porque ella quería cambiar el guion para que su personaje matase a alguien y eso, en palabras del director, "generó una desconfianza mutua".

Con 23 años, Amenábar rodó su primera película, ganó premios por todo el mundo y eso quizás le vino un poco grande. Confiesa el director que en aquella época "era muy arrogante, súper subido", muy seguro de sí mismo. Cree que por un lado está bien confiar en uno mismo de joven, pero "con los años vas pisando terreno y te vas dejando permear de lo que tienes alrededor". Su cambio de personalidad no sólo se nota en que ha aprendido a dirigir con más inteligencia a los actores, sino que ha entendido que "una película es una obra colectiva y un director tiene que dejarse aconsejar y creer en el criterio de los demás". Amenábar reconoce seguir la máxima "no hagas a los demás lo que no quieres para ti". Eso le lleva a tratar con el mismo respeto tanto a la mayor estrella de Hollywood como al más novato que trabaje en sus filmes.

Tras pasear por la Facultad y ver que las instalaciones y el material disponible han mejorado mucho desde su época, recomendó que rueden todo lo que puedan, que incluso lo hagan con el móvil. "Hacer cortos es la mejor escuela, te pone a prueba, ves lo mal que lo haces y aprendes para la siguiente", concluyó⁴⁵.

La película logró cierta repercusión internacional (Gran premio en el Festival Internacional del cine fantástico de Bruselas) y ganó casi todos los premios importantes nacionales (7 Goyas, mejor director revelación para el Círculo de Escritores

⁴⁵ Fernández, Jaime. *Amenábar vuelve a la Complutense*. Publicado en *Tribuna Complutense* (27.04.2017). <https://www.ucm.es/tribunacomplutense/193/art2744.php#.XljsUpVKiUk>

Cinematográficos). Luego rodaría *Abre los ojos* (1997) que con los años tendría un remake norteamericano dirigido por Cameron Crowe y protagonizada por Tom Cruise, Cameron Díaz y Penélope Cruz (*Vanilla Sky*, 2001). Alcanzaría sus mayores éxitos internacionales con *Los otros* (2001) y *Mar adentro* (2004).

Isabel Coixet (Barcelona, 1960) tuvo una maduración más tardía pero su carrera ha sido mucho más estable. Aunque rueda su primera película con 28 años (*Demasiado joven para morir joven*, 1988) con la que fue nominada al Goya a la mejor dirección novel, la consolidación de su carrera llegaría con *Cosas que nunca te dije*. Con un presupuesto muy bajo, reparto norteamericano y rodaje en Estados Unidos, la película amplía el horizonte del cine español. Después alternará películas, documentales y series de producción española y extranjera. Ha podido estrenar sus películas en diferentes secciones de los festivales de Toronto y Cannes, además de formar parte de la sección oficial del Festival de Berlín en 4 ocasiones. En total ha ganado 8 Goyas por películas como *La vida secreta de las palabras* (2006), *Mi vida sin mí* (2003) y *La librería* (2018).

Mientras que en los años 90 los directores españoles nacidos entre los años 20 y 40 seguían rodando y obteniendo grandes premios, con el avance del siglo XXI estos cineastas han ido perdiendo protagonismo en favor de las nuevas promociones. Luis García Berlanga (1921-2010), Vicente Aranda (1926-2015), Carlos Saura (1932), Gonzalo Suárez (1934), Mario Camus (1935-2011), Víctor Erice (1940) o Bigas Luna (1946-2013) son relevados por una promoción nacida entre los años 60 y 80. Destacan, entre otros, Pablo Berger (n. 1963: *Blancanieves*), Alex de la Iglesia (n. 1965: *El día de la bestia*, *La comunidad*), Icíar Bollaín (n. 1967: *Te doy mis ojos*, *También la lluvia*), Fernando León de Aranoa (n. 1968: *Los lunes al sol*, *Familia*), Daniel Monzón (n. 1968: *Celda 211*, *El Niño*), Alberto Rodríguez (n. 1971: *La isla mínima*, *El hombre de las mil caras*), Juan Antonio Bayona (n. 1975: *El orfanato*, *Lo imposible*), Isaki Lacuesta (n. 1975: *La próxima piel*, *entre dos aguas*), Rodrigo Sorogoyen (n. 1981: *Stockholm*, *El reino*) o Carla Simón (n. 1986: *Verano 1993*).

Curiosamente, en este período de esplendor de nuevos cineastas, algunos directores que a principios de siglo XXI tenían la mejor consideración de la crítica de cine fueron puestos en entredicho en numerosas ocasiones en los años posteriores. Así sucedió con Pedro Almodóvar en *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito*

(2011), *Los amantes pasajeros* (2013); con Alejandro Amenábar en *Ágora* (2009) y *Regresión* (2015), y con Isabel Coixet en *Elegy* (2008), *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), *Mi otro yo*, *Ayer no termina nunca* (2013) y *Elisa y Marcela* (2019).

2.2.4. La multiplicación de escuelas de cine

En España aparece el “Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas” en 1947 en Madrid, que en 1962 pasó a llamarse simplemente Escuela Oficial de Cine. Allí estudiaron, entre otros, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Pilar Miró o Carlos Saura. En los primeros años los medios técnicos eran muy escasos pero a partir del curso 1959-1960 las prácticas de rodaje se incorporan desde el primer año de estudios. Gran parte de esas primeras películas son documentales, algunas de ellas con mucho prestigio

En 1976 se clausuró esta escuela, justamente cuando Pedro Almodóvar planeaba trasladarse a Madrid para empezar a estudiar allí. La Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid creada en 1972 se convierte en la sucesora “teórica” con la licenciatura de Comunicación Audiovisual.

El ejemplo que veíamos anteriormente de Alejandro Amenábar es bastante paradigmático: la licenciatura universitaria ofrecía mucha teoría y muy poca práctica. Por este motivo nacen las escuelas de cine como la ESCAC de Barcelona (1993); donde estudiarían, entre otros, Juan Antonio Bayona, Elena Trapé, Kike Maíllo, Mar Coll o Javier Ruiz Caldera; o la ECAM de Madrid (1994), donde coinciden Rodrigo Sorogoyen, Paco Plaza, Daniel Remón, Fernando Franco, Isabel Peña, o Álex de Pablo.

Capítulo 3. Formación cinematográfica

3.1. Las primeras imágenes (1981-1998)

Rodrigo Sorogoyen del Amo nació el 16 de septiembre de 1981 en Madrid, hijo único de Rodrigo Sorogoyen Revilla y María Jesús Rodríguez del Amo. Su padre era comercial y tuvo en los años noventa una tienda de cómics. Entre sus grandes aficiones siempre estuvieron el teatro y el baile⁴⁶. Interpreta para varias compañías de teatro *amateur* y ha realizado pequeños papeles en varias películas de su hijo como *Que Dios nos perdone* o *El reino*.

Su madre era la hija pequeña del director de cine Antonio del Amo, conocido por sus películas protagonizadas por Joselito en los años 50 y 60 (*El pequeño ruiseñor*, *Saeta del ruiseñor*, *El pequeño coronel*). Ella fue fotógrafa del Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid. Gran aficionada al cine siempre procuró suministrar una amplia videoteca familiar en casa. Además cuando su hijo era aún muy pequeño empezó a interesarse en hacer fotografías fijas de muñecos, una especie de planos cinematográficos que luego revelaba su madre. Aunque para él era un entretenimiento, con el paso de los años admitía que ya en aquellos momentos le interesaba más el proceso de creación y rodaje que la posproducción. Esas fotografías no llegaban todavía a contar una historia porque la ilusión se perdía en el proceso.

Rodrigo vivió en un barrio de clase media alta de la zona norte de Madrid, cerca de la Plaza de Castilla, hasta que se independizó con 23 años. Estudió en el Colegio Nuestra Señora de la Sabiduría muy cercano a su casa: un antiguo centro religioso que había pasado a ser de iniciativa privada. Aquellos años de madurez no fueron los de un cineasta

⁴⁶ La información biográfica de este capítulo fue obtenida en las entrevistas en profundidad a Sorogoyen realizadas el 23 de noviembre de 2018 y el 24 de marzo de 2019. Se incluyen en Bibliografía final.

incipiente y solitario. De carácter extrovertido pasaba mucho tiempo con sus amigos y le gustaba el baloncesto y el fútbol. También había tiempo para el cine, con su madre veía con frecuencia películas en casa y con su padre solía ir dos veces por semana al cine.

Sorprende que con 8 ó 9 años viese una película de Akira Kurosawa tan referencial y compleja como *Los siete samuráis* (1954). Reconoce que le pareció bastante aburrida aunque años después le impactó *Dersu Uzala* (1975), otra obra seminal del genio nipón. No es casual que en su memoria también tengan especial relevancia películas con grandes dosis de violencia. Desde *Grupo salvaje* (1969) de Sam Peckinpah a *Seven* de David Fincher (1995), pasando por *Uno de los nuestros* (1990) de Martin Scorsese o los pilares del cine de Quentin Tarantino: *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994). También conecta con el ingenio cómico de Woody Allen a partir de ver *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993). Desde entonces empieza a ser uno de los directores que más le interesa por la viveza de sus diálogos y la creatividad de las situaciones en películas como *Balas sobre Broadway* (1994), otra de sus favoritas.

Sorogoyen recuerda la conversación que tuvo con su padre después de ver en cine la película *El profesional (León)*, de Luc Besson en 1994.

Hoy en día es una de mis películas favoritas, pero recuerdo que en ese momento salí muy enfadado del cine. Sobre todo con la reacción de mi padre de no lamentarse o “escandalizarse” por la muerte del protagonista. Para mí era la primera vez que veía morir a un héroe o protagonista en una película, y mi reacción de un adolescente de 13 años fue, lógicamente, muy distinta. De la misma manera me indignó que mi padre dijese que la relación entre los personajes interpretados por Jean Reno (que tenía entonces 45 años), y una jovencísima Natalie Portman (que tenía 12), era una historia de amor, y no una relación paterno-filial como defendía yo. En esos momentos pensaba que mi padre era un perverso o un provocador. Evidentemente es obvio que tenía razón en su interpretación, y ese recuerdo aún lo tengo muy vivo. Creo que fue una de esas conversaciones que influyeron en mi manera de entender el cine⁴⁷.

⁴⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.02.2020). Min. 1:30-2:55.

3.2. Años de universidad (1999-2003)

Tenía claro que no quería aburrirse estudiando asignaturas que no le interesaban pero no tenía nota suficiente para entrar en Comunicación Audiovisual. Había decidido dedicarse al cine pero tenía que hacer una licenciatura y lo más cercano era Historia o Arte. Finalmente optó por la primera porque pensaba que tendría más salidas y la historia del Mundo Contemporáneo le parecía atractiva.

Se matriculó en 1999 en la Universidad Autónoma de Madrid y consiguió terminar la carrera yendo a clase por las mañanas a la universidad y dedicando las tardes al estudio del cine en un nivel inicialmente *amateur*. Empezó a recibir formación sobre escritura de guion en el taller de cine de Pablo Alvorot donde adquirió los primeros conocimientos teóricos.

En el año 2000 empieza 2º de Historia y se matricula por las tardes en la Escuela de Cine y Televisión Séptima Ars de Madrid. Había un curso de guion que era el que le parecía más interesante además de ser uno de los más asequibles. La duración del seminario era de 350 horas que le sirven para empezar a ver de una manera más sistemática cine clásico: Buñuel, algunos cineastas de la *Nouvelle vague* francesa como François Truffaut, etc.

En esta escuela conoce a dos alumnos de Comunicación Audiovisual mayores que él que rodaban un cortometraje en digital (miniHD) cada dos meses. Asistió a rodajes y empezó a familiarizarse con las cámaras hasta el punto de rodar su primer cortometraje titulado *Ojalá desaparecieras*. Era una historia muy sencilla de un chico de 19 años hablando consigo mismo como si fuesen dos personajes enfrentados por un espejo. El protagonista está en la duda de engañar o no a su novia con la chica que le espera fuera. La economía de medios es evidente pero también la utilización dramática de la elipsis y el clímax que serán dos bases fundamentales en su narrativa cinematográfica. También se puede entrever uno de los temas esenciales abordados en su opera prima *Stockholm*: el engaño en las relaciones afectivas.

Con este corto gana en 2002 el Festival de Colmenar Viejo: “Cortomenar” que había empezado en el año 1997. En las bases de este certamen se indicaba que el jurado valoraba

especialmente “la iniciativa, creatividad y originalidad”. Era la primera vez que Rodrigo Sorogoyen hacía un cortometraje y este premio tenía para él una importancia especial.

Se segundo cortometraje era “aún peor, pero mucho más ambicioso. Para mí era como una superproducción y se llamaba *Contradicciones*. Era una especie de película de acción protagonizada por tres jóvenes que asaltan la Facultad con diferentes intenciones de justicia social y casi poética. Ahí se puede ver el interés que ya tenía en que cada personaje tuviese una historia que contar”.

A continuación rueda *Tenemos que hablar*: una especie de comedia psicológica que cuenta el trayecto de un chico hacia la casa de su novia con la que ha quedado para cortar con ella. Mientras camina se imagina todos los argumentos a favor y en contra. Las escenas en las que se ve al chico caminando están rodadas en blanco y negro, mientras que los pensamientos aparecen en color. En este caso podemos ver algunas similitudes con su cortometraje *El iluso* (2014), que también era una comedia rodada en blanco y negro con un uso puntual del color en el plano final.

3.3. La ECAM, Ángel Amorós y Juan Miguel Lamet (2004-2007)

En 2003 se matricula en NIC (actualmente ICM, Instituto del Cine de Madrid) donde recibe clases de Ángel Amorós, actualmente reconocido por ser el director de fotografía de las últimas películas de Alex de la Iglesia: *Mi gran noche* (2015), *El bar* (2017) y *Perfectos desconocidos* (2017). Para Rodrigo Sorogoyen, Amorós se convierte en su mentor y el que le ayuda a profundizar en aspectos esenciales del cine como la planificación y la fotografía.

Fue entonces cuando me “enamoré” del encuadre y de los movimientos de cámara. Hasta ese momento me había centrado más en la labor de guionista, pero conocer a Ángel y a algunos cineastas que para mí han sido claves como Scorsese o Paul Thomas Anderson, me ayudaron a ampliar el foco de interés⁴⁸.

⁴⁸ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018. Min. 23:25 a 23:40).

En 2004 termina la carrera de Historia y se matricula en la Escuela de Cine de Madrid (ECAM). Creada en 1994 bajo el patrocinio de la Comunidad de Madrid poco después del comienzo de la ESCAC (1993) en Barcelona, ha servido de escuela de formación de 4000 jóvenes. En el profesorado coinciden críticos de cine como Javier Ocaña, Carlos Fernández Heredero, o Mirito Torreiro, profesores de universidad como Antonio Sánchez Escalonilla y algunos cineastas como Enrique Urbizu o Vittorio Storaro.

Uno de los primeros compañeros de pupitre de Rodrigo Sorogoyen en la ECAM es el director y guionista Daniel Remón. Junto con su hermano Pablo escribe el libreto de dos laureadas películas de Max Lemcke: *Casual Day* (4 Premios CEC: entre ellos película y guion) y *Cinco metros cuadrados* (5 premios en el Festival de Málaga de 2011; incluidos el de mejor película, guión y Premio de la Crítica). En 2020, los hermanos Remón y Benito Zambrano (también director de la película), reciben el Goya al mejor guion adaptado por *Intemperie*, basada en la popular novela de Jesús Carrasco.

Rodrigo y yo coincidimos por primera vez en clase, en el primer año de la ECAM. Yo venía de (casi) terminar Comunicación Audiovisual en la Complutense, y él de hacer Historia en la Autónoma. Los dos hacíamos guion, vivíamos cerca y alquilábamos películas en un videoclub muy antiguo de Madrid que se llamaba El pelicolón. Estuvimos tres años juntos y nos hicimos muy amigos. En ese primer curso hablábamos mucho de novias, algo que se puede deducir de sus primeros cortos y películas.

En el segundo curso escribimos el piloto de una serie juntos como trabajo para una asignatura. Era una comedia muy loca de una mujer que se quedaba viuda y descubriría que su marido había tenido una doble vida. Para escribir el guion hablábamos mucho antes y cuando teníamos más o menos un idioma común hacíamos una escaleta y nos dividíamos las escenas. Cada uno escribía su parte y luego nos las intercambiábamos para leerlas. Luego, escribimos una película juntos que nunca llegó a realizarse sobre una relación a distancia entre Madrid y Buenos Aires. Se titulaba “Impossible Germany”, en alusión a la canción de Wilco.

De Rodrigo creo que se destaca poco algo que para mí es fundamental: una fuerza de voluntad que yo no he visto nunca, en nadie. Hay gente que con el paso del tiempo en

esta profesión se va volviendo más cínica, pero él sigue manteniendo la misma pasión que tenía cuando empezó. Mucha gente se cae por el camino, pero a él se le cae una película y hace otra. Cómo levantó “Stockholm” fue algo increíble. Es una persona que es capaz de contagiar en la gente una energía, y eso para mí es lo más importante, por lo menos para dirigir. Todo el mundo cree en él y por eso tiene personas que le siguen en cualquier tipo de proyecto simplemente porque él esté al frente. Eso no lo tiene mucha gente y es lo que hace que unos resistan más que otros. Por eso quise compartir el Goya con él y con Isabel Peña. Le había ganado el premio en el que él era también candidato por un trabajo extraordinario en el guion de “Madre”, para mí una grandísima película. Rodrigo y yo llevamos años queriendo trabajar juntos y creo que, finalmente, lo conseguiremos⁴⁹.

Sorogoyen también conoce en la ECAM al profesor Juan Miguel Lamet (Cádiz, 1934-Madrid, 2014). Este director, guionista y productor de cine fue uno de los fundadores de la productora Eco Films, fundamental para entender la aparición en los años 60 de cineastas renovadores como Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*), Basilio M. Patino (*Nueve cartas a Berta*) o Miguel Picazo (*La tía Tula*). De 1992 a 1994 fue director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Intentó organizar un nuevo congreso del cine español a imitación del de 1978 que fue el sustrato de la ley Pilar Miró. No lo consiguió y terminó declarando que “El cine español es un enfermo que está muy grave”⁵⁰. Desde 1995 fue uno de los tertulios habituales del programa *Que grande es el cine* presentado por José Luis Garci que tuvo una década de emisión hasta 2005 en la 2 de TVE.

Gracias a Juan Miguel Lamet y a otros profesores de la ECAM Sorogoyen profundiza en el cine clásico americano y europeo. Le interesa especialmente el cine europeo y algunos directores como Berlanga, Fellini, Rosellini o Truffaut. Del cine norteamericano se fija especialmente en la comedia y en concreto en las películas de Billy Wilder.

⁴⁹ Remón, Daniel. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (11.02.2020).

⁵⁰ Galán, Diego. *Juan Miguel Lamet, un hombre de cine*. Obituario publicado en *El País*. https://elpais.com/cultura/2014/08/27/actualidad/1409092994_240129.html

Yo no era un gran alumno ni tenía grandes conocimientos teóricos del cine en aquella época. Me había independizado y trabajaba por las noches como camarero, así que no tenía las disposiciones para atender en clase y estudiar. Todo lo contrario de compañeros de clase que se pasaban muchas horas en la biblioteca y obtenían notas brillantes. Ahora me arrepiento de no haber podido aprovechar mejor esos años. Aun así, en 2005 vinieron de una productora pequeña (Videomedia) para hacer una prueba de guion para una nueva serie que se titulaba “Ke no!” y me escogieron a mí, de entre todos los alumnos de 1º a 3º. Para mí fue toda una sorpresa⁵¹.

Fue su primera experiencia profesional remunerada. La serie era una comedia emitida por Cuatro que no tuvo éxito y terminó en la primera temporada con sólo siete capítulos. Cada episodio se dividía en gags de 5 minutos y Sorogoyen escribe el guion de *Los tíos no usamos pijama* (cap. 101) y *Chantaje emocional* (cap. 104).

Me gustó trabajar allí por la novedad pero la serie tenía muy poca calidad. Si no hay una gran idea detrás no puedes hacer un buen guion. Y si encima la producción y la interpretación tienen bastantes limitaciones, apaga y vámonos⁵².

A pesar de todo, ya había entrado en una cadena que le llevaría a su segunda serie en 2006. *Manolo y Benito Corporeison* era una continuación de una comedia televisiva de cierto éxito titulada *Manos a la obra*, que llegó a los 130 capítulos durante 6 temporadas de emisión en Antena 3 entre 1998 y 2001. La aportación de Sorogoyen a esta serie se limita a 4 de los 12 capítulos.

No me interesaba nada la serie pero hacía el trabajo que me pedían. En esa época fue cuando surgió la posibilidad de escribir y dirigir una película con un compañero de piso. El resto de compañeros de la serie no se lo podían creer. Yo era el “graciosete” que pasaba de todo y que apenas tenía experiencia y de repente decía que iba a dejar el trabajo porque iba a empezar a rodar una película. Creo que es algo que me ha pasado toda mi vida. Soy incapaz de trabajar con gente con la que no conecto y en

⁵¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018. Min. 29:10-30:20).

⁵² Ibid. 2018. (Min 31.20-31:50).

*proyectos que me aburren. Y siempre que he querido probar experiencias nuevas las he conseguido a la primera. Es una suerte evidente que he tenido en mi vida*⁵³.

3.4 El filme *8 citas* (2008) y las series de TV

En el primer año de la ECAM, Sorogoyen empieza a rodar un cortometraje por su cuenta con compañeros de clase que será la base argumental de su primera película: *8 citas*. El corto original se titulaba *Uno y uno* y contaba el paso del tiempo en una pareja a través de 4 citas que reflejan cada una de esas etapas: el enamoramiento, los primeros problemas, la discusión y la rutina. Aunque los personajes son los mismos en cada una de las citas estaba interpretado por 8 actores distintos. El tono del corto era dramático, nada que ver con el cómico que tendría después *8 citas*.

Al compañero de piso de Sorogoyen, le pareció que este corto podría convertirse en un largometraje. Peris Romano (Madrid, 1978) había escrito y dirigido dos cortometrajes (*Sigue soñando*, 2002 y *El efecto Rubik (& el poder del color rojo)*, 2006) que trataban sobre las dificultades actuales en relaciones de pareja. Tenía cierto acceso a actores cómicos tan populares como Fernando Tejero (*Aquí no hay quién viva*, *El penalti más largo del mundo*) o Arturo Valls (*Muchachada nui*, *Camera Café*), y pensó en que sería posible lograr un reparto muy amplio para una película de historias entrecruzadas basada en el corto original de Sorogoyen. Sería el primer largometraje para ambos.

*Dudé mucho en aparecer como codirector junto con Peris. Siempre había pensado empezar haciendo una película importante, algo muy personal y que me resultase fascinante como proyecto. He procurado hacer cine pensando en el público, pero también he tenido claro que es importante dejar un sello personal en lo que haces. Pero la oferta era difícilmente rechazable. Tenía 25 años y podía firmar mi primera película*⁵⁴.

Finalmente llegaron a un acuerdo de escribir y realizar cuatro historias cada uno. Sin embargo, después de un primer libreto acabaron desechando una de los capítulos de Peris

⁵³ Ibid. 2018. Min 32.55-33:25.

⁵⁴ Ibid. 2018. Min 36.10-36:40.

Romano. Lo sustituyeron por un capítulo final escrito y realizado entre los dos. Presentaron el guion a una productora que tuvo mucho prestigio en los años 70, pero en aquellos años no atravesaba su mejor momento.

Impala S. A. había sido creada por José Antonio Sainz de Vicuña en 1960. Con más de cien películas fue conocida por títulos como *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) o *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984). A partir de los años 90 se mantuvo gracias a las coproducciones como *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002). Impala financió el 50% del presupuesto inicial y del resto se hizo responsable Tesela Producciones, fundada en 1998 por José Antonio Félez. Este productor de cine y televisión se especializó en apoyar los primeros proyectos de cineastas con tanta proyección como Alberto Rodríguez (*7 vírgenes*, 2005), Achero Mañas (*El Bola*, 2000) o Daniel Sánchez Arévalo (*AzulOscuroCasiNegro*, 2006).

Después de haber desarrollado el guion con Impala, la productora Tesela se une al proyecto viendo el presupuesto asequible y el elenco de actores de la película. Sorogoyen sería el director y guionista de los episodios 2 (*Enamorarse*), 4 (*Familia*), 6 (*Celos*) y 7 (*Superación*). Además colaboraría con Peris Romano en la última historia titulada *Reencuentro* que firmarían los dos como directores y guionistas.

Era mi primera experiencia en un rodaje profesional, con cámaras mucho más sofisticadas que las que usé en mis primeros cortometrajes. No tenía experiencia ninguna en rodaje y en dirección de actores profesionales pero creo que me defendí bien. Aquello me ayudó mucho aunque no pude entenderme con Peris. En el rodaje no hubo ningún problema más allá de los nervios de una primera película, pero en la edición fuimos perfectamente conscientes de nuestras diferencias. Era evidente que teníamos poco que ver en nuestra forma de escribir y hacer cine⁵⁵.

La película fue seleccionada en la Sección Oficial del 11º Festival de Málaga y se estrenó el 17 de abril de 2018 obteniendo una taquilla de 876.362,43 euros (159.091

⁵⁵ Ibid. 2018. Min. 38:30-39:05.

espectadores). Ocupó el puesto nº 19 en la lista de las películas españolas más taquilleras de 2018.

En la crítica de ABC sobre *8 citas*, Federico Martín Bellón decía “Que los dos realizadores tengan experiencia en la tele es algo que se nota, no siempre para bien”⁵⁶. Fernando Gil-Delgado era menos compasivo: “Hay algunos buenos actores, y algún momento gracioso, pero con esos materiales no se llega al rango de largometraje (...). No hay planificación, no hay iluminación, apenas hay montaje, todo se basa en una perorata, pura televisión, de la mala”⁵⁷. Otros comentaristas de cine como Javier Ocaña o Fausto Fernández fueron más positivos atendiendo al trabajo interpretativo del numeroso reparto⁵⁸.

Aunque en el episodio 2 (*Enamorarse*) hay una evidente similitud argumental con la película *Stockholm*, y en el episodio 4 (*Familia*) se ve la claramente la influencia del cine de Berlanga que tanto le interesó a Sorogoyen, la película no es representativa del estilo de autor de este cineasta. Él mismo reconoce que es difícil hacer un análisis de *8 citas* teniendo en cuenta la escasa libertad de actuación que tuvo en esta primera experiencia con el largometraje.

Solo hace falta comparar la evolución de Rodrigo Sorogoyen y Peris Romano para darse cuenta que tenían poco que compartir. Mientras que el primero ha optado por un estilo muy distinto al de *8 citas* y las series de TV en las que trabajó, el segundo ha continuado en esa misma línea en comedias populares que no han logrado repercusión en el público ni tampoco buenas críticas: *Los miércoles no existen* (2015), *Colegas* (2018) y *Hospital Valle Norte* (2019).

Entre 2008 y 2013 (año en que se estrena *Stockholm*), Sorogoyen participa como director y/o guionista en numerosas series de TV. En 2008 empieza a trabajar en *Impares*, una serie producida por Isla Producciones, New Atlantis y Drive emitida en Antena 3 entre

⁵⁶ Martín Bellón, Federico. Extracto de la crítica publicada en la ficha de la película en *Filmaffinity*. <https://www.filmaffinity.com/es/film536228.html>

⁵⁷ Gil Delgado, Fernando. Crítica publicada en la web de *Fila Siete* (17.04.2008) <https://filasiete.com/critica-pelicula/8-citas-2/>

⁵⁸ Extractos de las críticas publicadas en la ficha de la película en *Filmaffinity*, citada en n.56.

2008 y 2010. En total se hicieron 71 capítulos de 30 minutos, y el director madrileño trabaja en 43. Era una comedia dividida en sketches sobre una agencia de búsqueda de pareja a través de Internet. Entre los directores de la serie estaba Peris Romano y, como guionista estaba Isabel Peña que aparecerá en el capítulo 5 de esta tesis. En el reparto destacan algunos actores que en ese momento estaban empezando: Javier Rey (*Fariña*), Dani Rovira (*Ocho apellidos vascos*), Yolanda Ramos (*Paquita Salas*) o Cecilia Freire (*Velvet*). Esta serie tuvo una continuación titulada *Impares Premium* que tuvo una temporada de 10 capítulos entre 2010 y 2011. Sorogoyen fue director y guionista de algunos sketches en todos los episodios.

Su segunda serie fue *La pecera de Eva*, con diferencia la experiencia televisiva más enriquecedora de aquellos años en su formación como director y guionista. Era una ficción creada por Jorge Alonso que alcanzó las 4 temporadas entre 2010 y 2011 con 249 episodios de emisión en Telecinco. Esta serie dramática tenía como protagonista a la psicóloga Eva Padrón (Alexandra Jiménez) dedicada a resolver dificultades personales en la vida de un grupo de adolescentes. Sorogoyen aparece como codirector de 221 episodios, y también como coguionista de las dos primeras temporadas de la serie. El cineasta coincide en este trabajo con Isabel Peña, a la que ya conocía de la ECAM, y que se acabaría convirtiendo en coguionista de todas sus películas. A lo largo de la serie fueron desfilando varios actores que volverían a trabajar con el cineasta como Aura Garrido (*Stockholm*), Alfonso Bassave (*El iluso, Que Dios nos perdone*) o Javier Pereira (*Stockholm, Que Dios nos perdone*).

La pecera de Eva sirvió a Sorogoyen como laboratorio de pruebas para desarrollar tres aspectos fundamentales en su trayectoria posterior: la improvisación de los actores en rodaje con el objetivo de lograr una mayor naturalidad, la habilidad para generar ritmo narrativo y dramático con historias “estáticas” fundamentadas en diálogos, y el trabajo en equipo.

De la misma productora que *Impares* era *Vida loca*, una comedia que llegó a los 20 capítulos de emisión en Telecinco en 2011. Contaba la caótica vida de una familia desestructurada en la que sus progenitores divorciados emprenden una nueva etapa en San Sebastián junto a sus hijos, sus nuevas parejas y la presencia constante de sus "ex". En el reparto destacaban Toni Cantó (*Todo sobre mi madre*), Esther Arroyo (*7 vidas*) o

Lolita (*Rencor*). Sorogoyen fue el director de 6 episodios y no intervino como guionista. Fue un proyecto en el que nunca creyó y en el que hizo un trabajo totalmente funcional

Por último, esta etapa previa a su primera película en solitario finaliza con la realización de 13 de los 16 capítulos de la serie *Frágiles*. Santi Millán que interpreta a un fisioterapeuta que se preocupa de las lesiones físicas y también psicológicas de sus pacientes. Esta serie fue emitida en Telecinco entre 2012 y 2013 logrando una share del 11% con cerca de un millón y medio de espectadores por capítulo.

*Creo que personal y laboralmente para mí esos años fueron una gran experiencia. Puede que no se vea luego en mi cine, pero aprendí de la dinámica de rodaje: a resolver, a tratar con el equipo. Si yo hubiese filmado solamente 3 películas creo que no sabría ni la mitad de lo que sé ahora mismo. Lo único que todo el mundo sabe que las series, en general y cada vez menos, son un lugar muy poco agradecidos para desarrollar algo creativo. Ves el producto y no es tuyo, obviamente, porque es de muchísima gente. Es de una cadena de televisión que no está en el rodaje pero toma decisiones, te dicen que tienes lo que cambiar y eso es muy frustrante*⁵⁹.

3.5. 25, el proyecto que no pudo ser

Después de la experiencia negativa de *8 citas*, Sorogoyen decide continuar en solitario y escribe un guion titulado *25*. El argumento, una vez más, se centra en las relaciones afectivas de jóvenes en el momento actual. Un chico de 25 años está enamorado de su novia cuando se encuentra con otra chica que apenas conoce de una fiesta en la que coincidieron hace un par de meses. Ella le dice que está embarazada de él. No le pide nada, simplemente le dice que quería que supiese que es su hijo y que lo piensa tener. Entonces surge el dilema del chico que tiene que tomar una decisión que marcará el principio de su vida como adulto.

En principio iba a ser producida por Atípica Films, una productora fundada en 2009 por Juan Antonio Fález (antiguo director de Tesela Films como apuntamos en 2.4), pero llegó la crisis económica en España y el proyecto quedó suspendido. El cineasta siguió

⁵⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en el canal de *Fila Siete* de You Tube (29.03.2017, min 17:55-19:05). <https://www.youtube.com/watch?v=5TkUKA4cfFo>

empeñado en sacar el proyecto rodando algunas escenas que le sirvieran para mostrarlo en productoras como Morena Films. En 2012 la película se llegó a presentar en la sección *5 minutos de cine* del Festival de Málaga que se dedica a películas en proceso de creación o post-producción. Finalmente todo quedó en un guion, el primero desarrollado de manera profesional y en solitario por Sorogoyen.

3.6. Principales referencias cinematográficas

3.6.1. *Tres maneras de usar el cuchillo*, de David Mamet

De su periodo de formación como cineasta en la ECAM, Sorogoyen cita un breve manual que marcó su manera de desarrollar la narración dramática. Publicado en Estados Unidos en 1998, *Tres maneras de usar el cuchillo* es el título de este ensayo cinematográfico escrito por el director, guionista y dramaturgo David Mamet (Chicago, 1947). Reconocido por sus libretos para directores como Sidney Lumet (*Veredicto final*, 1982), Brian de Palma (*Los intocables de Eliot Ness*, 1987), o Louis Malle (*Vania en la calle 42*, 1994), destaca también como director y guionista de *La trama* (1997) o *El caso Winslow* (1999).

Entre sus ensayos cinematográficos destacan *Sobre la dirección de cine* (1991), *Bambi contra Godzilla* (2007) y *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor* (2011). Su estilo incisivo y sintético se puede resumir en este breve fragmento de una entrevista en 2018:

P: Con el 'boom' de las series se dice que nunca los guionistas han tenido tanto poder.

R: No creo que eso sea así. Ni lo han tenido ni lo tendrán. Hollywood siempre ha sido una ciudad-empresa. Los jefes de los estudios sólo miran a los espejos del entretenimiento. Quienes mandan son gente de dinero; comerciales y contables. Ellos no leen guiones, miran números. De vez en cuando un buen guion ve la luz y se convierte en una película, pero esto sucede porque puede ser un buen negocio. Nada más.

P: Siempre ha dicho que la primera regla de la escritura es 'no aburrir'. ¿Le aburren las historias del Hollywood actual?

R: Bastante. Las películas han de tener una buena trama, una estructura sólida, ése es el secreto. Cuando no la tienen se intentan arreglar con fórmulas que se agotan enseguida: meter sexo, meter violencia o meter sentimentalismo⁶⁰.

En *Tres maneras de usar el cuchillo* David Mamet utiliza un lenguaje metafórico para explicar la construcción del drama cinematográfico que tiene una relación directa con la vida y experiencia del ser humano.

Teatralizamos por naturaleza (...) Teatralizamos el tiempo, el tráfico y otros fenómenos impersonales haciendo uso de la exageración, la yuxtaposición irónica, la inversión, la proyección y todas las estrategias de las que se valen el dramaturgo, para crear fenómenos emocionalmente significativos (...) Nuestro mecanismo de supervivencia ordena el mundo siguiendo la secuencia causa-efecto-conclusión⁶¹.

Un ejemplo utilizado por Mamet clarifica esta explicación del motor dramático de una historia.

¿Qué entendemos por un partido de fútbol perfecto? ¿Deseamos que nuestro equipo se haga dueño del campo vapuleando al contrario desde el primer momento y que llegue al final del partido con una goleada avasalladora? No. Queremos un juego igualado que nos depare muchos reveses emocionantes, y en el que retroactivamente parezca que todo el partido ha apuntado hacia una conclusión satisfactoria e inevitable. Deseamos, en efecto, una estructura en tres actos⁶².

Los conflictos que deben afrontar los protagonistas deben tener una conexión con el mundo concreto, real, empírico. El drama logrará conectar con el público si no se abandona en abstracciones que convierten al espectador en un observador desinteresado por lo que sucede en la historia.

⁶⁰ Mamet, David. Entrevista de Jorge Benítez en *El Mundo* (23.12.2018). Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/12/23/5c1d4945fc6c83b5638b47f9.html>

⁶¹ Mamet, David. *Tres maneras de usar el cuchillo*. Editorial Alba. Barcelona (2015). Págs 20-21.

⁶² Ibid. 2015: 16.

En estas pequeñas obras convertimos lo común e intrascendente en particular y objetivo, es decir, en parte de un universo que nuestra formulación proclama como comprensible. Esto es buena dramaturgia. La mala dramaturgia la encontramos en la palabrería de los políticos que tienen poco o nada que decir. Denigran el proceso centrandó más bien su discurso en lo subjetivo y nebuloso: hablan del Futuro, hablan del Mañana, hablan del Estilo Americano, de Nuestra Misión, de Progreso, de Cambio. Son términos que inflaman los ánimos pacíficamente (o no tan pacíficamente, pues significan “Levantaos”, o “Levantaos y poneos en marcha sin miedo”) y que actúan en calidad de drama. Son comodines en la progresión teatral que funcionan de manera similar a las escenas de sexo o de persecuciones de coches en las películas de serie B; palabras que no tienen relación alguna con los problemas reales y que se intercalan como gratificaciones modulares en una historia carente de contenido⁶³.

En la estructura del guion en tres actos, David Mamet señala que el más complicado es el segundo e intermedio. En el primero se ha presentado a los personajes y a los conflictos, y ahora es el momento de una lucha que tiene más que ver con la rutina del goteo que con la épica de una batalla.

Tolstói escribió que si uno no pasa por este replanteamiento, por esta revisión, a los treinta y tantos años, será intelectualmente estéril el resto de su vida. La llegada de este fenómeno acostumbra a identificarse acertadamente como la “crisis de los cuarenta”, y nos afanamos en superarla y volver a nuestro anterior estado, menos atormentado, con la creencia de que esta etapa nos priva de toda posibilidad de felicidad o éxito. Sin embargo, es todo lo contrario, ya que este estado es el principio de una gran oportunidad (...) El término medio, el segundo acto, el pozo de la “crisis de los cuarenta”, es el período del sueño latente⁶⁴.

⁶³ Ibid. 2015: 16-17.

⁶⁴ Ibid. 2015: 56.

3.6.1. Violencia y mentira: la chispa adecuada

Para que un personaje tenga un desarrollo interesante, David Mamet sugiere que debe enfrentarse a una violencia imprevisible y a una verdad difusa, que se escapa fácilmente y se presenta de manera engañosa.

El empresario sensato tiene la intención de “darle a la gente lo que quiere”, y la lógica parece indicar que los espectadores quieren ver emociones y mutilaciones. Quieren violencia. El enorme éxito de cine basura no responde, sin embargo, a su valor como arte, ni siquiera como entretenimiento, sino a la función que cumple como forma de represión (...). La violencia no es, de por sí, entretenida. Nuestra aceptación de la violencia en el arte, como nuestra aprobación de la violencia en el comportamiento de nuestra nación, es la expresión compulsiva de la necesidad de reprimir: identificar al villano y destruirlo. La compulsión debe repetirse porque falla. Y falla porque el villano no existe en el mundo material del exterior. El villano, el enemigo, es nuestro propio pensamiento⁶⁵.

Esta violencia se simboliza con el cuchillo que tiene 3 usos según el razonamiento de Huddie Ledbetter, músico de blues condenado por asesinato, que fue indultado por el gobernador de Louisiana.

Coges el cuchillo, lo usas para cortar el pan y así tener fuerzas para trabajar; lo usas para afeitarte y así estar guapo para tu chica; si la encuentras con otro, lo usas arrancarle su corazón traidor⁶⁶.

Esta tensión interior del espectador debe ser entendida y asumida por el autor, que en tiempos de crisis tiene una mayor inspiración, una fuente de conocimiento que no aparece en los momentos de paz y comodidad.

Recuerdo que en la escuela nos decían que el arte florecía en épocas de opulencia, pues éstas permitían que la cultura y el individuo estuvieran por encima de las

⁶⁵ Ibid. 2015: 72-73.

⁶⁶ Ibid. 2015: 91.

*necesidades de subsistencia y les ofrecían una abundancia a partir de la cual podían crear. Sin embargo, yo diría más bien lo contrario. En la vida de la persona y en la vida de la comunidad o de la cultura, el arte florece en tiempos de lucha y, cuando hay abundancia, desaparece*⁶⁷.

Con otras palabras, este mismo pensamiento ha quedado grabado en la Historia del Cine en un breve soliloquio pronunciado por Harry Lime, el personaje interpretado por Orson Welles en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949).

En Italia, en 30 años de dominación de los Borgia no hubo más que terror, guerras y matanzas, pero surgieron Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron 500 años de amor, democracia y paz. ¿Y cuál fue el resultado? El reloj de cuco.

Junto a la violencia hay otro multiplicador de la tensión del ser humano que se ve reflejada en el arte: la búsqueda de la verdad en un mundo lleno de sombras.

*Con el drama hemos creado la oportunidad de enfrentarnos a nuestra naturaleza, a nuestras acciones y a nuestras mentiras. Pues el tema del drama es la mentira. Y al final del drama, la verdad –que ha sido omitida, pasada por alto, desdeñada y negada– se impone. Así es como sabemos que el drama ha terminado (...). En ese momento, pues, en una obra bien construida (y tal vez en la vida analizada con sinceridad), comprenderemos que lo que parecía fortuito era esencial, distinguiremos el patrón forjado por nuestro carácter, seremos libres para suspirar de alivio o llorar. Y entonces podremos irnos a casa*⁶⁸.

Aparte de este libro de cabecera, Rodrigo Sorogoyen reconoce influencias directas del cineasta norteamericano en algunas de sus películas.

David Mamet me gusta mucho más como guionista que como director porque él es un autor. Yo he crecido con grandes películas escritas por él como “El cartero siempre

⁶⁷ Ibid. 2015: 81.

⁶⁸ Ibid. 2015: 106-107.

llama dos veces” (Bob Rafelson, 1981), “*Glengarry Glen Rose*” (James Foley, 1992), “*Hoffa, un pulso al poder*” (Danny De Vito, 1992) o “*Vania en la calle 42*” (Louis Malle, 1994). Es un maestro en la habilidad de diálogo y de trama que construye personajes occidentales reales que te los crees en thrillers que ya pueden ser de abogados (“*Veredicto final*”, Sidney Lumet, 1982), policías (“*Los intocables de Elliot Ness*”, Brian de Palma, 1987), vendedores de seguros (“*Glengarry Glen Rose*”) o dos amantes (“*El cartero siempre llama dos veces*”). Él escribe diálogos muy realistas y a la vez muy rápidos y cinematográficos. Esa rapidez de verbo me ha influido mucho y creo que lo he querido plasmar en mis películas. Mis personajes suelen hablar rápido porque yo hablo muy rápido y también porque he visto esas películas que parece que estás viendo cine clásico pero hablan a toda velocidad, eso me entusiasma.

Para mí la mejor película de guion de David Mamet es “*American Buffalo*” (Michael Corrente, 1996). Yo cuando lo ví dije “*Quiero hacer esto*”. Esas películas que consistían en dos o tres personajes hablando me parecían fascinantes. Me encantaba el Linklater de “*La cinta*” (2001) o la trilogía de “*Antes de amanecer, atardecer y anochecer*” (1995, 2004 y 2013), y supongo que por eso hice mis primeros cortometrajes, “*8 citas*” o “*Stockholm*” de esa manera⁶⁹.

3.6.2. David Fincher

Para mí hay dos Fincher claramente distintos. Uno es el de las cuatro obras maestras del cine moderno que ha realizado hasta ahora: “*Seven*” (1995), “*El club de la lucha*” (1999), “*Zodiac*” (2007) y “*La red social*” (2010), y otro es del resto de sus películas y series. Para Isabel y para mí, “*Zodiac*” fue un referente muy claro a la hora de diseñar el asesino de “*Que Dios nos perdone*”⁷⁰.

Al igual que Sorogoyen, el cineasta norteamericano tuvo un comienzo de carrera decepcionante⁷¹. Después de realizar algunos spots de publicidad y videoclips, recibió el encargo de continuar una de las sagas más importantes de la Ciencia Ficción: *Alien*,

⁶⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta. (10.01.20)

⁷⁰ Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en Canal de Fila Siete (29.03.2017, min 14:30-15:15)

⁷¹ La documentación de este apartado ha sido extraída del libro *David Fincher. El viajero de las sombras* de Pau Gómez. T&B Editores. España (2015).

iniciada por Ridley Scott en 1979 y continuada por James Cameron en 1986. En 1990, los ejecutivos de Twentieth Century Fox vieron en él un director sin experiencia y fácilmente manejable por la productora. Nada más lejos de la realidad. Los enfrentamientos fueron constantes, el rodaje se alargó hasta las quince semanas y el presupuesto se disparó hasta los 63 millones de dólares (inicialmente estaban previstos 40). La película recibió muy malas críticas señalándola como la peor de la saga y Fincher acabó reconociendo que prefería “morir de un cáncer de colon antes que rodar otra película”.

Sin embargo en 1995 su suerte cambia por completo. Por error recibe una primera copia de un guion muy turbio sobre un asesino en serie que había sido desechado por la productora New Line al considerarlo demasiado salvaje, especialmente por el famoso desenlace de “la cabeza en una caja”. A Fincher le entusiasma y decide entrar en el proyecto. En la productora le advierten del error cometido y le dicen que esa versión no es viable. El director insiste en que esa versión es extraordinaria y advierte que no está dispuesto a dirigir la película si se hacen cambios esenciales. El órdago acaba triunfando y así comienza la creación de una película que se convirtió en obra de culto nada más estrenarse, uno de los thrillers más negros y mejor considerados de la década de los 90.

John Doe (Kevin Spacey) es un asesino desconocido que tiene atemorizada a toda la ciudad con sus homicidios “dedicados” a los siete pecados capitales. Dos agentes de policía antagónicos tendrán que unir sus fuerzas para descubrir al sociópata: el veterano Somerset (Morgan Freeman) y el primerizo Mills (Brad Pitt), que se acaba de trasladar a la ciudad junto a su mujer Tracy (Gwyneth Paltrow). Conforme avanza la investigación el plan del asesino será desvelado como un itinerario de purificación social de una comunidad enferma.

John Doe: “Sólo en un sucio mundo como éste nuestra cínica sociedad puede decir que (las víctimas) eran inocentes sin echarle a reír. Esa es la cuestión. Presenciamos un pecado capital en cada esquina. En todas las casas. Y lo toleramos. Lo toleramos porque es habitual. Es decir; algo trivial. Lo toleramos mañana, tarde y noche... Pues se acabó. Estoy dando ejemplo. Lo que he hecho será objeto de análisis, de estudio y seguimiento. Para siempre”.

Ese monólogo expresa la atmósfera irrespirable de la película que se concreta en los colores tóxicos, la lluvia constante y la penumbra. Y en las palabras finales citadas por Somerset en un plano crepuscular.

“Ernest Hemingway escribió una vez: “El mundo es un buen lugar, por el que vale la pena luchar. Estoy de acuerdo con la segunda parte”.

Este fatalismo marcará la trayectoria de David Fincher en prácticamente todas sus películas: *Zodiac* (2007), *La red social* (2010), *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (2011), *Pérdida* (2014), e incluso en las series de televisión creadas por este cineasta. Hay una escena que ejemplifica ese tono generalizado de desolación ante el hombre contemporáneo.

Mindhunter (2017-2019) es la serie producida por Fincher centrada en la creación de un grupo especial del FBI especializado en descifrar perfiles psicológicos de asesinos en serie a finales de los años 70. En la segunda temporada, el hijo pequeño y adoptivo de Bill Tench, uno de los detectives protagonistas, es acusado de participar en un asesinato colectivo macabro. Es uno de los principales giros de la serie que queda subrayado en una escena del capítulo 6. Un juez habla de su experiencia personal en un grupo de trabajo en el que se encuentra Bill que, lógicamente, se siente interpelado:

He visto muchos criminales desde mi estrado y eran malos desde el principio, incluso de niños. Fugados, solitarios, nunca encajaban. Siempre decía cuando tenía un menor que sabía que era malo que me gustaría encerrarlo de por vida. Podías verlo en su mirada.⁷²

Esta idea del mal en esencia, incurable, que crece en medio de un ambiente familiar aparentemente sano, es uno de los motores del cine de David Fincher, y también de Rodrigo Sorogoyen. Si uno suma los gestos de crueldad, irracionalidad, pesimismo

⁷² Miles, Courtenay. Capítulo 6 de la 2ª temporada de *Mindhunter* (2019). Min. 32:55-33:13.

existencial e incomunicación que aparecen en la filmografía de los dos, y después los comparamos con los detalles de ternura, esperanza y bondad, el resultado es aplastante. Lo mismo puede decirse del resto de cineastas referenciados en este capítulo. Tanto Stanley Kubrick como Scorsese, Paul Thomas Anderson y Woody Allen coinciden en esta percepción de la cultura y el hombre actual que se transmite en las películas de Sorogoyen. En *Que Dios nos perdone*, hay un monólogo de Sancho (José Luis García Pérez), jefe de Velarde y Alfaro, que resume perfectamente este clima desesperanzado.

Sancho: Anoche, me eché a llorar. Mientras acostaba a Lucas lo miré y pensé la mierda del mundo al que le he traído. Y que sería de él si a su madre o a mí nos pasase cualquier cosa. El niño me miró y me preguntó si me dolía algo. Claro, se asustó el pobrecito. ¿Vosotros tenéis hijos? Sabéis de lo que hablo. Si yo no le puedo dar seguridad a mi hijo ¿quién se la va a dar? ¿Los bancos? ¿Los políticos? ¿El FMI? ¿La ONU? Nosotros, señores. Nosotros. Nosotros somos los que tenemos que sacar pecho y resistir lo que nos echen. Los agentes que patrullan. Los antidisturbios que se matan ahí fuera. Los cuerpos especiales, todos. Todos, pero por delante de todos esos, estáis vosotros; los de homicidios. Y antes que vosotros cuatro, estoy yo, pero no puedo solo. Os necesito. Os necesito a vosotros. Pff. Un violador de ancianas⁷³.

Muchos críticos de cine consideran a David Fincher por ser un nuevo “mago del suspense”, especialmente por películas como *The Game* (1997) o *La habitación del pánico* (2002). Es un director que busca entretener e impactar sin acudir a la acción convencional, sino atendiendo a la complejidad psicológica de los personaje. Un cineasta que desde los títulos de crédito deja impreso su sello personal que le convierte en un verdadero autor que no deja de producir éxitos comerciales incontestables. Esta difícil combinación entre autoría y comercialidad es otra de las coincidencias con la filmografía de Rodrigo Sorogoyen.

⁷³ Min. 34.

Es un director que tiene bastantes películas que en mi opinión valen muy poco: “Alien 3”, “The Game”, “La habitación del pánico”, “Perdida” y “El curioso caso de Benjamin Button”. Pero para rodar “Seven” con 31 años hay que ser un genio. Es un thriller perfecto, oscurísimo, tremendamente violenta para ser comercial y además con una historia cuyo patrón lo has visto mil veces en cientos de películas (dos policías persiguiendo a un asesino), y aun así sigue siendo novedosa. La puedes ver mil veces y funciona como un reloj. De esas películas que no pasa el tiempo por ellas.

“La red social” es la película más difícil que hace. Es una historia de niños de colegios caros que están a punto de forrarse, “cerebrines” y con pocos amigos que están toda la película hablando de ordenadores y redes sociales, en un momento en que la gente todavía no entendía como hoy en qué consistían. Con ese argumento construye un thriller sin armas de un ritmo brutal y que habla de temas como la amistad, el poder, el dinero, el mundo en el que vivimos, y además está dirigida a un público adulto. Creo que junto a Scorsese, que es claramente su maestro, Fincher es el que mejor ritmo tiene de los cinco directores seleccionados.

“El club de la lucha” me marcó como a toda mi generación. Si con 16 o 17 años no te impacta esta película es que estás muerto. Trata sobre el anarquismo, el nihilismo, la basura de mundo en el que vivimos donde lo que más se valora es la imagen y estar guapo, y aquí es todo lo contrario; la destrucción, el caos, el horror y lo feo. Tiene tres actores en estado de gracia, está rodada espectacularmente con un ritmazo y cuatro tramas dentro de una. No creo que sea una obra maestra pero sí un película grandísima⁷⁴.

3.6.3. Paul Thomas Anderson

Nacido el 26 de junio de 1970 en Studio City (California), este director y guionista alcanzó el prestigio y la fama con su segunda película: *Boogie Nights* (1997). Ha sido nominado al Óscar en 8 ocasiones, pero aún no ha logrado la estatuilla por títulos tan dispares como *Magnolia* (2000), *Pozos de ambición* (2008) o *El hilo invisible* (2018).

⁷⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.01.20).

Reconoce que aprendió cine viendo películas en VHS como otros miembros de su generación de videoclub, como Quentin Tarantino o Richard Linklater. En una entrevista declaró: “Aprenderás más oyendo a John Sturges en los extras del Blu-Ray de *“Conspiración del silencio”*, que asistiendo 20 años de una escuela de cine”⁷⁵. No era una afirmación inconsciente, Paul Thomas Anderson decidió dejar la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York a los dos días de clase. Al parecer, uno de los motivos principales es que un profesor dijo a los alumnos que si alguno de ellos había venido a escribir *Terminator 2*, debería marcharse.

Con 8 películas en 23 años de carrera, el director californiano es considerado uno de los directores más referenciales en la actualidad.

Sería muy difícil negar para ningún crítico o estudioso del cine que Paul Thomas Anderson es un autor en toda la extensión de la palabra, un cineasta con unas constantes narrativas y estilísticas claras, que hacen que su cine sea completamente personal. Después de su irrupción en el panorama internacional con su segunda película, “Boogie Nights”, acometió la que sería considerada una de las mejores películas de final de siglo, “Magnolia”, un ambicioso y a veces surreal mosaico construido alrededor del dolor humano.

Para cualquier director, el inconveniente de realizar una obra maestra tan pronto en su carrera es que se suele convertir en el baremo por el que se mide el resto de su obra desde entonces, y Paul Thomas Anderson no ha sido ajeno a ello. Es por ello que a lo largo de su filmografía ha experimentado altibajos en la recepción tanto del público como de la crítica, llegando a dividir radicalmente las opiniones en sus dos últimos trabajos (“Puro vicio”, 2014 y “The Master”, 2012). “El hilo invisible” (2017), aclamada de forma casi universal, ha significado su reencuentro con el reconocimiento masivo, si bien no al nivel de “Magnolia”⁷⁶.

⁷⁵ Anderson, Paul Thomas. Cita extraída del Especial TCM sobre el director (13.04.2015). Min 1:35.

⁷⁶ Alba, Federico. Análisis de *El hilo invisible* de Paul Thomas Anderson. *Cine Pensado* 2018. VV.AA. Editorial Fila Siete (2019) Pág. 33.

La carrera de Paul Thomas Anderson tiene algunas similitudes con la de Rodrigo Sorogoyen. Ambos consideran que lo más valioso de su formación lo han aprendiendo fuera de las escuelas, viendo películas y rodando para televisión. Paul Thomas Anderson hace su primera película con 26 años (*Sidney*, 1996) y Rodrigo Sorogoyen codirige *8 citas* (2008) con 25 años, pero en ambos casos no logran el prestigio y la repercusión que llegaría con sus segundas películas: *Boogie Nights* (1997) y *Stockholm* (2013), respectivamente.

Los dos cineastas tienen un director que influye claramente en sus primeras películas: Robert Altman es una referencia reconocida de Paul Thomas Anderson tanto en *Boogie Nights* (muy cercana a *Nashville*, 1975) como en *Magnolia* (*Vidas cruzadas*, 1993); al igual que Rodrigo Sorogoyen en *Que Dios nos perdone* bebe de los personajes y la atmósfera de *Seven* (1995) y *Zodiac* (2007), de David Fincher.

Tanto Anderson como Sorogoyen son directores y guionistas de sus películas. Los dos dan una prioridad al guion como el pilar fundamental sobre el que apoyan las historias que cuentan. Visualmente tienen una predilección compartida por los planos secuencia, algunos de muy compleja coreografía. Además, en sus filmografías hay una tendencia a no encasillarse en ningún género en concreto e intentar conquistar nuevas temáticas y formas. Paul Thomas Anderson sorprendió con *Pozos de ambición*, *The Master* o *El hilo invisible*, que tenían un ritmo y un estilo muy diferente al de sus primeros éxitos: *Boogie Nights* y *Magnolia*. Rodrigo Sorogoyen logró premios y repercusión con dos thrillers (*Que Dios nos perdone* y *El reino*), pero su primera y cuarta película son dramas intimistas (*Stockholm* y *Madre*).

Estaba cansado de lo grande. “Que Dios nos perdone” y “El reino” han sido dos aventuras muy bonitas, he aprendido muchísimo. Yo no tenía ni idea de hacer thrillers y me he divertido un montón. Ahora quería hacer una película con mi productora y tenía que tener un tamaño más específico. Luego hay algo de probarse a uno mismo, de no hacer la misma película. Ya “El reino” es distinta a “Que Dios nos perdone”, pero en ciertos términos es la misma y una tercera película así... El cineasta que hace siempre lo mismo me aburre y me decepciona y el que hace todo el rato cosas distintas,

*con sus irregularidades, me encanta. Como intento ser honesto con eso, pues intento seguir ese camino*⁷⁷.

De los 5 cineastas que más influyen en Rodrigo Sorogoyen, Paul Thomas Anderson es, junto con Stanley Kubrick, el que apuesta por un ritmo más pausado y reflexivo. En su filmografía hay algunas películas arriesgadas al optar por un tempo exigente para el espectador en películas como *Pozos de ambición*, *The Master* o *El hilo invisible*.

Otro nexo de unión entre los dos es que consideran que los mensajes apocalípticos sobre el fin del cine están exagerados. Estos directores han conocido el éxito muy pronto y, aunque no les han faltado dificultades para sacar adelante sus películas, se consideran unos privilegiados por trabajar en lo que quieren en una industria que tiene muchas ventajas.

*Nosotros somos unos privilegiados y hemos heredado una situación que la generación anterior consiguió cambiar. Antes había muchas menos posibilidades de financiar una película. Sólo los estudios lo hacían. Y ellos rompieron esa barrera. Ahora, hay más garantías de hacer rentable una película independiente y dispones incluso de más dinero. Se trabaja más libremente que antes. Y también es interesante que gente como Linklater o Steven Soderbergh cuando trabajan para los grandes estudios consiguen a la vez hacer algo muy personal y capaz de llegar a una gran audiencia. Creo sinceramente que, pese a todo, ahora mismo es un muy buen momento para el cine.*⁷⁸.

A comienzos de 2018, Rodrigo Sorogoyen hacía unas declaraciones con una notable cercanía a las palabras de Paul Thomas Anderson, aunque sin dejar de advertir algunas objeciones al medio audiovisual actual.

Soy muy afortunado de poder rodar en 2015 una película, en 2016 un corto y en 2017 otra película. Y en 2018 ganar un Goya. No me pienso quejar ahora mismo (...) Es

⁷⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Iker Cortés en *El Correo* (14.11.2019). <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/rodrigo-sorogoyen-presenta-madre-estoy-bastante-cabreado-con-la-critica-20191114160026-ntrc.html>

⁷⁸ Anderson, Paul Thomas. Entrevista de Luis Martínez en *El Cultural* (04.01.2013). <https://elcultural.com/Paul-Thomas-Anderson-Trabajo-para-seguir-rodando-no-para-la-historia-del-cine>

verdad que el cine español nos estamos quitando lastre y la cosa va mejorando poco a poco. Pero es muy preocupante que haya gente, que la hay y mucha, que diga que no va a ver cine español. Es algo que me parece muy injusto y de una gran ignorancia e incultura. Pero sí que estamos mejor (...) Las salas están muriendo, pero no es ni correcto ni justo decir que sea por culpa de las plataformas. Todo avanza. Los espectadores también están matando a las salas. No creo que las salas vayan a morir definitivamente, pero sí habrá millones de salas menos y que quedarán como lugares de culto⁷⁹.

De la filmografía del cineasta norteamericano Sorogoyen destaca dos aspectos admirables de su recorrido cinematográfico.

Se puede decir que es mi director favorito porque me gustan todas sus películas; no hay ningún patinazo en sus 8 películas rodadas entre 1996 y 2017. Hay alguna que me parece menos interesante, como “Puro vicio” (2014), pero incluso está me parece que está rodada maravillosamente y que tiene un espíritu que me encanta. Es una película que no le interesa a nadie y que habla de la muerte de esa esperanza que nació en los años 60 en Estados Unidos, un país que acabó convirtiéndose en víctima y verdugo de esos ideales.

Y curiosamente “Magnolia” (1999) que es una película que amé tanto en mi juventud, ahora mismo es la que me parece más convencional, la que menos lecturas puede tener. “Boogie Nights (1997) para mí siempre sería una película de cabecera. Me parece alucinante que un director de 27 años haya cogido a Scorsese y haya hecho una película de caída y descenso con el mundo del porno. “Embriagado de amor” (2002) es una joya absoluta, una película pequeña de las que me encantaría hacer. Yo quiero hacer películas gigantes como “Pozos de ambición” (2007), que me parece la obra maestra de Paul Thomas Anderson, y pelis pequeñas como “Embriagado de amor”. Pequeños y grandes universos. “The Master” (2012) es toda una experiencia cinematográfica, es arte con mil lecturas posibles, una película que por más veces que

⁷⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Jesús Zotano en *La Opinión de Málaga* (08.02.2018). <https://www.laopiniondemalaga.es/festival-cine-malaga/2018/02/08/entrevista-rodrigo-sorogoyen-parte-gracias/985541.html>

*veas nunca acabarás de entender del todo. Luego me fascina como se reinventa en “El hilo invisible” (2017), que no tiene nada que ver con todo lo que ha rodado antes. Es que es el Kubrick moderno. Si me puedo parecer a alguien mínimamente en mi deseo de hacer varios géneros, rodar de manera distinta y no repetirme, están estos dos genios*⁸⁰.

3.6.4. Stanley Kubrick

*“El cineasta debe tener presente que, una vez hecha una película, tendrá que vivir el resto de su vida con ella”. Si el director simplifica las cosas o transige simplemente para evitar conflictos en escena, “seguirá siendo su película y tendrá que vivir con ella el resto de sus días”*⁸¹.

Esta declaración del director norteamericano podría ser una síntesis de su obra cinematográfica. La búsqueda de la perfección en su trabajo le llevó a procurar desde sus inicios la independencia económica que le permitiese hacer el cine que quería y de la manera que él considerase más idónea. Y consiguió esa libertad como muy pocos cineastas en toda la historia del séptimo arte.

Sorogoyen empieza a tener coincidencias con Kubrick desde sus primeras aproximaciones al cine. El cineasta madrileño empezó a hacer sus primeras prácticas con una cámara fotográfica, al igual que el director nacido en Nueva York en 1928 destacó en ese ámbito desde su primera juventud. Los dos empezaron a hacer cine a una edad muy precoz y desde el principio tuvieron que dirigir a equipos artísticos con mucha más experiencia. Por otro lado, sus primeras películas no les dejaron nada satisfechos a ninguno de los dos. Kubrick nunca dudó en criticar con severidad tanto *Fear and desire* (1953) como *El beso del asesino* (1955), al igual que Sorogoyen no presume precisamente de su primera película codirigida con Peris Romano (*8 citas*). Sin embargo ambos reconocen el salto de calidad que dieron con *Atraco perfecto* (1956) y *Stockholm* (2013).

⁸⁰ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.01.20).

⁸¹ Castle, Alison. *Los archivos personales de Stanley Kubrick*. Ed. Taschen (2016). Pág. 128.

El impacto que las películas de Sorogoyen generan en el público, especialmente con el cortometraje *Madre* y los largometrajes *Stockholm* y *Que Dios nos perdone*, también tiene su conexión con el cine de Stanley Kubrick.

*Cuando Kubrick y Harris estrenaron “Senderos de gloria” para los críticos en Los Ángeles, “las luces se encendieron y la gente se quedó allí sentada. No hubo aplausos ni nada. Creo que estaban simplemente anonadados”, comenta Harris. Las críticas elogiaron a Kubrick y evidenciaron que el tema subyacente, la deshumanización que provoca la guerra, había sido retratado con un efecto espeluznante*⁸².

Hay una característica común en los cinco directores más referenciales para Rodrigo Sorogoyen: en sus películas hay muy pocos momentos felices y atisbos de esperanza. Priman los personajes marcados por heridas de muerte en un mundo hostil e implacable que suele sorprender con una maldad y perversión asfixiantes. Por eso la escena final de *Senderos de gloria* de Kubrick conecta con el cierre del largometraje *Madre* de una manera especial. En ambos casos estos cineastas sorprenden con un desenlace luminoso después de un viaje lúgubre en los abismos más oscuros del ser humano.

*Cuando le pregunté a Kubrick que si películas como “Senderos de gloria” implicaban que era un misántropo y que despreciaba la raza humana, él contestó: “Dios mío, no. Uno no deja de preocuparse por el género humano por el hecho de reconocer sus aspectos absurdos y debilidades. Aún confío en que la raza humana puede seguir progresando. De hecho, el epílogo de la película termina con una nota de esperanza para la humanidad”*⁸³.

Rodrigo Sorogoyen a la hora de seleccionar sus preferencias dentro del universo Kubrick tiene claras sus prioridades referenciales.

Si tuviese que elegir mis películas favoritas de Kubrick me quedaría con “Atraco perfecto” (1956), “Senderos de gloria” (1957), “2001, una odisea en el espacio” (1968), “La naranja mecánica” (1971) y “Barry Lyndon” (1975). Creo que “El

⁸² Ibid. 2016: 155.

⁸³ Ibid. 2016: 150.

resplendor” (1980) tiene una atmósfera muy David Lynch logradísima pero, al igual que “La chaqueta metálica” (1987), pienso que ha envejecido mal. “Eyes Wide Shut” (1999) es una película interesante pero me parece que no están bien los actores. De hecho creo que lo que menos me gusta de Kubrick es cómo dirige actores. No digo que lo haga mal, pero yo nunca lo haría así; es todo tan histérico... Le sucede hasta con Malcolm McDowell en “La naranja mecánica” o Jack Nicholson en “El resplendor”. Está todo tan tenso que hay veces que me funcionan bien y otras que no.

Lo que me parece más admirable es que un director que hace “Atraco perfecto” o “Senderos de gloria” haga también “2001” o “La naranja mecánica”. Esa amplitud de registros me parece muy envidiable y me gustaría que, con el paso del tiempo, mis películas pudieran no encasillarse de esa manera tan ejemplar⁸⁴.

En lo que no coinciden en absoluto estos dos directores es en el ambiente de rodaje de sus películas. Sorogoyen exige mucha implicación a todos los que están involucrados en el proceso, pero siempre procurando que haya un ambiente de cordialidad y solidaridad entre todos. Kubrick no se caracterizó precisamente por crear ese clima y en muchos casos su perfeccionismo acabó derivando en comportamientos muy extremos. Son muy conocidas las anécdotas sobre las múltiples complicaciones que tuvo con su última película: *Eyes Wide Shut*.

Tom Cruise y Nicole Kidman comenzaron la odisea de filmar “Eyes Wide Shut” con Stanley Kubrick en noviembre de 1996. Fue odisea porque durante el rodaje pasó de todo:

El director los convocó por fax y les dejó leer el guion en el set, pero no les permitió llevarse copias. Les hizo ensayar escenas durante días. Las repasaba de la mañana hasta las cinco de la tarde y empezaba a filmar recién pasada la medianoche.

El 31 de diciembre de 1997 se terminó oficialmente el rodaje, pero a los pocos meses Kubrick convocó a Cruise para repetir algunas tomas. Como Jennifer Jason Leigh (con

⁸⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.01.2020).

quien tenía las escenas) estaba ocupada con otra producción la reemplazó por otra. Este atraso arruinó los planes de Cruise para filmar otras películas y pospuso su estreno (iba a ser en diciembre de este año) para febrero del 99. Cosa que la deja fuera de la competencia por los premios Oscar.

Harvey Keitel se alejó del elenco harto de que Kubrick prolongara el rodaje y lo reemplazó Sidney Pollack. Y Marie Richardson tomó el lugar de Jennifer Jason Leigh. A mitad de este año se volvió a postergar el estreno para el 5 de marzo. Finalmente, se estrenaría en Estados Unidos el 16 de julio⁸⁵.

3.6.5. Martin Scorsese

El director de origen italoamericano nacido en Queens, Nueva York, el 17 de noviembre de 1942 empezó su carrera de manera fulminante con una película rodada con pocos medios y mucho talento. *Malas calles* (1973) era su tercera película después de las desapercibidas *Quien llama a mi puerta* (1967) y *El tren de Bertha* (1972) y, según Alex de Pablo, director de fotografía de Rodrigo Sorogoyen, es una de esas primeras películas que tienen esa fuerza única y arrolladora de los comienzos. El prestigioso crítico de cine norteamericano Roger Ebert la consideró “una de las fuentes principales del cine moderno” y la revista Time la incluyó como una de las mejores películas de la década.

Los personajes, los temas, creo que todo viene desde “Malas calles”. Todo se resume en una pregunta: ¿cómo puede uno llevar una vida –y este término se presta a distintas interpretaciones– buena? ¿Qué es lo que nos convierte en una buena persona? Y si hay algo que nos consume, ¿cómo nos afecta ese deseo, adicción, creencia? Cuando era joven creía que todo se reducía a la vocación, a la vocación religiosa para ser preciso. Pensaba que la vocación me alejaría de ese mundo, aunque después me di cuenta de que tendría que ser lo contrario, que esa vocación tenía que integrarme en mi mundo. Ese dilema se vive en todas partes, en todas las cocinas, dormitorios o salas de juntas del mundo. Pero en uno como el de “El irlandés”, todo es mucho más brutal, más directo. Frank tiene que pagar un precio por ello y, sin darse cuenta, se va

⁸⁵ *Un rodaje complicado*. Clarín. (30.09.1998). https://www.clarin.com/ediciones-antiores/rodaje-complicado_0_SJAWoWZJUUnl.html.

*hundiendo. Todo lo que hace tiene un coste, hasta esa traición final. No se da cuenta hasta ese momento, cuando sube al avión. Esa mirada, esa cara... Pero, como un buen soldado, cumple su misión. Aunque no pueda soportarlo. Eso, para mí, es una bella historia, aunque no hay nada glamuroso en ella. Y lo vemos en Frank, sus asesinatos son brutales, pero sobre todo eficientes. No son un espectáculo, y eso debía traducirse en escena*⁸⁶.

El cineasta norteamericano 31 años cuando rodó *Malas calles*, la misma edad que tenía Sorogoyen cuando realizó *Stockholm*, una película que también relanzaría su carrera de manera exponencial. Para ambos cineastas buena parte de su aprendizaje como directores y guionistas se debe al visionado y a las conversaciones posteriores de películas. En el caso del director madrileño además del núcleo duro de amigos y colaboradores con los que trabaja, hay una conexión muy cercana con otros creadores audiovisuales que están marcando el presente del cine español y su creciente repercusión en todo el mundo como Raúl Arévalo (*Tarde para la ira*) o Alberto Rodríguez (*Grupo 7, La isla mínima, El hombre de las mil caras*). Scorsese también vivió en sus inicios una época de esplendor de cineastas jóvenes con personalidad que avanzaban a toda velocidad por terrenos muy novedosos.

*Los años entre 1971 y 1973 fueron los mejores porque estábamos empezando. Nos moríamos de impaciencia por ver la siguiente película de nuestros amigos, la nueva de Brian (de Palma), la nueva de Francis (Ford Coppola). Comidas en restaurantes chinos a mediodía, con Spielberg y George Lucas, en Los Ángeles (...) Todos lo que ellos hacen me interesa enormemente, pero creo que me siento más cercano a Coppola, incluso aunque se haya convertido en un ricachón, y se preocupe cada más del marketing o del merchandising. Al igual que él, me apasionan más mis personajes que las proezas técnicas*⁸⁷.

Esta última prioridad en el cine de Scorsese –igualmente compartida con Sorogoyen-, ha revalorizado el prestigio de intérpretes como Robert De Niro (*Toro salvaje*), Joe Pesci

⁸⁶ Scorsese, Martin. Entrevista de Roger Salvans en *Fotogramas*. (15.11.19) <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g29807804/el-irlandes-entrevista-martin-scorsese/>

⁸⁷ Fernández Valentí, Tomás. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Ediciones Carena (2008). Páginas 35-36.

(*Érase una vez América*), Jodie Foster (*Taxi Driver*), Ray Liotta (*Uno de los nuestros*), Sharon Stone (*Casino*), Leonardo Di Caprio (*El aviador*) o Asa Butterfield (*La invención de Hugo*). Su relación con los actores durante el rodaje también tiene bastantes similitudes con el modo de trabajar con ellos del cineasta madrileño. Este aspecto será desarrollado en el capítulo 8 de esta tesis.

Tengo la impresión de que trabajar con actores está bien si tienes a actores que te gustan como personas. Bueno, por lo menos, tienen que gustarte ciertos aspectos de ellos. Creo que así trabajaba Griffith. Le gustaban de verdad los actores con los que trabajaba. Pero también hemos oído todas las historias sobre Hitchcock y cómo odiaba a los actores, aunque yo no acabo de creérmelo del todo. Me parece que no es más que algo gracioso qué contar (...). Yo trato de darles a los actores toda la libertad posible para que las escenas cobren vida. Por descontado, “libertad” es un término relativo en un plató de cine, porque hay muchas constricciones. De manera que, en realidad, tienes que dar a los actores la impresión de que son libres dentro dentro de los esquemas de una escena; y, en ocasiones, pueden ser unos esquemas limitados. Pero creo que el actor necesita sentirse libre para llegar a algo interesante (...). En una película como “Casino”, hubo mucha improvisación, cosa que está bien. Si un actor se siente muy cómodo interpretando ese personaje en ese mundo, le dejo improvisar en una escena determinada y le ruedo de una manera bastante sencilla: planos medios y primeros planos (...). Muchas veces, en esa película, me encontré sentado detrás de la cámara no como director, sino como miembro del público. Me impliqué tanto en el visionado que era como si estuviera viendo una película que estaba dirigiendo otra persona. Y cuando tienes esa sensación, sabes que has encontrado algo bueno⁸⁸.

La conexión con el público forma parte esencial del concepto de ritmo cinematográfico que he elegido como fundamento de esta tesis. La difícil transmisión de ideas o sentimientos a través de una historia es una preocupación previa muy primordial que tienen tanto Scorsese y como Sorogoyen. A ambos cineastas les gusta mucho escuchar opiniones de públicos muy diversos antes de cerrar el montaje definitivo de la película,

⁸⁸ Scorsese, Martin. *Lecciones de cine*. Coord. Laurent Tirard. Paidós. Barcelona (2007). Págs 80-81.

pero los dos tienen muy claro los límites que, como autores, deben defender en esa apertura.

Como alguna vez trabajo para estudios, mis películas se prueban con un público para ver cómo será su reacción. Me parece interesante por cuanto me permite descubrir los rudimentos de lo que se está haciendo. Descubres si no se han comunicado determinadas cosas, si determinadas cosas resultan confusas y es preciso clarificarlas, si hay problemas de duración y redundancias, ese tipo de cosas. Pero si el público dice: “No me gustan los personajes que me estás enseñando, no iría a ver la película”; bueno... ¡pues así es la vida! Cuando se estrene el filme tendrá publicidad y la gente que vaya a verla sabrá que esperar. Sin embargo, con un público prueba, habrá mucha gente a la que le traiga sin cuidado. Así que tienes que saber cuáles son los comentarios que debes escuchar y a cuáles no debes hacer caso⁸⁹.

La violencia como parte intrínseca del argumento y de la evolución de los personajes forma parte de las semejanzas más rotundas entre el cine de Scorsese y el de Sorogoyen. Es una violencia mostrada de maneras muy distintas pero siempre tiene un componente de crueldad salvaje e incontrolable por los personajes. En las ficciones del director madrileño aparece de manera secundaria pero con una presencia latente muy poderosa en *Stockholm*, *Madre* y *El reino*, y tiene un protagonismo absoluto en *Que Dios nos perdone* y *Antidisturbios*. En la obra de Scorsese el número de series y películas marcadas por la violencia van desde *Malas calles* a *El irlandés*, pasando por *Toro salvaje*, *Uno de los nuestros*, *El cabo del miedo*, *Infiltrados* o *Boardwalk Empire*.

Creo que los humanos son intrínsecamente violentos. Es un instinto natural del cual aún no nos hemos librado. La violencia también nos define; el grado en el que está presente en nosotros dice mucho sobre cómo somos. ¿Podemos hacerla desaparecer? ¿Queremos hacerlo? Verá, por hacerlo corto y dejando claro que no soy un filósofo, yo querría decirle simplemente que forma parte de la naturaleza humana. Pero, en realidad, es algo mucho más complejo y tiene muchos aspectos colaterales que hay que tener en cuenta, como la compasión que sentimos unos por otros y como eso nos

⁸⁹ Ibid. 2007: 82.

hace defender a los que amamos, a veces usando la violencia que también ponemos en juego para preservar nuestros principios y nuestras convicciones, cuando lo entendemos como algo necesario (...) La mafia es un colectivo que tiene la violencia como seña de identidad, y eso lo hace especialmente interesante. Yo crecí con todo esto alrededor y, aunque no lo quisiera, estaba ligado a ello. Son, junto al vínculo familiar y a la religión, los elementos que me influyeron más en los primeros años de vida; cuando estás dando forma al hombre que serás. Por eso son tres constantes en mi cine y siempre que puedo intento que vayan de la mano en mis películas.⁹⁰

En la larga trayectoria de Martin Scorsese hay una clara intención de no acomodarse en ningún estilo o género concreto. Así lo demuestran el musical *New York, New York* (1977), la comedia negra *Jo, que noche* (1985), el drama romántico de época *La edad de la inocencia* (1993), las películas de temática religiosa como *Kundun* (1997) o *Silencio* (2016), y su aproximación a la fantasía metacinematógrafa *La invención de Hugo* (2011). Igualmente Sorogoyen ha huido de encasillamientos en tres giros muy claros en su trayectoria: al pasar de un drama generacional de coste mínimo como *Stockholm* a un thriller de gran presupuesto como *Que Dios nos perdone*, del ritmo trepidante de una compleja trama política (*El reino*) a otra película psicológica centrada en un trauma personal (*Madre*) y, por último, al evolucionar de un cortometraje de tensión psicológica a un largometraje intimista que deja sin explicar los cabos sueltos de la pérdida del hijo (*Madre*).

Sin embargo, hay una diferencia muy clara en el modo de trabajar de estos directores. Scorsese ha tenido muchos problemas para cumplir con los plazos, presupuestos y metrajes previstos. Le sucedió en sus comienzos con *New York, New York*, cuyo montaje original superaba las cuatro horas y media de duración, con un presupuesto que se había incrementado notablemente desde 9 millones de dólares a algo más de 14. Y recientemente ha tenido que ser Netflix quien reflatase *El irlandés*, que elevó su presupuesto hasta una cifra extraordinaria: 140 millones de dólares. Por el contrario, el cineasta español no ha tenido hasta ahora ese descontrol en sus proyectos.

⁹⁰ Scorsese, Martin. Entrevista de Juan Luis Álvarez en *Magazine* (10.11.2019). <http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/martin-scorsese-ignorancia-es-germen-violencia>

En la valoración de Sorogoyen a la filmografía completa de Scorsese hay admiración pero también algunas críticas a películas fallidas del director nacido en el barrio de Queens.

Es un director muy irregular porque ha sido muy libre y ha hecho lo que le ha dado la gana. Y eso está muy bien pero tiene sus peligros. A mí, personalmente, películas como “Al límite” o “La invención de Hugo” no me interesan nada, e “Infiltrados”, que es por la única que le han dado el Oscar, es un artefacto bien hecho, pero poco más. “Gangs of New York” tiene cosas que están muy bien pero es un pastiche comercial muy poco Scorsese. Dicho esto, es un genio que tiene dos obras maestras incuestionables como “Taxi driver” y “Toro salvaje”, dos filmes muy diferentes al resto pero muy valiosos, como “El color del dinero” y “La edad de la inocencia”, y otras dos películas que puedo ver todos los meses y no cansarme de ellas por el ritmo tan espectacular que tienen: “Uno de los nuestros” y “Casino”. “El irlandés” también me parece muy destacable justamente por eso, porque dura 3 horas y media y no es aburrida. Es un genio del ritmo.

“El lobo de Wall Street” me encantó cuando la vi por primera vez. Me fascinó esa manera de reinventarse, haciendo algo macarra y hablando de otro mundo, pero siendo la misma película que “Uno de los nuestros”. Pero la vi tres veces muy seguidas y le cogí manía. Creo que abusa del doble juego de criticar ese mundo del dinero y a la vez mostrar el atractivo de ese universo. Tampoco tenía por qué haber hecho una película combativa o revolucionaria, pero sí que podía ser muy profunda y no lo es. En el fondo critica algo que a la vez alaba, y eso hace que a mucha gente de mente débil le guste, y por eso no me convence⁹¹.

El lobo de Wall Street es, hasta la fecha, la película más taquillera de la filmografía de Scorsese, con 392 millones de dólares ingresados en la taquilla internacional, seguidas de *Shutter Island* (294) e *Infiltrados* (291).

⁹¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.01.2020).

Capítulo 4. La crítica: el primer espectador

Con una filmografía corta, Rodrigo Sorogoyen ha podido testar la recepción de sus películas en la crítica especializada de lugares muy diferentes. Sus películas y cortometrajes han despertado interés y han generado comentarios con bastantes similitudes tanto en su paso por festivales (San Sebastián, Toronto, Miami, Seattle, Chicago) como en las proyecciones a la prensa previas al estreno.

He seleccionado algunas críticas de España, Estados Unidos, Inglaterra y Argentina de sus películas con mayor distribución nacional e internacional. Todas estas reseñas han sido publicadas en los medios con más repercusión en cada uno de esos países.

3.1. *Stockholm*

Con esta ópera prima los críticos ven una intensidad cercana al thriller. Carlos Bonfil calificaba a *Stockholm* como “un thriller retorcidamente disimulado (...) Una mala digestión de la notable trilogía de Richard Linklater (iniciada con *Antes del amanecer*, 1995), aunada al minimalismo formal, peor asimilado, de cineastas españoles como Jaime Rosales, da como resultado una verborrea sin lustre que en mucho confía, diría Tennessee Williams, en la generosidad de los extraños”⁹². Andrea G. Bermejo opinaba de manera antagónica al crítico del diario mejicano. Según ella, la película de Sorogoyen se trataba de “un thriller de lo cotidiano, puro terror psicológico contagiado de una atmósfera cortaziana, angustiosa, potente, asfixiante que ciega como la luz que entra desde el último piso de la casa de Sorogoyen, que amarga por su carácter hiperbólico y que asusta por sus secuencias rodadas con un tempo hanekiano, con una crudeza

⁹² Bonfil, Carlos. Crítica de cine publicada en *La Jornada* de México (10.07.2014). www.jornada.com.mx/2014/07/10/espectaculos/a15o1esp

higiénica y fría. Como esa escena de escalofrío en la que Aura Garrido se mira en el espejo del baño –el espejo, la pantalla, la pared– y antes de ejecutar ese gesto terrorífico –un momento que debería pasar a la historia del cine español– se detiene y piensa que somos una generación extraña y que convertir el amor en *thriller* requiere un gran talento pero, por encima de todo, asusta”⁹³.

Luis Martínez apuntaba a la dualidad de la película: “La primera mitad avanza lastrada por un guion demasiado consciente, artificial tal vez... Hasta que, para sorpresa del espectador, el ambiente se va cargando y adquiere la auténtica densidad de las cosas densas”⁹⁴. En un análisis muy completo, la argentina Milagros Amondaray explicaba una de las bases del ritmo cinematográfico de esta película: la interpelación al espectador. En su crítica apunta que “la gran temática del film es la persecución (...) Toda la construcción implica deliberadamente un juego con las expectativas del espectador (...) Lo que en un principio parece ser una película indie más con la influencia del Richard Linklater de *Antes del amanecer/Antes del atardecer*, luego muta en una narrativa más seca y brutal con guiños a Stanley Kubrick”⁹⁵. En su reseña, Milagros Amondaray situaba a *Stockholm* como una de las cinco películas más interesantes de las estrenadas en la primera mitad de 2014, junto a *El lobo de Wall Street* de Martin Scorsese, *La vida de Adele* de Abdellatif Kechiche, *Tom en la granja* de Xavier Dolan y *A propósito de Llewyn Davis* de los hermanos Coen.

Jordi Battle destacaba la película por tres aspectos: “Minimalista, cálida y con gran duelo entre Pereira y Garrido”⁹⁶. Mirito Torreiro valoraba el gran trabajo de Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña como autores de una obra que conectaba de una manera especial con el público: “La película tiene un guión astutamente construido, en el que la atención no decae nunca; unos personajes construidos con primor; una (dolorosa) coherencia para terminar la historia no como espera el espectador al uso, sino como reclama una

⁹³ G. Bermejo, Andrea. Crítica publicada en *Cinemanía* (11.02.2013). www.cinemanía.es/noticias/asi-es-stockholm-la-pelicula-de-la-que-posiblemente-seas-productor

⁹⁴ Martínez, Luis. Crítica publicada en *El Mundo* (25.04.2013). www.elmundo.es/elmundo/2013/04/25/andalucia_malaga/1366904183.html

⁹⁵ Amondaray, Milagros. Crítica en *La Nación*. (29.08.2014). <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/top-five-las-mejores-peliculas-en-lo-que-va-del-ano-nid1722129>

⁹⁶ Battle, Jordi. Crítica publicada en *La Vanguardia* (08.11.2013). <https://www.lavanguardia.com/cine/20131108/54393889186/stockholm-critica-de-cine.html>

dramaturgia felizmente adulta”. Este crítico y miembro del equipo de dirección en el Festival de Málaga de Cine Español, contextualizaba la relevancia de película y su director dentro de una tendencia del cine nacional: “*Stockholm* puede situarse junto a los mejores debuts de un año que, mal que le pese al ministro Montoro, ha sido prodigioso en debuts en un cine tan deprimido como el nuestro (...) Quedará en los anales dos logros a apuntar en el haber de Rodrigo Sorogoyen: uno, una dirección de actores que para sí querrían directores mucho más curtidos, que hace que Garrido, sobre todo, pero también Pereira se luzcan a modo. Y, dos, una espléndida elegancia en la construcción del espacio, en los movimientos de cámara, que permiten avizorar, ojalá, a un director con mayúsculas”. Sólo apuntaba el especialista un borrón en la película: “El giro final se antoja precipitado, un detalle mínimo, no obstante”⁹⁷.

Jordi Costa iniciaba su crítica exponiendo cómo las condiciones de producción de la película no habían condicionado su imponente calidad. “El cine español vive tiempos paradójicos: cuando todo parece conspirar para que las cosas sean más difíciles y arduas que nunca, no dejan de aparecer películas que, ilustrando las palabras de André Bazin, nacen libres e iguales. Quizá más libres e iguales que antes, porque sus creadores ya no han tenido que pactar con castradores criterios de mercado y con garantes del mínimo común denominador del gusto mayoritario (...) Conviene matizar las implicaciones de la etiqueta *low cost*, porque, a veces, da la impresión de que las heterogéneas películas agrupadas bajo ese contexto pidan disculpas por sus espartanos planteamientos de producción: al igual que otra notable película reciente y muy distinta a la de Sorogoyen —la espléndida *Ilusión* de Daniel Castro—, *Stockholm* no necesita más que lo que tiene, y su aparente modestia no compromete ni condiciona en absoluto su potencial para seducir a un público amplio”⁹⁸.

En estas reseñas que resumen la recepción crítica de la película, se subraya la coincidencia en considerar a Sorogoyen un autor con lenguaje propio, con una habilidad especial en la escritura de guión, la dirección de actores. En el minimalismo del estilo y de la producción se destaca la sugerencia de la historia que, en la opinión de los críticos, consigue captar

⁹⁷Torreiro, Mirito. Crítica publicada en *Fotogramas* (25.04.2013). <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a508404/stockholm/>

⁹⁸ Costa, Jordi. Crítica publicada en *El País* (08.11.2013). https://elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383848860_225056.html

la atención del espectador. Entre las influencias y cercanías estilísticas de la película incluyen a Michael Haneke, Stanley Kubrick y Richard Linklater. Todos ellos han aparecido en los capítulos previos de esta tesis. Merece la pena destacar la similitud que comenta Jordi Costa entre *Stockholm* y la comedia *Ilusión*, de Daniel Castro, que ese mismo año se presentaba en el Festival de Málaga en Zonacine, sección a la que estaba designada hasta el último momento la película de Sorogoyen. Finalmente las dos fueron premiadas en Málaga, los Feroz y Premios CEC por delante de otras producciones de un presupuesto muy superiores como *Caníbal* de Manuel Martín Cuenca, o *Ayer no termina nunca* de Isabel Coixet. El cine español de las nuevas generaciones superaba las carencias con talento y amenazaba con ocupar el puesto de cineastas instalados en la industria.

3.2. *Que Dios nos perdone*

Al ser presentada en la sección oficial del Festival de Cine de San Sebastián la repercusión mediática de esta segunda película de Sorogoyen fue más internacional. Jonathan Holland se refería a algunas de las claves del director para generar el ritmo y la intensidad. “La tensión afortunadamente se mantiene, en gran medida gracias a la excelente edición de Alberto del Campo y Fernando Franco” Además señala que es una película marcadamente española, enraizado en un contexto muy concreto: “Todo esto se siente tan real y tan bien observado como los pequeños escenarios auténticamente españoles que señala el guion”⁹⁹.

Alberto Luchini contextualiza esta película en el panorama del cine español. “Definitivamente, 2016 será recordado como el gran año del thriller español: a las excelentes *Tarde para la ira* y *El hombre de las mil caras* se suma ahora *Que Dios nos perdone*, para componer un inolvidable terceto que difícilmente se repetirá en el futuro”. En su crítica no falta una mención directa al ritmo cinematográfico fundamentado en la puesta en escena y en la interpretación. “La puesta en escena de Sorogoyen es vibrante, incluso frenética cuando es menester, y angustiosamente desasosegante y confirma las buenísimas sensaciones que apuntaba en su anterior filme, *Stockholm*. Las interpretaciones son brillantes y desgarradoras y, desde ya, Roberto Álamo, que de aquí

⁹⁹ Holland, Jonathan. Crítica publicada en *The Hollywood Reporter* (20.09.2016). <https://www.hollywoodreporter.com/review/may-god-save-us-que-931100>

debería dar el salto definitivo al estrellato, se postula como principal candidato al Goya de este año”¹⁰⁰.

Javier Ocaña completaba: “El retrato que Rodrigo Sorogoyen ha compuesto de la capital en la tan fascinante como atroz *Que Dios nos perdone* es descorazonador en lo social. Y muy real para cualquiera que haya vivido aquí y tenga un mínimo sentido de la observación. La película te agarra y no te suelta gracias a un soberbio trabajo de dirección artística y puesta en escena”¹⁰¹. Carlos Boyero se refiere a ese mismo punto de vista de la narración. “La muy respetable intención del director Rodrigo Sorogoyen en su película *Que Dios nos perdone* consiste en no poetizar en ningún momento lo sórdido, huir del cliché del cine negro que viene a otorgar un toque romántico a personajes presuntamente complejos, perdedores con alma y sentido de la justicia (...) Es una película en posesión de cierto clima y que no te aburre”¹⁰².

Además de destacar la intensidad y ritmo del relato, Carlos Marañón aportaba varias referencias a otras series y películas: “Roberto Álamo y Antonio de la Torre llevan la tradición policial española de los rescoldos de *Brigada Central* a las puertas de un *truedetectivismo* de asfalto mesetario. Cine negro a pleno sol, el terrible agosto madrileño ya tiene su *noir* de referencia, más nevillesco que canalla, apoyado en un costumbrismo esforzado y bien entendido que encauza el pasado reciente (estamos en 2011) como en *No habrá paz para los malvados* que opone el Madrid popular a la *rive droite* y que sale a la calle para dar prueba del enfrentamiento soterrado entre poderosos y parias”¹⁰³.

Que Dios nos perdone tuvo también algunas críticas negativas, dos de ellas muy representativas: la de Jonathan Romney en *Screen Daily* (Londres) y la de Mirito Torreiro en *Fotogramas*. El crítico norteamericano sugería que “la película está impregnada de

¹⁰⁰ Luchini, Alberto. Crítica publicada en *El Mundo* (27.10.2016). <https://metropoli.elmundo.es/cine/2016/10/27/>

¹⁰¹ Ocaña, Javier. Crítica publicada en *El País* (28.10.2016) https://elpais.com/cultura/2016/10/27/actualidad/1477579457_192634.html

¹⁰² Boyero, Carlos. Crítica publicada en *El País* (20.09.2016). https://elpais.com/cultura/2016/09/19/actualidad/1474311538_831789.html

¹⁰³ Marañón, Carlos. Crítica publicada en *Cinemanía* (03.08.2016). <https://cinemanía.20minutos.es/criticas/que-dios-nos-perdone/>

cliché. No convence del todo en su evocación de la vida callejera de Madrid, mientras que la temática religiosa sugerida por el título nunca se siente más que un color de fondo superficial”¹⁰⁴. En esta reseña se hace referencia a las semejanzas de la película de Sorogoyen con el estilo visual y el tono dramático de David Fincher, y de la primera temporada de la serie *True Detective* (2014). También Romney ve paralelismos entre el diseño de personaje de Andrés, el asesino en serie de *Que Dios nos perdone*, y Norman Bates (*Psicosis*, 1960), una de las criaturas más siniestras de Alfred Hitchcock.

Mirito Torreiro, que había quedado impresionado con *Stockholm*, resultó decepcionado con esta segunda película de Sorogoyen. En su comentario destaca “la gratuidad del mostrar, ese regodeo sensacionalista por poner en plano la vejada y crepuscular feminidad de los cuerpos de ancianas violadas, que denota un querer captar la atención morbosa de cierto público más allá de lo que la acción necesita”. Aun así también reconoce algunos méritos de la película: “Nadie puede negarle a este thriller inspiración y conocimiento de las reglas del género, ni devaluar el trabajo de dirección en cuanto a lo que hace al mantener el ritmo, al conducir fehacientemente una investigación criminal: en estos rubros, el film habla con voz poderosa”¹⁰⁵.

En esa misma página de *Fotogramas* se incluye también una opinión favorable de la película (*La polémica del mes* es una sección clásica de la revista que enfrenta las reseñas de dos especialistas). Beatriz Martínez consideraba que Sorogoyen mostraba personalidad propia en su reflejo hiperrealista de una sociedad decadente en su moralidad¹⁰⁶. En esa reseña compartida se incluye un apartado en el que ambos críticos señalan lo mejor y lo peor de la película. Consideran que el mayor mérito de *Que Dios nos perdone* es “el duelo interpretativo entre Antonio de la Torre y Roberto Álamo”, y su principal defecto: “la injustificable mirada misógina de la película”. Este comentario tiene que ver con una escena de la película que también estuvo presente en la rueda de prensa de *Que Dios nos perdone* en el Festival de Cine de San Sebastián.

¹⁰⁴ Romney, Jonathan. Crítica en *The Hollywood Reporter* (20.09.2016). <https://www.hollywoodreporter.com/review/may-god-save-us-que-931100>

¹⁰⁵ Torreiro, Mirito. Crítica en *Fotogramas* (20.04.2016). <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a14714710/que-dios-nos-perdone/#critFG>

¹⁰⁶ Martínez, Beatriz. *Ibid.* 2016.

Velarde, un policía tartamudo y con graves problemas de comunicación, se enamora de una chica joven que se dedica a la limpieza del edificio. En la primera cita informal, Velarde empieza a besarla y, en un momento determinado, se impacienta para tener una relación sexual con ella. La chica se desconcierta ante ese cambio tan repentino en una persona tan educada con la que apenas había conversado unos minutos en los pasillos del edificio. Esa incomunicación termina con un pequeño forcejeo que acaba con los dos en el suelo, y ella con una pequeña herida en la frente que se ha hecho al caer. El policía se queda paralizado, siendo consciente de la situación, y ella se marcha del piso corriendo. Aunque no aparece la reconciliación entre ellos, vemos que la historia de amor continúa y llegan a ser sexual, aunque Sorogoyen no lo muestra de manera explícita, pero aún así sigue siendo evidente. Casi tanto como que los guionistas intentaban expresar la torpeza en el trato personal de Velarde, que le lleva a herir a alguien a quien quiere amar, más que un intento de violación frustrado.

Es evidente que en el contexto social actual la sensibilidad sobre una escena de este tipo es máxima. Así, Mirito Torreiro hacía una especie de enmienda a la totalidad de una película que transpiraba “un tufo insalvable a falocentrismo: que las mujeres que pueblan el film marquen a fuego, y mal, a sus hijos, o a sus maridos, o hacer que personajes femeninos demuestren comportamientos punto menos que masoquistas convierte lo que pudo haber sido un buen thriller, un film de dramaturgia equilibrada, en otra cosa”¹⁰⁷.

Sorogoyen reconocía que la intención de la escena y de la película no era esa en absoluto, pero que si se había percibido de esa manera deberían de haberlo expresado mejor en su traslación a la pantalla. Esta controversia refleja uno de los aspectos esenciales para entender el ritmo cinematográfico: la dificultad para conectar una historia y unos personajes con un público numeroso, muchas veces condicionado por corrientes de opinión que pueden reconstruir a su manera la realidad fílmica.

A parte de esta escena concreta y algunas críticas a las excesivas muestras de violencia de la película, la respuesta de la prensa especializada a *Que Dios nos perdone* fue

¹⁰⁷ Torreiro, Mirito. Crítica en *Fotogramas* (20.04.2016). <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a14714710/que-dios-nos-perdone/#critFG>

claramente favorable. Sorogoyen se consolidaba como creador que bebía de fuentes conocidas, pero sin perder su autoría en su colaboración tan estrecha con Isabel Peña. El diseño de personajes, el desarrollo de la trama, la interpretación y la atmósfera de la película eran los aspectos más valorados, y también se incidía en la capacidad del cineasta madrileño para retratar el presente más cercano de una ciudad moderna en permanente estado de paz armada.

3.3. *El reino*

Si hasta ahora la crítica había sido bastante unánime, con *El reino* (la 3ª película en solitario de Sorogoyen), los adjetivos son más superlativos. Para Jonathan Holland, “*El reino* se guía por una excelente actuación del confiable Antonio de la Torre en el centro de un gran trabajo del reparto. La historia avanza a un ritmo cada vez más urgente y manejado con experiencia, sacrificando el matiz por el impacto de una manera que se percibe en armonía con mundo crudo y sin sombra moral que sus protagonistas han creado. *El reino* es un buen ejemplo de cine contemporáneo que también resulta muy divertido de ver. Una trama inteligente y retorcida, que se extendió con éxito a más de dos horas, donde la violencia es completamente psicológica. Gran parte de la tensión es el producto de un guion agudo y la edición de Alberto del Campo”¹⁰⁸.

Dennis Harvey añadía a estos calificativos que “La música de Olivier Arson y la interpretación de Luis Zahera son particularmente memorables”¹⁰⁹. David González también se refería a los aspectos esenciales del cine de Sorogoyen e indicaba la importancia del género en el que el cineasta parece estar más cómodo. “Esas precipitaciones a los abismos a velocidades imparables, se ajustan perfectamente al género del thriller. Sorogoyen echa mano de sus innegables capacidades de puesta en escena para proporcionarle a la espiral de lucha por la supervivencia de Manuel un empaque narrativo y estilístico que remite a las mejores muestras del género, las firmadas por nombres como el de David Fincher, por poner un ejemplo. *El reino* enciende conciencias a un ritmo endiablado, a la vez que deja claro que todo este espectáculo no

¹⁰⁸Holland, Jonathan. Crítica publicada en *The Hollywood Reporter* (24.09.2018). <https://www.hollywoodreporter.com/review/kingdom-review-1146721>

¹⁰⁹ Harvey, Dennis. Crítica publicada en *Variety* (17.01.2019). <https://variety.com/2019/film/reviews/the-realm-review-1203109078/>

es ajeno a ninguno de nosotros, los no políticos. Puede ser que el espectador vea a personas reales que ocupan titulares reflejadas en los personajes, ¿pero podrá también verse a sí mismo en ellos?”¹¹⁰.

Carlos Boyero incluía *El reino* entre las 8 mejores películas de 2018 junto a, entre otras, *Roma* de Alfonso Cuarón o *Cold War* de Pawel Pawlikowski¹¹¹. Además de indicar que era una película necesaria en el cine español por ser la primera que se centra en el retrato de un corrupto actual, el crítico insistía en el sello personal del director y su reparto: “Rodrigo Sorogoyen cuenta esta abyecta historia con un poderío visual que crea adrenalina no solo en los protagonistas de la historia sino en el espectador. La cámara hace prodigios necesarios y la música electrónica también. Antonio de la Torre, ese actor para todo especializado en los últimos años en interpretar a todo tipo de tarados, está perfecto. Mientras que José María Pou está magnífico y terrorífico”¹¹².

La consideración de Sorogoyen como un nuevo “autor” en el panorama cinematográfico actual quedaba muy definida en varias críticas. Daniel Martínez Mantilla resaltaba que “la huella del director está en todas partes (...) Sorogoyen se enfrenta aquí a su primera película de ambiciones políticas y sociales, pero no se olvida del personalísimo estilo que le ha convertido en uno de los pilares del nuevo cine español con tan solo tres películas en su filmografía como director en solitario (...) El cineasta lleva al extremo al espectador, a los personajes y a la propia situación, cruzando la línea de lo verosímil por primera y única vez en una película que resulta dolorosamente auténtica en todo su metraje”¹¹³. Oti Rodríguez Marchante le comparaba incluso con uno de los grandes directores del cine contemporáneo: “Sorogoyen le imprime un ritmo cocainómano que recuerda a *Uno de los nuestros*. Todo es auténtico, real, vivido y tan estimulante como vergonzoso”¹¹⁴. También Sergi Sánchez encontraba similitudes con otro autor

¹¹⁰González, David. Crítica publicada en *Cineuropa* (24.09.2018). <https://cineuropa.org/es/newsdetail/360722/>

¹¹¹Boyero, Carlos. Las mejores películas de 2018, en *El País* (27.12.2018). Min. 1:45-2:04. <https://www.youtube.com/watch?v=RJKBMsC1IsU>

¹¹²Boyero, Carlos. Crítica publicada en *El País* (23.09.2018). https://elpais.com/cultura/2018/09/22/actualidad/1537644599_140703.html

¹¹³García Mantilla, Daniel. Crítica en *Fotogramas* (08.09.2018) <https://www.fotogramas.es/festival-de-toronto/a23007024/critica-el-reino-pelicula-sorogoyen/>

¹¹⁴Rodríguez Marchante, Oti. Crítica en *ABC* (22.09.2018) https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-sorogoyen-habla-cloaca-y-titula-reino-201809221841_noticia.html

incontestable. “En esa ambigüedad moral, tan del gusto del autor de *Stockholm* y *Que Dios nos perdone*, su viaje acaba desembocando en el angustioso dominio del thriller polanskiano”¹¹⁵.

Hay dos críticas que, reconociendo la calidad de la película, comentaron algunas pequeñas deficiencias. El argentino Diego Battle admiraba “los sofisticados planos secuencia” mientras que recriminaba el “uso abusivo de una música electrónica machacante para darle “nervio” al relato”¹¹⁶. También desde Buenos Aires, Gaspar Zimmerman ponía los acentos en el ritmo de la película y el desenlace de la historia. “Fogonean la tensión el montaje dinámico y una cámara inquieta, casi en constante movimiento, que lo sigue desde atrás mientras intenta avanzar por los pasillos del intrincado laberinto en el que está metido. Es imposible no ponerse de su lado, más allá del delito que haya cometido. Tal vez por eso mismo, por el temor a presentar al villano como un héroe, es que Sorogoyen entrega un final de un tono burdo, que no está a la altura del quirúrgico tratamiento que le da a su protagonista durante el resto de la película”¹¹⁷.

Juan Carlos Rivas destacaba que “Sorogoyen demuestra una impresionante habilidad para imprimir un ritmo vertiginoso al relato. Formidable elección y dirección de su cuadro artístico y manejo de los tiempos y códigos del suspense. El final moralizante afea lo que llevaba camino de convertirse en una obra maestra”¹¹⁸. Andrés Arconada sin embargo opinaba que la secuencia final protagonizada por Antonio de la Torre y Barbara Lennie era “magnífica. El espectador se va a convertir en el propio personaje, y no sé si lo vamos a entender, pero lo peor de todo es que nos va a dejar una sensación muy amarga”¹¹⁹.

¹¹⁵Sánchez, Sergi. Crítica en *Fotogramas* (25.09.2018) <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a23391565/critica-el-reino-pelicula/>

¹¹⁶ Battle, Diego. Crítica en *La Nación* (03.10.2019) <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-reino-corrupcion-logrado-thriller-politico-espanol-nid2293656>

¹¹⁷ Zimmerman, Gaspar. Crítica en *Clarín* (02.10.2019). https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-reino-corrupcion-huida-adelante_0_-4Z4plsF.html

¹¹⁸ Rivas, Juan Carlos. Programa *Días de cine* de La 2 de TVE (27.09.18. Min 53:16-53:43) <https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-27-09-18/4758113/>

¹¹⁹ Arconada, Andrés. Vídeo-crítica publicada en el canal de Youtube de Libertad Digital (Min. 1:37-1:55). <https://www.youtube.com/watch?v=Tj9hj6Z-5jc>

Tras la lectura de estas reseñas es fácil concluir que *El reino* es, hasta la fecha, la película que ha obtenido el mayor consenso de la crítica. El conseguido ritmo frenético que se consigue por medio del guion, la música y el montaje especialmente, permite al espectador meterse en la piel de uno de esos villanos a los que el público quiere salvar. La principal causa de debate sobre la calidad cinematográfica de la película es un final que algunos consideran desacertado, y otros brillante y necesario.

3.4. Madre

En torno a la campaña de promoción del largometraje *Madre*, Sorogoyen concedió bastantes entrevistas. Pero hay una de ellas que tuvo una especial relevancia por incluir una frase contundente sobre los críticos de televisión españoles. He seleccionado los fragmentos más interesantes de esa entrevista que contextualizan este apartado.

Viene de dos thrillers muy bien recibidos, pero también más comerciales, ¿le pone nervioso la recepción de esta película?

No especialmente. Quiero que guste, obviamente, y cuanto mejores sean las críticas y cuanto más público vaya a verla, mejor. Pero soy consciente de que no va a ocurrir, de que no va a ser un pleno y me he preparado para ello. Me joderá, pero estoy preparado.

¿Suele leer las críticas?

Sí. No todas, pero sí, claro. De todas formas estoy bastante cabreado con la crítica de este país.

¿Por qué?

Porque, como en todas las profesiones, veo cosas de una pereza... Cada vez somos menos exigentes y, seguramente, nosotros como cineastas también caemos en lo mismo. Veo una falta de exigencia brutal en lo que antes se era muy exigente: en el rigor del cineasta, en la política, en la sociedad, en todo... Siempre hay excepciones y hay que juntarse con esta gente y aprender de ella, pero en general veo cada vez menos

*rigor. Ahora todo parece buenísimo, de repente. Todo son 'peliculones'. Y las ves y no son para tanto*¹²⁰.

Esta entrevista llevaba el siguiente titular: Rodrigo Sorogoyen: “Estoy bastante cabreado con los críticos”. Como es lógico esta frase tardó poco es difundirse por las redes sociales. En realidad la frase exacta era “Estoy bastante cabreado con la crítica de este país”. Sigue siendo una afirmación bastante vehemente, pero de un tono menos personalizado que el titular utilizado. Este cambio de palabras no parece una decisión involuntaria del periodista, sino más bien una intencionalidad de ofrecer al lector una frase más incandescente.

Al leer estas palabras de la entrevista de Sorogoyen puede parecer que la crítica vapuleó esta cuarta película del director, cuando no es así. Es verdad que el cortometraje que servía de punto de partida había recibido cientos de premios y un entusiasmo colectivo difícilmente superable, y eso era un precedente peligroso. Era imposible no comparar el largo con el corto, que eran muy distintos en el tono y el ritmo. El thriller psicológico pasaba a ser un drama circular sobre una mujer traumatizada.

Carlos Boyero expresaba así su opinión en la radio: “El corto me encantó. La angustia, el suspense, la veracidad que desprende esa señora (...) La película no es que no me guste, es que me enerva. Me resulta pretenciosa y la mayoría de las cosas, absurdas. No me creo la relación con ese novio, el niño me pone de los nervios, ese adolescente francés. Como siempre, Sorogoyen es un tipo que sabe de su poderío con la cámara pero creo que a veces se recrea demasiado. Me sobran cosas, lo de la presunta *manada*, esa secuencia tan larga en el coche. Y luego ella me parece una actriz muy buena, pero su personaje, así como al principio me impresiona, a medida que va avanzando la película me parece una zumbada y no entiendo las relaciones que mantiene con el resto”¹²¹.

¹²⁰ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Iker Cortés en *El Correo* (14.11.2019) <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/rodrigo-sorogoyen-presenta-madre-estoy-bastante-cabreado-con-la-critica-20191114160026-ntrc.html>

¹²¹ Boyero, Carlos. Crítica en el programa *La Ventana* de la cadena SER (27.11.2019. Min 10-12) <https://www.youtube.com/watch?v=b9ZhYP0Zsbk&t=732s>

Víctor Esquirol también mostraba una opinión similar sobre esta continuación de la historia: “Un molesto sentimiento errático se apodera de una narración empeñada en dar vueltas sobre sí misma. Ya sea a través de un punto de vista injustificadamente pivotante, ya sea a través de la repetición casi cómica de determinadas situaciones, *Madre* no puede evitar caer en cierto estaticismo machacón en el fundamental dibujo de sus personajes. El texto no ve más allá de la literalidad, y renuncia a una ambigüedad que seguramente le habría dotado de mucho más interés; la puesta en escena, aún peor, se pierde entre recursos cursis, ridículos y pasados de rosca. Una promesa incumplida; un Sorogoyen irreconocible, incapaz de concretar aquella formidable apertura¹²²”.

Andrés Arconada advertía sobre la división de la crítica: “El corto sigue siendo impresionante, pero por dónde ha tirado Sorogoyen, es lo que algunos están de acuerdo, y otros están totalmente en desacuerdo¹²³”. Andrea G. Bermejo hacía una de las críticas más favorables de las presentadas en prensa: “Pese a sus múltiples lecturas y a riesgo de simplificar su naturaleza altamente enigmática, resulta inevitable incorporar una mirada psicoanalítica al análisis de *Madre*, el largometraje de Rodrigo Sorogoyen más maduro e interesante de su filmografía hasta la fecha (...). El poliédrico trabajo de Marta Nieto, que nos regala sin lugar a dudas una de las mejores interpretaciones del año”¹²⁴.

Merece la pena destacar la opinión de Pablo Vázquez en *Fotogramas*. Hasta ahora había mostrado una opinión claramente desfavorable a la filmografía de Sorogoyen, y sin embargo en este caso se rendía al talento mostrado en el largometraje: “Resulta sorprendente, pero también grato, que, tras su alabado y efectista cortometraje homónimo, Sorogoyen, siempre de la mano de la guionista Isabel Peña, haya escogido los caminos más intrincados a la hora de seguir las huellas de su protagonista. Sorprende, una vez más, no solo la pericia técnica, portentosa, que muestra su director, sino su ánimo de no dar al público lo que quiere o espera, sumergiéndolo en el veneno de un relato tan ambiguo como esquinadamente turbio, hasta el punto de desbaratar los prejuicios de un crítico como el que esto escribe, a quien en su día la ponderada *Stockholm* (2013) le produjo

¹²²Esquirol, Víctor. Crítica en Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/fa-review.php?review-id=817234>

¹²³ Arconada, Andrés. *Por fin es viernes* de esRadio (15.11.2019. Min 12.30-45). <https://www.youtube.com/watch?v=uHvs6Omkv7k>

¹²⁴G. Bermejo. Andrea. Crítica en *Cinemanía* (11.11.19). <https://cinemanía.20minutos.es/criticas/madre-2/>

más sonrojo que asombro. Pocas películas actuales poseen el arrojo (y la virtud) de articular una narración al borde del precipicio sin despeñarse. Es por ello que nos hallamos ante la primera obra de su autor cuya riquísima profundidad conceptual, tan quebradiza como suicida, está a la altura de su impecable maestría pirotécnica¹²⁵”.

Quim Casas hacía un camino inverso al de Pablo Vázquez. De sus críticas tan favorables a *Que Dios nos perdone* y *El reino* hay un cambio claro en su opinión: “En su corto nominado a los Oscar, *Madre*, Rodrigo Sorogoyen llevó al límite un conflicto delicado. En el largo del mismo título, que continúa los hechos unos años después, el director de *El reino* prolonga quizás en exceso las situaciones y por momentos parece perder de vista el conflicto central, el de una madre que ve en un adolescente al hijo que perdió. Sorogoyen utiliza muy bien el formato panorámico y filma los espacios abiertos o cerrados como pocos, pero algunos elementos del guion (los padres del muchacho, por ejemplo) aparecen demasiado forzados y rompen la naturalidad dramática conseguida en otras fases del filme¹²⁶”.

Javier Ocaña mantenía así el convencimiento de que Sorogoyen había sido fiel al estilo del cortometraje y también al resto de su filmografía: “Formalmente, Sorogoyen es muy fiel al estilo del cortometraje original, radicado en el plano secuencia y en la movilidad de una cámara que parece bailar junto a sus personajes, desplazarse por el drama interior con una agilidad que contrasta con la inestabilidad de sus criaturas y de sus relaciones. Una incesante confrontación que el director de las magníficas *Stockholm* (2013), *Que Dios nos perdone* (2016) y *El reino* (2018) elabora también a través de la fotografía y la puesta en escena, con una claridad de ambientes, luces y escenarios que choca (para bien) con las tinieblas personales en las que se mueve esa mujer derruida y personalísima, y con un estilo de dirección basado en el gran angular, en los espacios no ya abiertos sino directamente dilatados, que contrastan con el encierro en sí misma de la madre¹²⁷”

¹²⁵Vázquez, Pablo. Crítica en *Fotogramas* (15.11.2019) <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a29609823/madre-critica-pelicula/>

¹²⁶Casas, Quim. Crítica en *El Periódico* (14.11.2019) <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191114/critica-pelicula-madre-rodrigo-sorogoyen-7736496>

¹²⁷ Ocaña, Javier. Crítica en *El País* (13.11.19) https://elpais.com/cultura/2019/11/13/actualidad/1573658808_068808.html

En la prensa internacional, Boyd van Hoeij afirmaba: “Es innegable que Sorogoyen es un cineasta maestro. Su trabajo con sus actores es impresionante, con Marta Nieto, en una actuación totalmente bilingüe, y Jules Porier, ambos naturales pero matizados. El director también crea constantemente imágenes, a menudo usando lentes o composiciones distorsionantes, y señales de audio que le dan a la historia una dimensión más metafórica sin distraerse nunca de los personajes¹²⁸”

Amber Wilkinson en *Screendaily* destacaba que “Sorogoyen demuestra un control magistral de los ritmos emocionales que fluyen y refluyen a lo largo de la película. El misterio está en todas partes en *Madre*¹²⁹”. Menos convencido se mostraba Guy Lodge: “Una película ambigua, diseñada de forma escindida, tan llena de emociones e ideas quebradas e interesantes, que es difícil prever un final satisfactorio, Sorogoyen da vueltas en el estirado tramo final¹³⁰”. Por último, Kaleem Aftab, hacía un comentario muy positivo: “Extraordinario largometraje (...) Un film que se atreve a ser diferente. Funciona porque tiene un personaje central fuerte, una estética impresionante y planos que se mueven como un ballet¹³¹”.

Si en su película anterior (*El reino*), Sorogoyen había cosechado las mejores calificaciones de toda su trayectoria, *Madre* ha sido el filme con opiniones más divididas. Incluso en varios comentarios se critica el ritmo que parecía haber dominado por completo en sus películas anteriores. Hay acuerdo en seguir reconociendo la brillantez en el casting y la dirección de actores en el que destaca Marta Nieto y algunos hallazgos visuales (en este caso el uso del gran angular), pero el guion, uno de los pilares más sólidos de sus películas anteriores, no genera la misma aceptación. En cambio, hay algunos críticos que consideran que *Madre* se trata de su película más valiosa. Destaca especialmente el cambio de opinión de un crítico como Pablo Vázquez (*Fotogramas*), que hasta ahora se había caracterizado por sus comentarios negativos sobre la calidad de la obra cinematográfica de Rodrigo Sorogoyen.

¹²⁸Hoeij, Boyd van. Crítica en *The Hollywood Reporter* (30.08.19) <https://www.hollywoodreporter.com/review/madre-review-1235633>

¹²⁹Wilkinson, Amber. Crítica en *Screendaily* (6.09.19) <https://www.screendaily.com/reviews/madre-venice-review/5142652.article>

¹³⁰Lodge, Guy. Crítica en *Variety* (01.09.19) <https://variety.com/2019/film/reviews/madre-review-1203320280/>

¹³¹Aftab, Kaleem. Crítica en *Cineuropa* (04.09.19) <https://www.cineuropa.org/es/newsdetail/377550/>

Parte II

ELEMENTOS CONFIGURADORES DEL RITMO AUDIOVISUAL

Capítulo 5. El trabajo en equipo

El primer plano del largometraje *Madre* sorprende por la presentación de los títulos de crédito. En vez de aparecer lentamente mientras la acción empieza a desarrollarse, la imagen de la playa vacía que sirve de inicio de la historia se construye con los nombres de los que han hecho posible la película. No están todos, pero sí un buen número de ellos. No es simplemente un diseño original, sino que obedece a una premisa que merecía ocupar este primer capítulo de análisis en profundidad de las películas de Rodrigo Sorogoyen.

Desde sus comienzos como espectador, este cineasta ha percibido el cine con un acto de comunicación y no simplemente de recreación personal. En la relación con sus padres y amigos, las películas eran un tema de conversación habitual. Esas historias y personajes se reconstruían y descifraban en esos diálogos. Las películas cambiaban en esos procesos de particular revisionado; algunas se hacían más sugerentes y complejas, otras perdían la magia del primer impacto y se mostraban más evidentes o rutinarias.

En la generación del ritmo cinematográfico, Sorogoyen siempre ha mantenido como base de trabajo que el cine es un arte que se percibe y se crea mejor colectiva que individualmente. Desde la primera chispa del proceso de elaboración de una película hasta que se apaga la última ceniza, el cineasta cree en el grupo como una fuente de inspiración inagotable. Es la vacuna perfecta para prevenir la autocomplacencia, el hermetismo y, finalmente, el aburrimiento del espectador. Lógicamente, este grupo tiene que tener unos parámetros coincidentes y una jerarquía claramente definida. Finalmente el director será el primer y último responsable de la obra, el que tendrá tomar las últimas decisiones, pero su liderazgo necesitará el apoyo, la contrastación y sugerencia de personas de confianza con un talento incuestionable en su ámbito.

Las películas de Rodrigo Sorogoyen comienzan a labrarse en compañía de su inseparable guionista Isabel Peña, y terminan con los últimos retoques de edición visual de Alberto del Campo, y musical de Olivier Arson, otros dos amigos y compañeros esenciales para el cineasta. Entre medias, también intervienen en ese proceso de creación su ayudante de dirección Nacho Lavilla, el director de arte Miguel Ángel Rebollo y el director de fotografía Álex de Pablo. Cada uno de ellos tiene una complementariedad necesaria en el grupo. El director madrileño fue consciente desde sus comienzos que este núcleo duro era vital para superar las constantes dificultades que surgen en un trabajo fascinante, pero plagado de tensiones que amenazan con deteriorar la calidad humana de sus trabajadores y la excelencia artística del producto.

A lo largo de los siguientes capítulos irán apareciendo las aportaciones de estos incondicionales tan cercanos a Sorogoyen, pero antes conviene contextualizar cómo el trabajo en equipo ha sido fundamental en la consolidación de grandes creadores audiovisuales.

5.1. Los guionistas de Billy Wilder: Brackett, Chandler y Diamond

“Los mandamientos del cine son diez”, aseguraba Billy Wilder, “pero me callo nueve, porque todos se resumen en uno: no aburrirás a tu prójimo”. Un principio que en su caso no afectó a la calidad ni la seriedad de sus obras. “Todas mis películas tienen mensaje”, añadía, “pero, como si fuera una medicina, lo cubro de chocolate. Así todo el mundo se lo traga contento”. Ahondando en la mordacidad de sus guiones, William Holden, uno de sus actores predilectos, remarcó: “En la cabeza no hay ideas, sino cuchillas de afeitar”¹³²”

Hay cinéfilos de todo tipo, pero resulta casi imposible encontrar a uno que no sea un admirador incondicional de Billy Wilder. El crítico español Carlos Boyero reconoce que ve *El apartamento* todos los años. Y por supuesto Rodrigo Sorogoyen es un director fascinado por el ritmo de películas como *Con faldas y a lo loco* (1959), *Uno, dos, tres* (1961) o *Primera plana* (1974), y la precisión e ingenio de guiones como *Ninotchka*

¹³² Pando, Juan. *Billy Wilder, un teutón genial que conquistó Hollywood*. Publicado en *Ars Medica*. Revista de Humanidades (2002). Pag. 263.

(1939) *Perdición* (1944), o *El crepúsculo de los dioses* (1950). Los dos cineastas comparten valentía y seguridad para afrontar retos imposibles como directores, pero también coinciden en ser conscientes que, como guionistas, necesitan un compañero de viaje. Sorogoyen ha encontrado una pareja de baile que parece que le acompañará muchos años; el director madrileño no dudó en pedirle matrimonio profesional a Isabel Peña al recibir el premio al mejor guion por *Que Dios nos perdone* en 2016. Billy Wilder parece que tuvo bastantes más problemas para lograr una cierta estabilidad y una comunicación cordial con las personas con las que trabajaba.

El afán por controlar sus películas hasta el menor detalle – trabajaba con cronómetro en mano-, imprimió un sello a los rodajes de Wilder, no siempre fácil de digerir por sus colaboradores. El escritor Raymond Chandler, que escribió con él “Perdición”, confesó: “Ha sido una experiencia agónica, que probablemente ha acertado mi vida”. El coguionista de “Sabrina”, Ernest Lehman, sufrió una crisis nerviosa, y el protagonista de “La vida privada de Sherlock Holmes”, Robert Stephens, marido de Maggie Smith intentó suicidarse. “Es ese tipo de alemanes con fusta”, remató Humphrey Bogart¹³³.

Precisamente por su fuerte carácter, las combinaciones más duraderas de Billy Wilder tienen especial mérito e interés para analizar esas peculiares dinámicas de grupo. Charles Brackett (Saratoga 1892-Los Ángeles 1969) fue su coguionista en 12 películas desde *La octava mujer de Barba Azul* (1938) hasta *Sunset Boulevard* (1950), sustituido con el paso de los años por I.A.L. Diamond (Rumanía 1920-Beverly Hills 1988), que colaboró en otra docena de títulos desde *Ariane* (1957) hasta *Aquí un amigo* (1981)¹³⁴..

La relación con cada uno de ellos fue muy distinta. En 1934 Billy Wilder tiene que huir de Alemania debido a su ascendencia judía. Junto a un grupo de actores, emigra a Estados Unidos donde la Paramount le contrata como guionista. Debido a su marcado acento alemán y la dificultad para escribir en inglés con corrección, en la productora ven

¹³³ Ibid. 2002: 262.

¹³⁴ Zavala, Juan. *Billy Wilder y sus guionistas* en “El cine de lo que yo te diga” (24.07.2006). <http://www.elcinedeloqueyotediga.net/diario/show/44008-centenario-wilder-billy-y-sus-guionistas>

necesario otro guionista que trabaje con él. También piensan que le hace falta alguien que le ayude a ser más ordenado en su labor creativa.

Con Charles Brackett empezó a escribir guiones para otros directores de prestigio como Mitchell Leisen (*Medianoche*, 1939), Howard Hawks (*Bola de fuego*, 1941) o Ernst Lubitsch (*La octava mujer de Barba Azul*, 1938 y *Ninotchka*, 1939). Con el paso a la dirección de Wilder en *El menor y la mayor* (1942), Brackett sigue siendo su coguionista en películas tan importantes como *Días sin huella* (ganadora de 4 Oscar en 1945, incluidos mejor filme y mejor guion) o *Berlín Occidente* (1948).

Los dos tenían formas de ser muy distintas. Wilder provenía del periodismo de calle, Brackett, que era 14 años mayor, era muy elegante, de buena familia y con estudios en Harvard. Más que escribir, se pasaban la mayor parte del tiempo hablando y discutiendo; a veces a gritos, según recuerdan los compañeros de la Paramount. Wilder no dejaba de caminar en el despacho, mientras Brackett permanecía sentado. Aunque sus puntos de vista eran casi opuestos, su trabajo se complementaba a la perfección. Ambos siempre consideraron que Ernst Lubitsch había sido un maestro para ellos, enseñándoles el arte de la sugerencia que activa la curiosidad y la imaginación del espectador de forma prodigiosa. Es el inimitable “toque” Lubitsch.

La gente, cuando hago una película, dice que es igual que Lubitsch. Es igual, pero no es Lubitsch. Eso era una manera distinta de pensar, ¿verdad? Es muy difícil copiarle. Lo dijimos una vez, no es un director que tenga miedo de que la gente no entienda algo. El que tiene miedo dice que 2 y 2 son 4. Y que 1 y 3 también son 4. Y 1, y 1, y 1, y 1, también son 4. Lubitsch simplemente decía “2 y 2”. El público tenía que sumarlo. Después también los sabían.

Cuando Charles y yo nos atascábamos acudíamos a Lubitsch (...) Y cuando él decía “lo tengo”, lo tenía de verdad. No decía: “Lo tengo y lo voy a hacer tanto si os gusta o no”. No, eso no lo diría nunca. El preguntaba: “¿Qué os parece?”. Pero aquella vez volvió mientras nosotros habíamos hecho 30 pruebas (...) Cuando Ninotchka llega a París por primera vez y entra en el hall del hotel Ritz, pasa por una fila de vitrinas, y hay como es costumbre en los hoteles: ropa, plata, etc. Y en una vitrina, sombreros. Sombreros franceses a la moda, un poco exagerados. Entonces ella se para y dice: “¿Qué es eso?”. “Es un sombrero, camarada. Un sombrero de mujer”. “¿Cómo

sobrevive una civilización que permite que las mujeres lleven eso? Ya no tardará mucho en caer, camaradas”¹³⁵.

Estas palabras de Wilder sobre Lubistch son una lección magistral sobre el trabajo en equipo, el uso de la elipsis como impulsor del ritmo cinematográfico, aspectos fundamentales en el cine de Sorogoyen que aparecerán más desarrollados en el capítulo 6 de esta tesis.

Después de escribir *Sunset Boulevard* (1950), decidieron separarse de mutuo acuerdo. Ninguno de los dos aclaró los motivos, y siempre que hablaron en público sobre aquellos años, alabaron la aportación de su compañero. En 1955 Wilder conoció a I. A. L. Diamond en una cena con guionistas en la que éste hizo un sketch de humor que resultó muy ingenioso al director austríaco.

En seguida admiró el ingenio de este escritor que apenas había colaborado en películas como *Me siento rejuvenecer* (1952) o *Esa extraña sensación* (1956). Así comenzó una colaboración mucho más pacífica que la que tuvo con Brackett. Diamond cuidaba más de diseñar la estructura del guion y Wilder se centraba más en el desarrollo de personajes. El resultado de esta unión son películas tan divertidas y genialmente ácidas como *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960), *Uno, dos, tres* (1961) o *En bandeja de plata* (1966).

Aunque sólo trabajaron juntos en una película, la colaboración entre el escritor de novela negra Raymond Chandler (Chicago, 1888- California, 1959) y Billy Wilder merece un breve comentario. Estamos en el año 1943, el director austríaco acababa de rodar *Cinco tumbas al Cairo*, una intriga bélica de espionaje basada en una obra de teatro de Lajos Biró que había adaptado con la ayuda de Charles Brackett. Para su siguiente trabajo, Wilder quería hacer algo muy distinto y pensó que necesitaba un guionista diferente para su nuevo proyecto: una adaptación de *Double Indemnity* (1936), la novela negra de James M. Cain.

¹³⁵ Wilder, Billy. *Billy Wilder habla*. Entrevista-documental de Volker Schlöndorff (2006). Min 1:55-4:50.

A Charles Brackett le parecía una historia muy sordida. Leyó la novela y dijo: “Basura”. Y yo le dije: “La pelota no está en tu campo, Eres un fino hijo de un senador republicano y creo que no deberías poner tu nombre en esto. Yo soy un mierda centroeuropeo. Entonces él hizo otras películas¹³⁶”.

Su relación fue muy complicada con enfrentamientos constantes que llevaron a Chandler a presentar una queja formal en la productora.

No tenía ni idea de escribir un guion. Sólo describía los movimientos de cámara. La cámara entra por el ojo de la cerradura y olfatea los pantalones de la dama (...) Al principio no tuvimos problemas, pero a la mitad él se empezó a quejar de que me llamaban chicas y que eso nos interrumpía. Yo le decía: “Esta es la escena que tenemos que hacer. El primer actor, el segundo, el tercer acto y luego cortamos. Él no tenía ningún sentido de la pantalla. Cuando escribes con un dramaturgo es mucho más fácil ¿no? Cuando se tiene un David Mamet y se sabe cómo construir una escena y cómo el diálogo tiene que ajustarse. Sabe exactamente que es como una partida de ajedrez. Y cuando tienes una escena grande sin que la película se entendería, entonces esa escena sobra. Finalmente Raymond y yo escribimos los diálogos juntos, y encontramos el ambiente¹³⁷”.

A pesar de las diferencias entre ellos, lograron unir esfuerzos para crear una de las obras maestras más perfectas del cine negro. Según una encuesta de la revista *Nickel Odeon* entre críticos y cineastas españoles, *Perdición* se trata de la mejor película *noir* de la Historia del Cine.

5.2. José Luis Garci y Horacio Valcárcel

José Luis Garci opinaba recientemente que escribir un guion entre dos es “la mejor opción. Necesitas que alguien te diga si es bueno o no lo que has escrito. Una vez que cada uno ha escrito los suyos lo más importante es la reescritura”¹³⁸.

¹³⁶ Ibid. 2006: Min 32:05-32:37.

¹³⁷ Ibid. 2006: Min 32:50-34:38.

¹³⁸ Garci, José Luis. Coloquio con Eduardo Torres-Dulce en Museo de la Universidad de Navarra (22.03.2019. Min 29:30-29:50) <https://www.youtube.com/watch?v=NstI9x2UkK8&t=1926s>

En sus primeras películas como cineasta ya contó con un compañero de escritura: José María González Sinde, que trabajó en las tres primeras películas de Garci antes de marcharse a Estados Unidos. Le sucedió Horacio Valcárcel (Rábade, Lugo 1932-Madrid, 2018) con el que trabajó desde *El crack* (1981) hasta *Sangre de Mayo* (2018). El guionista gallego empezó siendo director, pero su forma de ser le resultaba incompatible con las discusiones y las reuniones. “Durante treinta años de escribir películas jamás hemos duñado, naturalmente que por su culpa. La cercanía, la amistad, la confidencialidad que se produce con un compañero de Underwood -máquina de escribir inventada en los años 20 y que siempre ha utilizado el cineasta madrileño-, no la supera ninguna asociación amorosa”¹³⁹.

Horacio y José Luis eran reconocidos por sus paseos en el Parque del Retiro, hablando durante horas mientras perfilaban las tramas y los personajes. Los dos habían trabajado en un banco en sus primeros años de profesión, y habían huido en cuando les fue posible. Aunque se llevaban 12 años, compartían la fascinación por muchas películas del cine clásico, especialmente del norteamericano. También eran lectores empedernidos, algo que se traducía en sus guiones que destacaban por la sugerencia y la precisión de los diálogos. No resulta extraño que entre las películas que escribieron juntos hubiese varias adaptaciones de obras literarias como *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra, *Ninette y un señor de Murcia* de Miguel Mihura, *El abuelo* de Benito Pérez Galdós o *Luz de domingo* de Ramón Pérez de Ayala.

Tanto en las colaboraciones de Garci con Horacio Valcárcel, como la de Billy Wilder con Raymond Chandler, I.A.L. Diamond y Charles Brackett, hay algunas similitudes que veremos reflejadas en la asociación de Isabel Peña con Rodrigo Sorogoyen. La complementariedad de los coguionistas o las discusiones previas antes de escribir favorecen que el desarrollo del ritmo en una película sea dinámico, equilibrado y original.

¹³⁹ Garci, José Luis. *Recordando a Horacio Valcárcel* en el programa *Cowboys de Medianoche* de *esRadio* (Min 7:10-7:25)

5.3. Los intocables de Woody Allen

Tiene una fama de neurótico que confirma abiertamente en cada una de sus entrevistas. Pero muy pocos cineastas pueden presumir de haber escrito y dirigido tantas películas memorables como Woody Allen. Quizás Billy Wilder, probablemente el mejor guionista que ha dado el cine junto con el cómico de Brooklyn. Ambos se caracterizaban por su rapidez de verbo y un ingenio que no parecía agotarse con el paso de los años. Desgraciadamente a Wilder se le acabaron casi todas las oportunidades de dirigir en los años 70, cuando aún le quedaban casi dos décadas de talento por desarrollar. Woody Allen, a sus 84 años, estrenó *Día de lluvia en Nueva York* (2019), y en 2020 presentará *Rifkin's Festival*, rodada en San Sebastián con Christoph Waltz y el certamen de cine como protagonistas.

En más de medio siglo como director y guionista, Woody Allen ha dirigido 50 películas en las que ha contado con un grupo de colaboradores habituales. Este equipo se ha ido formando con el paso del tiempo y ha ido incorporando nuevos miembros. El productor nacido en Brooklyn Jack Rollins empezó desde los inicios de la carrera del cineasta con *Toma el dinero y corre*, en 1969, y le acompañó en la mayoría de sus películas hasta *Irrational Man*, en 2015, año en el que falleció en Manhattan a la edad de 100 años.

"Siempre me empujaba a ser más profundo, complejo, humano, dramático y a no conformarme con fórmulas confortables", dijo Allen a Eric Lax en el libro "Woody Allen: una biografía". "Woody solo quería que lleváramos sus negocios de una forma convencional, para mejorar su carrera como escritor para televisión", declaró Rollins a "The New York Times" en 1985. "Bueno, nosotros pensábamos que tenía el potencial para asumir un riesgo triple, como Orson Welles: escritor, director y actor"¹⁴⁰.

El también productor Charles H. Joffe trabajó con él desde 1969 a 2008 (*Si la cosa funciona*) ganando un Oscar a la mejor película por *Annie Hall* (1977). Murió en 2008 en California a los 78 años de edad. El diseñador de producción y vestuario Santo Loquasto

¹⁴⁰ Allen, Woody. Entrevista extraída de la nota de prensa de la agencia *Reuters* y publicada en *El País* (19.06.2015). https://elpais.com/cultura/2015/06/19/actualidad/1434734958_768474.html

(Pensilvania 1944) empezó a trabajar con Woody Allen en 1980 en *Recuerdos*, y ha continuado con él hasta la reciente *Día de lluvia en Nueva York*, obteniendo en este tiempo 3 nominaciones a los Oscar por *Zelig* (1984), *Días de radio* (1988) y *Balas sobre Broadway* (1994). Desde hace más de dos décadas se han unido al grupo la editora Alice Lepselter y la directora de reparto Juliet Taylor.

Creo que un director debe tener una actitud abierta hacia los puntos de vista de los demás. Cuando escribes, estás sólo en una habitación con un papel: puedes controlarlo todo. Una vez llegas al plató, es otra historia: sigues teniendo el control, pero necesitas la ayuda de otras personas para conseguirlo. Es algo que uno debe entender, aceptar y valorar. Y hay que trabajar con lo que tienes. La determinación es calidad, pero la intransigencia es, definitivamente, una equivocación¹⁴¹.

Woody Allen ya ha aparecido en esta tesis anteriormente como uno de los directores preferidos de Rodrigo Sorogoyen desde su adolescencia, y volverá a hacerlo en el trabajo dedicado a la interpretación.

5.4. Braintrust: imaginar en grupo (Pixar)

En el valioso manual *Creatividad S.A*, Ed Catmull, uno de los fundadores de Pixar, da algunas claves de cómo ha evolucionado el trabajo en equipo en esta empresa. La productora de animación es un referente obligatorio en el cine actual como generador de soluciones innovadoras y argumentos desbordantes de ingenio como *Monstruos S.A.* (Pete Docter, Lee Unkrich, 2001), *Los Increíbles* (Brad Bird, 2004), *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) o *Inside Out* (Pete Docter, Ronnie Del Carmen, 2015).

En 1998 Pixar ya había destacado en el panorama de la animación con *Toy Story* (John Lasseter, 1995) y *Bichos* (John Lasseter, Andrew Stanton, 1998). Tanto técnica como artísticamente las dos películas revolucionaron la industria, pero entonces llegó la primera crisis. En un tiempo récord se quería presentar *Toy Story 2*, pero John Lasseter aún estaba terminando *Bichos* y apenas pudo participar en el proceso embrionario de las nuevas

¹⁴¹ Allen, Woody. *Lecciones de cine*. Entrevistas de Laurent Tirard. Paidós Comunicación 149. Barcelona (2010). Pág. 59-60.

aventuras de Buzz Lightyear y compañía. Además, hasta ese momento, las secuelas de las películas de animación no se caracterizaban por su calidad. Habitualmente eran filmes que apenas pasaban por los cines y se promocionaban directamente en formato DVD como productos de poco presupuesto y escaso valor cinematográfico, como *Los rescatadores en Cangurolandia* (Handel Butoy, Mike Gabriel, 1990), *El retorno de Jafar* (Toby Shelton, Tad Stones, Alan Zaslove, 1994) o *La Sirenita 2: Regreso al mar* (Jim Kammerud, Brian Smith, 2000).

Aunque se optó por un proyecto ambicioso para que la secuela de *Toy Story* mantuviese los cánones de calidad de Pixar y pudiese estrenarse en salas comerciales, el resultado no fue satisfactorio.

Hasta después del estreno de “Bichos” durante el fin de semana de Acción de Gracias de 1998, John (Lasseter) no tuvo tiempo de sentarse y echarle una penetrante mirada a lo que habían realizado hasta ahora los primerizos directores de “Toy Story 2”. Entonces se metió en una de las salas de proyección para ver las bobinas. Un par de horas más tarde salió, vino directamente a mi despacho y cerró la puerta. La palabra que dijo fue desastre. La historia era vacía, predecible y sin tensión; y el humor no hacía gracia (...). No había la posibilidad de seguir adelante con la película tal y como estaba. Era una crisis total.

Ante su sorpresa, los directivos de Disney no estuvieron de acuerdo: la película era suficientemente buena, y encima no había tiempo para hacer una revisión. Se trata únicamente de una secuela. Educada pero firmemente, Andrew disintió: “Vamos a rehacerla”, dijo (...). Pero primero debíamos tomar una decisión difícil. Resultaba obvio que para salvar la película se requería un cambio en lo alto. Sería la primera vez que me veía a ver obligado a decirles a los directores de una película que serían reemplazados, y eso no era nada fácil. Ni a John ni a mí nos apetecía darles la noticia de que estaban despedidos y de que John se haría cargo de “Toy Story 2”. Pero tenía que hacerse (...) Los directores quedaron conmocionados, y nosotros también. En cierto modo les habíamos fallado y les habíamos hecho daño al ponerles en un puesto para el que no estaban preparados¹⁴².

¹⁴² Catmull, Ed. *Creatividad*, S.A. Penguin Random House. Barcelona (2014). Págs. 88-89.

Las semejanzas entre los planteamientos de Catmull, Sorogoyen y Woody Allen sobre el trabajo en equipo, el talento individual y la comunicación en el proceso son múltiples. Todos manejan con naturalidad conceptos relacionados con la empatía, la sinceridad y el trato humano en un ámbito en el que muchas veces prima el utilitarismo y la eficacia.

Finalmente *Toy Story 2* fue reelaborada y terminó siendo un éxito de crítica y taquilla a la altura de su predecesora. Un cambio muy considerable que influyó en futuras secuelas de animación. Pero evidentemente algo había fallado en el proceso, por eso se tomó la decisión de crear un mecanismo que evitase los errores que se habían cometido en los primeros meses de producción. Lo llamaron “Braintrust”.

El Braintrust que se reúne cada pocos meses, aproximadamente, para evaluar las películas que hacemos, es nuestro principal sistema para hablar con franqueza. La premisa es sencilla: reunir personas inteligentes y apasionadas en una habitación, encargarles que identifiquen y resuelvan problemas y animarlas a que sean francas. La gente que se creería obligada a ser sincera en cierto modo se siente más libre cuando se le pide que sea franca; se le está dando la opción de decir lo que piensa y, por lo tanto, cuando lo hace tiende a ser sincera. El Braintrust es una de las tradiciones más importantes de Pixar. No es infalible; a veces, las conversaciones que tienen lugar allí solo sirven para poner de manifiesto las dificultades de hablar con franqueza; pero cuando funciona, los resultados son fantásticos. El Braintrust marca la pauta de todo lo que hacemos. En muchos aspectos no difiere de otros grupos de gente creativa; en él se encuentra humildad y orgullo, transparencia y generosidad. No se trata de una ilusión: sin el ingrediente crítico de la franqueza, no puede haber confianza. Y sin confianza, la colaboración creativa es imposible ¹⁴³.

Muchas veces la consolidación de un grupo no depende sólo del director, también depende de la productora y de las circunstancias de rodaje. En Pixar, el grupo de Braintrust ha ido cambiando. En un origen estaba compuesto por los directores que sacaron adelante la reconstrucción de *Toy Story 2*: John Lasseter, Andrew Stanton, Pete

¹⁴³ Ibid. 2014: 106-107.

Docter, Lee Unkrich y Joe Ranft. Ed Catmull explica por qué Steve Jobs nunca ha estado incluido en este grupo.

Fue una prohibición de mutuo acuerdo, basada en mi creencia de que su imponente presencia dificultaría aún más la franqueza (...) Le dije que el Braintrust funcionaba muy bien, pero si él asistía a las reuniones, el grupo cambiaría su conducta. Estuvo de acuerdo y, pensando que John y los guionistas sabían más sobre narración cinematográfica que él, les dejó el trabajo a ellos. En Apple tenía fama de ocuparse hasta del detalle más nimio de cada producto, pero no creía que en Pixar pudiera hacerlo mejor que el equipo de allí, así que se quedó fuera de juego. Esto demuestra la importancia de la franqueza en Pixar: está por encima de la jerarquía ¹⁴⁴.

Hay que añadir a este texto la fama contrastada de Steve Jobs de ser un genio que con facilidad humillaba en cualquier discusión por su inteligencia y el tono agresivo de sus palabras. Como relata la extensa biografía de Walter Isaacson (Editorial Debate, 2011), el creador de Apple tuvo múltiples enfrentamientos profesionales, algunos de ellos muy desagradables, motivados por su carácter irascible y sus dificultades para dialogar.

5.5. Sorogoyen: el cine como arte colectivo

La condición de director, productor, guionista y actor ocasional de Rodrigo Sorogoyen es compatible con la confianza en un grupo formado con el paso de los años, y que puso sus raíces en plena crisis económica. Cuando todo el panorama audiovisual español animaba a dedicarse a otro tipo de actividades profesionales, el cineasta conformó una pequeña resistencia de supervivientes. Junto crearon *Stockholm*, uno de los éxitos más sorprendentes del reciente cine español.

Creo que para ser un cineasta hay que tener mucha confianza en uno mismo. Eso no quiere decir que seas un egocéntrico intratable, pero sí que tienes que saber lo quieres y defenderlo con seguridad. Luego tienes que rodearte de gente muy inteligente y sobre todo muy “sana”. Personas que cuando te den su opinión no estén pensando en que

¹⁴⁴ Ibid. 2014: 120.

*les beneficia más a ellos, o que les da miedo decir lo que piensan. Necesitas, en definitiva, gente que sepa y con la que se pueda discutir. Yo creo que he tenido la suerte de rodearme de personas que considero más inteligentes que yo y que son grandes amigos de verdad. Tienen algo muy difícil de encontrar en los que nos dedicamos al cine: la falta de ego. Algunos de ellos no son personas que se dedican al cine, pero tienen una opinión cinematográfica que me parece muy valiosa.*¹⁴⁵

Esta manera de trabajar es difícil de mantener con el paso del tiempo y el prestigio del artista se ha multiplicado en muy poco tiempo, algo que ha sucedido a Sorogoyen y su equipo en apenas 5 años. Es entonces cuando estas reglas básicas de apertura y comunicación se ponen en tela de juicio. Su amigo, actor, guionista y director Raúl Arévalo (Móstoles, Madrid, 1979), hace una reflexión interesante sobre la evolución de un cineasta.

*Hay una frase que utilizo mucho y que le escuché hace años en una entrevista a Luis Tosar. Creo que es de un filósofo francés: “Un artista, sea de la índole que sea, debe ganar en seguridad para crecer como artista. En el momento en que esa seguridad se transforma en vanidad, está perdido como artista y como persona”. Para mí es una frase de cabecera como actor y como director que no dejo de repetírsela a mis amigos, incluido a Rodrigo. Mira a Coppola, por ejemplo, un tipo que con 35 años ya había hecho “La conversación” y las dos primeras partes de “El padrino”, y con 40, “Apocalipsis Now”. Si parasemos el tiempo ahí, está claro que es un genio; que, en el futuro, con todo lo que sabe de cine, a lo mejor nunca vuelve a hacer algo tan bueno, pero es imposible que haga una mala película. Ha hecho bodrio tras bodrio. Y lo mismo pasa en España si repasas los últimos 10 o 15 años del cine de Almodóvar, Medem, Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia o Amenábar. Si te vas a la cinematografía mundial, si quitas a Billy Wilder o Kubrick, ¿por qué casi todos los grandes cineastas sus mejores películas son las primeras? Creo que esa máxima se cumple; cuando tú dejas de escuchar y confundes seguridad con vanidad estás perdido*¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.18, min 52-53)

¹⁴⁶ Arévalo, Raúl. Conversación telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (18.01.2020)

Capítulo 6. El guion

En la creación de sus películas, Sorogoyen prioriza el guion sobre el resto de instrumentos cinematográficos. Como una amplia mayoría de cineastas españoles, él mismo escribe los guiones, algo que ahora mismo considera una necesidad para poder controlar y dirigir la película. De la misma manera, considera obligatorio contar con Isabel Peña, una coguionista de máxima confianza y conexión para desarrollar la historia y los diálogos.

6.1. Isabel Peña

Nació en Zaragoza el 9 de agosto de 1983 y, al igual que el director madrileño, su afición al cine fue muy prematura debido a la influencia de su padre, un cinéfilo entusiasta que compartía sus tesoros en VHS con su hija.

“Digamos que mi transición de Disney a Hitchcock fue muy rápida. Recuerdo ver casi toda la cinematografía del mago del suspense o Fritz Lang. Era muy pequeña y a veces esas películas me aburrían, pero otras captaban totalmente mi atención, aunque muchas veces no las entendiese bien. Por ejemplo, recuerdo “M, el vampiro de Düsseldorf” (Fritz Lang, 1931), “Los sobornados” (Fritz Lang, 1953), “El cebo” (Ladislao Vajda, 1958) o “Psicosis” (Hitchcock, 1960). Me impactaron por su dureza y genialidad.

Paralelamente a estas películas, también leí algunos libros como “Drácula” de Bram Stoker que me llamó la atención y me llevó a buscar literatura de ese tipo. Luego el salto a otro tipo de cine fue muy natural, buscando lo que más me interesaba más allá del cine clásico. Así entré en el cine de los Coen o Stanley Kubrick, donde había historias y personajes que tendían más bien hacia la oscuridad. Recuerdo también

cómo me impresionaron las primeras películas de Tim Burton: “Bitelchus” (1989), “Eduardo Manostijeras” (1990)”¹⁴⁷.

Cuando termina el Bachillerato, decide estudiar Comunicación Audiovisual, una licenciatura que no existía en su ciudad natal. Así comienzan su formación académica en la Universidad de Navarra y, posteriormente, el Máster de guionista en la ECAM. “Me encantaría decirte que hubo algún profesor que me marcó, pero no fue así” ¹⁴⁸. Lo que más le aporta es ver cine con amigos con los que coincide en intereses cinematográficos. “El consejo que le daría a una persona que quiera ser guionista es que vaya a trabajar o estudiar a un sitio donde pueda conocer a mucha gente para poder formar su propio equipo. Si quieres ser guionista puede que tengas que buscar tu coguionista o a tu director” ¹⁴⁹.

Su primer trabajo profesional es como una de las guionistas de la serie de televisión *Impares*, donde coincide con Rodrigo Sorogoyen. Desde el principio sus puntos de vista coinciden y, a la vez, son complementarios.

“Rodrigo y yo tenemos maneras distintas de observar y escribir que hace que nos ayude mucho trabajar juntos. De hecho, cuando empezamos a idear una nueva película nos pasamos meses hablando, diseñando la historia y los personajes. Yo soy más de cuaderno y él es más de notas de voz. Yo tengo una mayor facilidad para fijarme en los pequeños detalles que aportan entidad y significado a una escena, mientras que él tiene una visión más de conjunto de la película, de todo el proyecto y la producción. En este tiempo que hemos hecho 4 películas juntos, nos combinamos cada vez mejor, y ahora nos resultaría muy difícil escribir un guion de otra manera”
¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Peña, Isabel. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (21.10. 2019).

¹⁴⁸ Ibid. (2019).

¹⁴⁹ Peña, Isabel. Entrevista de Adrián Martínez Moliné en *esCultura* (16.02.2017) <https://escultura.usj.es/cafe-con-isabel-pena/>

¹⁵⁰ Peña, Isabel. Masterclass de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen en el 21º Festival de Málaga. Auditorio del Rectorado de la Universidad de Málaga (20.04.2017). Min. 16.

6.2. El impulso de la creatividad: Referencias y personalidad

Una de las características del cine y la televisión actuales es la multiplicación de contenidos audiovisuales. Con la creación de las plataformas digitales, la accesibilidad de cualquier espectador a películas y series muy diferentes de cualquier nacionalidad es incuestionable. En este contexto se han incrementado el número de producciones que siguen patrones o fórmulas de éxito como pueden ser las historias de superhéroes y los *remakes* de títulos emblemáticos.

Como veíamos en el capítulo 1, el cine español del siglo XXI ha asumido que una de sus señas de identidad debe ser la originalidad y el riesgo para conquistar algunos géneros que hasta ahora tenía monopolizados la industria norteamericana. La consolidación del *thriller* en nuestro país es una buena muestra de cómo se ha avanzado mucho en esa dirección.

Siempre he utilizado referencias, sean conscientes o inconscientes. Isabel Peña y yo escribiendo utilizamos unas, y luego visualmente yo utilizo otras con mi director de fotografía. Muchas veces las referencias las utilizamos para separarnos, porque de partida ya es un referente, ya se parece en algo. Así que intentamos no parecernos en otros millones de cosas¹⁵¹.

En la rueda de prensa de *Que Dios nos perdone* en el Festival de San Sebastián de 2016, una periodista hizo una pregunta a los guionistas sobre la influencia del cine de Hitchcock en este *thriller*. Ni Isabel Peña ni Sorogoyen admitieron que fuera un referente voluntario, aunque afirmaron que el cineasta británico estaba en el imaginario colectivo de varias generaciones.

Hay una similitud muy concreta entre *Que Dios nos perdone* y *Vértigo* (1958). En la película protagonizada por James Stewart hay un giro muy sorprendente; el personaje interpretado por Kim Novak desvela su identidad y resuelve la investigación con una voz

¹⁵¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en canal de televisión TCM (27.09.18, min 0:17 a 0:45) <https://www.youtube.com/watch?v=Vn2s-1-4eP0>

en *off* en el minuto 82, cuando aún quedan 24 minutos de película. En *Que Dios nos perdone* el espectador descubre quién es el asesino en el minuto 95, 35 minutos antes de que termine la película. Casualmente David Fincher utiliza un recurso narrativo similar en *Seven*, cuando el asesino John Doe se entrega por sorpresa y voluntariamente en la comisaría de policía en el minuto 95, y faltan casi 30 de película.

Los tres cineastas utilizan un recurso que rompe la inercia dramática de la investigación dando un giro sorprendente a los acontecimientos. Es un cambio de estructura muy arriesgado que evidentemente potencia el final del segundo acto, con el peligro de restar interés al cierre de la película. Hitchcock utilizaría años más tarde este recurso con una originalidad mayor: la presumible protagonista de *Psicosis* interpretada por Janet Leigh, muere asesinada por Norman Bates a los 39 minutos de película.

En cada uno de estas cuatro escenas hay coincidencias y un estilo personal que hace que sorprendan de distinta manera. En *Vértigo*, *Seven* y *Que Dios nos perdone* se identifica al asesino, algo que no sucede en *Psicosis*, donde el director muestra una imagen difusa que parece ser de una anciana, la madre de Norman Bates. En *Seven*, Fincher hace que el asesino se entregue ensangrentado a la policía en comisaría de manera sorprendente, mientras que Sorogoyen crea una atmósfera muy peculiar en torno al sociópata de *Que Dios nos perdone*, interpretado por Javier Pereira. Aparece rodeado de ancianas en medio de una celebración religiosa. Es una persona joven y delgada de rasgos cadavéricos, como avejentado por los crímenes brutales que ha cometido.

En las campañas de promoción de *Psicosis* y *Que Dios nos perdone* se insistió a los periodistas en que no revelasen los aspectos fundamentales de la trama. En los carteles de promoción apareció Janet Leigh como protagonista, mientras que Javier Pereira apenas aparecía. Hitchcock y Sorogoyen intentaban engañar al espectador haciendo aparecer y desaparecer a un personaje fundamental. En el caso de *Vértigo*, el cineasta británico hizo que Kim Novak hiciese de una mujer que interpreta a otra mujer, confundiendo al protagonista y al espectador. La Madeleine real apenas aparece brevemente en una escena y de forma borrosa, como inicialmente vemos al asesino de *Psicosis*.

Vértigo y *Que Dios nos perdone* también coinciden en la información de privilegio que se le concede al espectador en el último tramo de película. Hitchcock y Sorogoyen ofrecen

una información minimalista pero muy significativa. En el primer caso se utiliza la voz en *off* y una carta que finalmente se destruye, y en el segundo se alternan imágenes que reflejan la rutina del asesino, aparentemente solitaria pero inocente y trivial.

Desde el punto de vista de la estética visual las escenas de las cuatro películas son muy diferentes. El asesinato de *Psicosis* es uno de los montajes más originales y subjetivos de la historia del Cine, quizás uno de los más analizados junto a la famosa escena de la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisentein, 1925). Es una edición de 70 cortes, la mayoría de mínima duración de planos muy distintos entre sí que suman un metraje de 3 minutos. Nada que ver con el plano secuencia de *Que Dios nos perdone* de 98 segundos de duración, que recorre una iglesia desde la bóveda hasta terminar mostrando al asesino besando a una anciana en silla de ruedas en el momento de la paz de una Eucaristía. Curiosamente, el rodaje de esta escena fue uno de los pocos motivos de verdadera discusión hasta el último momento entre Sorogoyen y Álex de Pablo.

La realización de esa escena fue una de esas cosas mágicas que te pasan en el cine. Era un día que íbamos fatal de tiempo y dejamos ese rodaje para la última hora. Algo que fue un gran error, porque era una escena muy complicada. Álex de Pablo me insistía en que ya teníamos unas imágenes que podían sustituir a ese plano secuencia y que apenas quedaba media hora de jornada. Desde la productora también presionaron para que optásemos por hacer esa sustitución, pero yo me empeñé en que ese plano tenía mucha fuerza y era una escena fundamental de la película. Al final ese día no cumplimos con el horario de trabajo, pero el plano secuencia terminó saliendo adelante y creo que es una de los mejores momentos de la película¹⁵².

En estas declaraciones hay una mención a un aspecto misterioso del cine. Esa magia de la que habla Sorogoyen se refiere a las casualidades o el azar del rodaje que, siendo imposible de prever, aunque casi todos los grandes cineastas consideran que es fundamental. Pero en esta ocasión, el director tuvo más intuición que suerte. Ese convencimiento de que el plano secuencia merecía un esfuerzo extra puede llamarse tozudez o simplemente talento. En una clase magistral de Woody Allen, uno de los

¹⁵² Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.18, min 68-70).

directores más admirados de Sorogoyen, se define esa capacidad innata que no se puede educar o forzar.

Nunca me han pedido que enseñe cine y, sinceramente, tampoco he sentido tentaciones de hacerlo. Bueno, de hecho, Spike Lee, que da un curso en Harvard, me pidió una vez que fuera a hablar a sus estudiantes. No me importó en absoluto, pero al final resultó un poco frustrante. El problema, creo, es que hay pocas cosas que realmente puedas enseñar y no quise desanimarlos. Porque la verdad es que o lo tienes o no lo tienes. Si no lo tienes, puedes pasarte la vida estudiando que no vas a sacar nada en claro. No vas a convertirte en mejor cineasta por eso. Y si lo tienes, enseguida aprenderás a utilizar las pocas herramientas que necesitas. De todas formas, gran parte de lo que necesitas, como director es ayuda psicológica. Equilibrio, disciplina, cosas así. El aspecto técnico viene después. Muchos artistas con talento acaban destruidos por las neurosis, las dudas y la angustia o permiten que demasiadas cosas exteriores les distraigan. Ahí radica el peligro y éstos son los elementos que un escritor o un cineasta deben de dominar primero¹⁵³.

6.3. La importancia de la premisa

Black Snyder (Illinois, 1957-Beverly Hills, 2009) tuvo una breve carrera como guionista en Hollywood como escritor de comedias familiares como *Alto o mi madre dispara* (Roger Spottiwode, 1992) o *Cheque en blanco* (Rupert Wainwright, 1994). Su experiencia le sirvió para escribir algunos manuales muy sintéticos sobre escrituras cinematográficas que han alcanzado un gran prestigio y difusión. Entre ellos destaca *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Una de las ideas fundamentales del libro es que todo buen guionista, cuando empieza a escribir un libreto, debe asegurarse que tiene una premisa suficientemente original e interesante.

Avivar el interés del público es el objetivo número uno del guionista. Por eso corto a los escritores en su fundido de entrada: porque sé que lo mismo va a hacer todo el mundo. Mientras no tengas una premisa que me llame la atención, no te molestes en

¹⁵³ Allen, Woody. Lecciones de cine (Coord. Laurent Tirard). Paidós. Barcelona (2007). Pág. 54.

contarme el resto (...). Y la diferencia entre una buena película y una mala es muy sencilla. Si, cuando cojo la prensa especializada y leo la premisa de un guion que se ha vendido, mi primera reacción es pensar “cómo no se me ha ocurrido a mí”, entonces es que es buena. ¹⁵⁴

Para Robert McKee, esta base del argumento puede ser descubierta por el escritor de muchas maneras. Pero lo fundamental es que genere una pregunta que inquiete al espectador.

*Una premisa rara vez será una afirmación cerrada. Es más probable que se trate de una pregunta abierta: ¿qué ocurriría si...? ¿Qué ocurriría si un tiburón nadara hasta un complejo turista? “Tiburón” ¿Qué ocurriría si una mujer abandonara a su marido y a su hijo? “Kramer contra Kramer”. Stanislavski lo llamó el “si mágico”, la hipótesis ensoñadora que flota en la mente abriendo la puerta a la imaginación*¹⁵⁵.

Entre las condiciones necesarias que señala McKee para que un guion tenga el suficiente interés destaca la originalidad. La historia debe proponer arquetipos, pero no estereotipos.

*Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotipadas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de contenido como de forma. Se reducen a una experiencia limitada de una cultura específica disfrazada de generalidades rancias y difusas*¹⁵⁶.

Black Snyder coincide con McKee y completa de la siguiente manera:

¹⁵⁴ Snyder, Black. *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Alba Editorial (2010) Barcelona. Pág. 27.

¹⁵⁵ McKee, Robert. *El guion*. Alba Editorial. Barcelona (2009). Pág. 145.

¹⁵⁶ Ibid. 2009: 18.

El quebradero de cabeza cotidiano de un guionista es evitar el tópico. Se puede rondar el tópico, se pueden hacer piruetas alrededor, se puede abrazarlo. Pero en el último instante hay que alejarse de él. Hay que darle un giro, una vuelta de tuerca.¹⁵⁷

En la elaboración de la premisa hay que atender especialmente al protagonista que, según Snyder, debe tener cinco características esenciales:

- *Es un personaje con el que pueda identificarme,*
- *del que pueda aprender algo,*
- *al que tenga un motivo irresistible para seguir,*
- *que crea que merece ganar y...*
- *que se esté jugando algo primario y que me resulte verosímil¹⁵⁸.*

En las películas iniciales de Rodrigo Sorogoyen la premisa y los protagonistas siguen estas reglas que facilitan el mantenimiento del ritmo cinematográfico a lo largo de todo el metraje. A los 3 minutos de *Stockholm* vemos al protagonista interpretado por Javier Pereira entrar en una fiesta nocturna. Va totalmente serio y se cruza con una chica pelirroja que va igualmente seria. Apenas se miran y ella se va al fondo del pasillo, se vuelve levemente y se miran. Ella le ve y él sonrío, y la sigue. Ya ha quedado presentada la premisa; del estereotipado esquema “chico conoce a chica” hemos evolucionado a “chico persigue a chica”, que queda perfectamente desarrollado en el diálogo que sigue a ese primer acercamiento.

Él: Hola

Ella: Hola

Él: No te lo vas a creer

Ella: A ver...

Él: Eso, a ver cómo te lo digo porque... Es surrealista lo que me acaba de pasar, me he cruzado contigo y me he enamorado.

Ella: Ya...

¹⁵⁷ Snyder, Black. *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Alba Editorial. Barcelona (2010). Pág. 47.

¹⁵⁸ Ibid. 2010: 95

Él: Ya, ya sé que es increíble, pero es así. ¿Qué hacemos?

Ella: Ya. Oye dame tu teléfono y te llamo otro día, ¿vale?

Él: No, no, no. Toma (le coge la mano y le da unas llaves). Un regalo.

Ella: ¿Y esto?

Él: Quédatelas, si no vienes a dormir conmigo, no las quiero para nada.

Ella: Oye tío, de verdad. Conmigo no.

Amiga: Ven (Se la lleva)

Él se queda sonriendo mientras la imagen y la música se funden. La falta de empatía ha sido manifiesta y parece que el truco no ha funcionado. Pero el protagonista no desistirá fácilmente. Una escena como ésta es habitual en comedias románticas, pero hay aspectos que diferencian a *Stockholm*: la seriedad inicial de los dos, la utilización del amor romántico e instantáneo como primer motivo de conexión, el contraste entre la ilusión de él y la tristeza de ella durante el diálogo, el riesgo de él de darle las llaves de su casa a ella, la brevedad del intercambio de palabras. Este inicio de amor a primera vista podría derivar en tópico, pero en esta ocasión tiene una personalidad que destaca ya en la presentación de personajes. Luego esa premisa se mantendrá firme desarrollándose de manera sorprendente hacia una especie de thriller de persecución, que terminará con un giro de cine de terror.

Cada uno de los protagonistas tiene su interés por diferentes aspectos, pero básicamente porque no se comportan de manera rutinaria. Cada uno de ellos resulta misterioso y atractivo a la vez. Ella, porque esconde algo que prácticamente le incapacita sonreír y seducir, mientras que él genera una empatía basada en el contraste de ser a la vez cínico y romántico. Estas cualidades hacen que la película tenga un enfoque más complejo que el que solemos ver en el cine contemporáneo. Habitualmente, en este tipo de relaciones sexuales inmediatas entre jóvenes no hay ningún tipo de interioridad en los personajes. Nadie se plantea lo que siente el otro, ni mucho menos piensa en las consecuencias a largo plazo de esa relación. Este modo de actuar se ha convertido en un tópico en el cine y la televisión, que también ha influido en la sociedad. En la entrevista a Rodrigo Sorogoyen en la presentación de esta película en el Festival de Málaga, le pregunté sobre si había querido hacer un filme contracorriente.

Era un objetivo primordial. Si no hubiéramos intentado hacer eso, la película no valdría para nada. Es muy difícil contar una historia banal que le ocurre a casi todo el mundo cada fin de semana y hacerla interesante desde una perspectiva madura. Esperamos haberlo conseguido o, al menos, habernos acercado (...). Creo que la ficción y la realidad en este tipo de relaciones se retroalimentan mutuamente. Somos así por lo que vemos todos los días en la televisión y en las revistas. Pero no nos olvidemos que las revistas y la televisión tienen esos contenidos porque los demandamos (...). Nos es fácil caer en esa hipocresía y superficialidad sin ningún reparo... pero también somos más resistentes. Estamos muy curados de espanto. Nos estamos haciendo muy escépticos¹⁵⁹.

Es interesante también la premisa y las protagonistas del cortometraje *Madre* (2017), incluido al comienzo del largometraje del mismo título y que desarrolla la historia posterior. El corto comienza con un plano secuencia circular de una playa totalmente desierta al atardecer de minuto y medio de duración. El siguiente plano es en el interior de una casa en la que entran dos mujeres, madre e hija, que vienen de hacer unas compras. El director ya ha generado una sensación de extrañeza al situar los dos primeros planos en lugares tan distintos sin ninguna explicación.

La conversación inicial entre madre e hija tampoco aclara demasiado: un diálogo trivial sobre un posible novio para la hija, en que la madre parece estar bastante interesada en que llegue a buen puerto. Hay una pequeña discusión bastante tópica en apariencia sobre una madre que quiere controlar la vida de su hija para que ésta sea feliz, y ésta no quiere tener una nueva experiencia amorosa en esos momentos. Todo se interrumpe cuando suena el móvil de la hija. Es Iván, su hijo de 6 años, que le cuenta que está en la playa con su padre. Hasta ahí todo discurre con normalidad, la madre le da algunos consejos normales para un niño pequeño: que tenga cuidado con las olas, que no coja frío al salir del agua... Pero entonces sucede algo que rompe con el ritmo pacífico de la historia. De repente el niño no responde a una pregunta sencilla:

¹⁵⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en *Fila Siete* (27.04.2013). <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/rodrigo-sorogoyen-director-y-guionista-de-stockholm/>

Madre: ¿Vais a usar la tabla esa chiquitita que te regaló y que te gusta tanto? (Silencio) ¿Mi amor? Iván cariño cuéntame algo. ¿Qué vais a hacer? ¿Vais a comer ahora?

Iván: No sé

Madre: Bueno, algo tendrás que comer ¿no?

Madre: ¿Y tú padre?

Iván: No lo sé

Madre: ¿Cómo que no lo sabes? (La abuela se incorpora, inquieta ante la pregunta)

Iván: No sé dónde está.

Madre: Iván ¿no sabes dónde está tu padre?

Iván: Se ha ido.

Madre: Que se ha ido... ¿A dónde se ha ido?

Iván: Ha dicho que ahora volvía, pero no ha vuelto.

Madre: ¿Pero habéis ido a la playa con amigos? ¿Estás ahí con más gente?

Iván: No.

Madre: ¿No habéis ido con nadie? ¿Estás solo en la playa, Iván?

Iván: Sí.

La comunicación no es sencilla, porque es un niño pequeño y está asustado, hablando por un móvil al que se le está acabando la batería. La curiosa premisa es la desaparición de un niño que está conectado telefónicamente con su madre. El director incluye varios alicientes para que la premisa tenga más intriga. El padre y la madre están separados y por eso ella no sabe exactamente dónde buscar a su hijo. Además, la abuela quiere saber más información y añade aún más tensión a la situación. Ambas comparten uno de los peores pánicos que puede sufrir una madre, y además no pueden expresarlo con su voz, que es el único instrumento que tienen para tranquilizar y encontrar al niño. Es una situación tan extrema que es imposible no empatizar con madre y abuela, dos personajes que cumplen a la perfección los cinco requisitos del protagonista que proponía anteriormente Black Snyder (cfr. pág. 134).

Que Dios nos perdone y *El reino* también se apoyan en una poderosa premisa y unos protagonistas con personalidad propia que captan la atención del espectador. Desde la

primera escena de ambas películas, el espectador se introduce en una atmósfera peculiar que analizaré con detenimiento en el capítulo dedicado a la planificación visual.

6.4. La estructura de la trama

En un primer momento, cuando diseñamos la película en términos generales, utilizamos la estructura de los 3 actos. Es el relato clásico, en el buen sentido de la palabra, que sirve como una primera guía para empezar a ver la luz en un momento en el que estás totalmente a ciegas. Pero luego sinceramente se nos olvida si aquí tiene que haber un punto de giro o dos. De hecho, ya no recuerdo exactamente los términos de los manuales. Está bien conocerlos, pero para luego elegir o no aplicarlos. También porque el propio proceso es anárquico, y tampoco creo que sea un buen sistema para escribir una película. Acabarían siendo todas muy parecidas¹⁶⁰.

Desde que escribieron juntos su primera película, Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen optaron por sorprender al espectador con una estructura diferente. En *Stockholm* la historia se dividía claramente en dos partes. En la primera, el chico intenta desesperadamente que la chica se vaya con él. Él muestra su lado más encantador, aunque en algunos momentos sale a la superficie ese carácter oculto que veremos en el segundo acto. En el primer acto, ella se muestra entre reservada y enfadada con la persecución, aunque también se divierte en algunas escenas ante la insistencia y el ingenio de él. Esta mitad de la película sigue la siguiente estructura:

Minutos 0-5. Primer encuentro en la fiesta.

Min 5-15. Paseo-persecución en la calle

Min 15-17. Entrada en un centro comercial. Él se encuentra con un amigo que se comporta con él de manera extraña, eso le hace desconfiar aún más a ella.

Minuto 17-22. Segundo tramo de paseo que termina con la llegada al portal de él.

Minuto 22-32. Diálogo en las escaleras que acaba con una prueba que ella le pone a él para que demuestre que está realmente enamorado.

¹⁶⁰ Peña, Isabel. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (16.11.2019).

Min 32-45 Conversación en la sala de estar tomando un Gin Tonic. En esta parte hay un apunte especialmente romántico en la terraza y un brote inesperado de violencia que termina con la huida de ella.

Min 45-48. Escena de ruptura que analizaremos más tarde y que finaliza con el beso de los dos y la subida en ascensor que finaliza con un fundido en negro.

Definir la estructura de esta primera parte de la película podría hacerse desde las reducidas localizaciones. Discoteca (5 min) - Calle (17 min) - Portal (19 min) - Piso (16 minutos). Es evidente que ese acercamiento define el viaje de los dos que terminan finalmente juntos. Tiene un comienzo y un final de mayor intensidad con el diálogo inicial y directo en la fiesta, y la huida-beso-regreso final con la música de Rossini. Además, hay dos claros puntos de giro¹⁶¹ en el minuto 15, con la aparición del misterioso amigo, y la prueba que hace él para convencerla a ella en el minuto 27. Si atendiésemos a estos dos últimos, está claro que la estructura en 3 actos podría haber sido un esqueleto preconcebido que prácticamente se ajusta en el similar metraje de cada uno de los actos.

6.4.1. La hoja de tiempos de Black Snyder

Que se pueda explicar la estructura de esta primera mitad de la película con un esquema que se habitualmente utiliza para el metraje completo, no es una casualidad. A lo largo de este apartado pondré algunos ejemplos de cómo Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña intentan que cada película esté dividida en unidades con una estructura completa y bastante autónoma. Una prueba de ello es aplicar la hoja de tiempos que propone Black Snyder para una película completa a esta primera parte de *Stockholm*¹⁶².

1. Imagen de apertura (Min. 1). Lo peculiar de esta escena es el plano está en negro mientras escuchamos el diálogo del protagonista con un amigo suyo. Es un recurso que pretende centrar la atención del espectador en esa conversación, no tanto por el significado de esas palabras, sino por la conversación en sí. *Stockholm* es una película en

¹⁶¹ Utilizo la terminología de Linda Seger, que a su vez está muy relacionada con el concepto de paradigma y plots point que propone Syd Field. Ambos coinciden en que la mejor estructura para un guion consiste en 3 actos marcados por dos “incidentes o sucesos que engancha la historia y la hace girar en otro sentido”.

¹⁶² Snyder, Black. *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión*. Alba Editorial. 2010. Barcelona. Pág. 104.

que los diálogos son el fundamento de una historia que avanza al ritmo de las interpelaciones de cada uno de los protagonistas.

2. Declaración del tema (Min. 5). Queda descrito en la proposición de él entregándole las llaves.

3. Planteamiento (Min. 1-10). Incluye el primer seguimiento de él al salir de la fiesta.

4. Catalizador¹⁶³ (Min. 12). La conversación inicial entre él y ella hace esta función, que se complementa con los primeros intentos de él, ya fuera de la fiesta, para seguirla hasta su casa.

5. Debate (Min 12-25). En *Stockholm* alarga esta parte durante todo el metraje, algo muy arriesgado. Los protagonistas debaten durante casi hora y media si aceptan o no la propuesta que se ha anunciado como catalizador.

6. Transición al segundo acto (Min 25). Él reconoce abiertamente una mentira al llevar a la protagonista a un centro comercial de 24 horas presentando el sitio como si fuese un restaurante de lujo romántico. A la vez, esta escena sirve para que él se encuentre con un amigo y cambie de actitud inmediatamente, algo que a ella le desconcierta. Son dos mentiras en una sola escena: la primera resulta divertida e inocente, algo que les acerca como pareja, la segunda es venenosa y les aleja.

7. Trama B (Min 30). Estaríamos en el minuto 17 de *Stockholm*. Comienza un diálogo nuevo en el que ella apoya su indecisión en lo que acaba de ver en el centro comercial.

8. Juegos y risas¹⁶⁴ (Minutos 30-35). Literalmente eso hacen los protagonistas: sorprender con juegos y preguntas que acaban en risas. Es el mejor momento de la relación, el más cercano a una comedia romántica.

9. Punto intermedio (Minuto 55). Estamos a la mitad de esta primera parte de la película y entramos en el portal de la casa, un lugar intermedio muy simbólico.

10. Los malos estrechan el cerco (55-75). En el caso de *Stockholm*, él arriesga todo en una prueba humillante y muy exigente que demuestra lo lejos que pretende llegar para ganarse su confianza.

¹⁶³ Es una de las partes en las que más insiste Snyder. “En el planteamiento, tú, el guionista, nos has dicho cómo es el mundo, y ahora, en el momento catalizador, lo derrumbas de un plumazo. ¡Bum!” (Pág. 112).

¹⁶⁴ Según Snyder es la parte en la que “se cumple la promesa de la premisa. Es la parte en que nos importa menos la progresión de la trama -las apuestas no se subirán hasta el punto intermedio- que divertirnos un poco. Es cuando el ejecutivo de desarrollo pide más secuencias cómicas y de acción” (Pág. 117).

11. Todo está perdido (75) y 12. Noche oscura del alma (45-85). Snyder incluye estos apartados en el segundo acto, mientras que en *Stockholm* no aparecen claramente hasta el tercero. Aunque en el segundo y el primero hay indicios, esta fase de depresión en la relación no llega hasta que suben al piso y él piensa que ya la ha conquistado. Entonces intenta besarla y ella le rechaza. Comienza una etapa más dramática en el que vuelve a ver juegos, pero cada vez hay menos risas.

13. Transición al tercer acto (Min. 85). Como hemos visto en el punto anterior, esta parte es adelantada, pero está claramente incluida. Se trataría de la transición del portal al piso de él.

14. Final (85-110). En *Stockholm* sería todo lo que sucede desde que entran en el piso hasta que ella huye, él la sigue y ambos regresan.

15. Imagen de cierre (110). Un plano muy completo en el que vemos cómo sube el ascensor con los dos protagonistas, mientras se funde en negro y termina *La Gazza Ladra* de Rossini.

En este paralelismo queda reflejado cómo Sorogoyen e Isabel Peña conocen las reglas y los mecanismos, y así tienen mayor libertad para poder cumplirlos o combinarlos. En *Stockholm* hay una clara división de la película en dos partes; sin embargo, cada una tiene un metraje y una estructura diferente. La primera dura 48 minutos y tiene una variedad de localizaciones que dan un cierto dinamismo a una historia que, a pesar de todo, tiene mucho más desarrollo de personajes que trama.

La segunda parte tiene un metraje de 37 minutos y apenas hay un mínimo cambio de localización: la esencial subida a la azotea. En esta segunda mitad, el “secuestrador” es secuestrado en su propia casa. Ella ha escondido las llaves que él le entregó al inicio del juego, pero esta vez el giro no genera indiferencia o risas, sino gritos y peleas que incluso tienen brotes de violencia. Se repiten muchas de las pruebas y preguntas de la primera parte, pero en esta ocasión es ella la que genera el debate. De la comedia romántica no queda ni rastro y hemos pasado al drama intenso con aires de *thriller*. La estructura ha dejado de ser un esqueleto, para convertirse en un código fundamental de traducción de la película para el espectador.

6.5. Paradojas

El manual *Estrategias de guion cinematográfico*, de Antonio Sánchez Escalonilla, señala algunas herramientas narrativas que destacan en la estructura dramática de las películas de Rodrigo Sorogoyen. Una de ellas es la paradoja que hemos visto reflejada en la división en dos partes de *Stockholm*, que funcionan como un espejo que muestra la verdad de una relación.

En el inicio de la construcción de tramas, las story lines también pueden desarrollarse a través de planteamientos contradictorios. Son las paradojas. A diferencia de las tramas maestras, no ofrecen cánones completos sino planteamientos, puntos de partida originados por un conflicto cuya resolución resulta paradójica. En esta contradicción reside el interés que el espectador puede mostrar por la historia¹⁶⁵.

En la segunda parte de *Stockholm*, el uso de la paradoja es constante cuando ella va comprobando que sus sospechas no eran infundadas. Ahora él es el que está irascible, acorralado, y resulta previsible y aburrido, mientras que ella es la secuestradora irónica, ingeniosa y serena. Él pierde el control, y ella lo recupera. Ayer él le acercó un cenicero para que pudiese fumar, y hoy no le deja hacerlo, porque a su compañero de piso no le gusta. Por la noche él quería que ella se quedase, y ahora no hace más que pedirle que se vaya; pero ella hace justamente lo contrario. Estas contradicciones son muy significativas no sólo para esta historia, sino también para expresar la hipocresía de este tipo de relaciones de una noche. Una auténtica paradoja en el que el romanticismo nocturno esconde un pragmatismo desvelado a plena luz del día.

Ella: Es curioso lo divertido que eras anoche y lo coñazo que puedes llegar a ser de día. ¿Qué crees que dice eso de ti?

Que Dios nos perdone se construye como un thriller en torno a varias paradojas. El mes de agosto, que suele ser el más tranquilo en Madrid al haber menos gente y tráfico, se convierte en una ciudad con dos millones de peregrinos que inundan la ciudad. La Jornada

¹⁶⁵ Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel. Barcelona. (2001). Pág. 123.

Mundial de la Juventud, un encuentro pacífico de jóvenes de todo el mundo con el Papa Benedicto XVI, se acaba convirtiendo en algunos lugares del centro de la ciudad en un foco de conflicto por el enfrentamiento con los manifestantes del 15M, y también con los policías que persiguen al asesino en serio en medio de la muchedumbre.

La investigación policial también es fuente de contrastes. En los escenarios de las brutales violaciones, llama la atención cómo el asesino en serie ha dejado comida para los gatos. Curiosamente, esta inocente afición se acabará convirtiendo en uno de las principales pruebas para incriminar al sociópata.

El antagonismo entre los dos policías genera un conflicto constante y, muchas veces, significativo. Aunque Alfaro (Roberto Álamo) es el más irascible y fuerte físicamente de los dos, finalmente será Velarde (Antonio de la Torre), mucho más sereno y frágil, el que acabe matando al asesino, en una larga y brutal pelea sin armas.

El cortometraje *Madre* también utiliza la paradoja al mostrar el mismo atardecer en la playa al principio y al final. Es la manera que tiene Sorogoyen de explicar cómo un paisaje tan bello, pacífico y aparentemente inofensivo puede llegar a convertirse, con la presencia del hombre, en el escenario de una tragedia horrible. En cierta manera, ya el título incluye ese signo paradójico. La maternidad, que suele emparejarse a la vida, el amor y la protección, se asocia en este caso a la indefensión y la muerte.

En *El reino* hay varias paradojas que dan dinamismo e interés a un relato desgraciadamente muy actual en España. En la escena final Amaia, la periodista interpretada por Barbara Lennie, arrincona a Manuel López Vidal (Antonio de la Torre) con una serie de preguntas directas a su conciencia que pretenden desnudar sus miserias.

Amaia: ¿Usted se arrepiente?

Manuel: ¿A qué se refiere?

Amaia: Bueno no, me estoy intentando imaginar estos últimos 15 años de su vida. Cuando usted llegaba a casa y veía a su familia (por el auricular le advierten que no puede hacer ese tipo de preguntas y ella se lo quita) ¿usted pensaba...?

Manuel: Por supuesto que me arrepiento, si no, no estaría aquí.

Amaia: No es... Perdón. No, no, no. Es que estoy formulando mal la película porque no... No busco arrepentimiento, sino análisis. Usted me acaba de hacer analizar esta situación, y yo se lo agradezco. Por eso creo que no tiene mucho valor que usted pida perdón aquí públicamente que, en definitiva, es una cosa muy sencilla. No. ¿Sabe lo que pasar, señor Manuel López Vidal? Que hay muchos como usted. Hay muchos. Hay demasiados. Y tengo la sensación de que la única esperanza para que otros como usted, no vuelvan, es a través del análisis y la reflexión¹⁶⁶.

Cuando en el primer capítulo de esta tesis hablaba de cómo el cine de Sorogoyen intenta involucrar no sólo a la sensibilidad del espectador, sino también a la razón y a la voluntad del público. Este monólogo final de la periodista tiene una imponente carga emocional, pero aun así los guionistas desarrollan una argumentación de calado que tiene un tempo de análisis y reflexión expresamente citado por el personaje de Amaia. Cuando ella dice estas palabras, es como si se advirtiese al público de que detenga su visceralidad e intente hacer una parada, una pausa para mirar con el objetivo con más pausa y precisión. Queda la mitad del parlamento y es hora de hacer las preguntas más importantes; aquellas que puedan clarificar, por qué tantos corruptos pasan años instalados en mentiras que envenenan la sociedad.

Usted en los últimos años de su vida, los últimos 15 años de su vida, en los que ha estado robando para vivir a cuerpo de rey, ¿usted se ha parado a pensar, a reflexionar, a analizar lo que estaba haciendo? ¿Usted se ha parado a pensar si su hija ha crecido con la idea de que lo que usted hacía era normal? ¿O incluso bueno? ¿Qué es una cosa qué? ¿Reservada para unos pocos? ¿Para los que se lo merecen? ¿Los más listos? Contésteme por favor. Porque no me puedo imaginar que alguien tan inteligente como usted, no se haya parado a pensarlo. Y si lo ha hecho, si se ha parado a pensarlo, tampoco puedo concebir que se haya acostado tranquilo cada noche con la

¹⁶⁶ Min. 2:06:53-2:07:44.

*vida que ha conseguido. Así que, por favor, contésteme a esta pregunta ¿Usted se ha parado a pensar alguna vez, algún segundo de su vida, un instante, en todo este tiempo, lo que estaba haciendo?*¹⁶⁷

El número de paradojas se multiplican en esta escena. Los directores del programa, en principio los últimos responsables de que el informativo llegue a la verdad más profunda de la noticia, son los que intentan que la periodista no sea tan incisiva y haga una entrevista más superficial. El político, que viene a acusar a sus compañeros, a mejorar su imagen pública aportando pruebas en directo que ayuden a la investigación del caso, termina siendo acusado y humillado públicamente. El padre, que debía educar a su hija en la honradez y justicia, le ha dado en cambio un ejemplo viciado de corrupción. Por último, el responsable político que ha demostrado su inteligencia para llegar al poder, ha actuado personalmente de manera impulsiva, aparentemente sin conciencia ni reflexión.

6.6. Símbolos temáticos

Este instrumento dramático muestra una realidad metafórica que, al igual que las paradojas y las anticipaciones, requieren una percepción activa para descubrirlos. Es una manera muy eficaz y sugerente de conectar el ritmo de la película con el ritmo interno del espectador. Los símbolos hacen que el código de lectura sea más completo y complejo, dando una mayor profundidad y riqueza a las ideas y el debate que propone la película. El espectador entra a formar parte de una historia que él mismo tiene que construir a partir de las piezas del puzzle que le proponen.

Antes hemos comentado, entre las paradojas de *Stockholm*, algunos símbolos que se convierten en antagónicos al pasar de la noche al día: las llaves del piso de él, el cigarrillo de ella. También hay un valor simbólico en el ascensor y las escaleras. Ella, al huir, baja a toda velocidad por las interminables escaleras y él no tarda en capturarla y “encarcelarla” en el ascensor sin usar más armas que un beso apasionado. En estos símbolos se desarrollan algunas ideas fundamentales de la película: la pasión fugaz y el amor más costoso pero duradero, el veneno de la inmediatez, la libertad amenazada por

¹⁶⁷ Min. 02:07:45-02:08:22.

la manipulación sentimental, la hipocresía que convierte una historia romántica en un *thriller*.

Que Dios nos perdone también utiliza la escalera como herramienta narrativa en dos sentidos muy distintos. La única vez que vemos un asesinato de Andrés servirá como medio de intriga y tensión, cuando el psicópata se esconde inicialmente, y luego sube corriendo para que a la anciana no le dé tiempo a cerrar la puerta de casa. La escalera sirve para mostrar la velocidad del asesino, que contrasta con la lentitud de la mujer, que hace que la muerte sea algo inevitable para ella. En otro significado totalmente distinto, la historia de amor entre Velarde y la chica de la limpieza se enmarca en el descansillo que da a la escalera y al ascensor. Esa vez el policía utilizará el ascensor, pero cuando quiera recuperar la confianza de la chica después de una primera cita desastrosa, subirá a la casa de ella por las escaleras. Que el director muestre esta subida como plano subjetivo revela la trascendencia de ese recorrido para entender el cambio de Velarde por superar su incomunicación.

También en este *thriller*, Sorogoyen recupera uno de los símbolos temáticos más conocidos de la historia del Cine: las naranjas como señal de un peligro de muerte. Francis Ford Coppola utilizó ese mismo recurso en la famosa escena del brutal asesinato de Don Vito Corleone en *El Padrino* (1972). El director muestra al asesino andando tranquilamente por la calle cuando ve rodar una naranja por el suelo. Se le ha caído a una anciana que va cargada con muchas bolsas. Lógicamente, el joven no sólo le devuelve la naranja sino que se ofrece a llevarle las bolsas hasta casa. Aunque la mujer no se fía del todo de él, acaba permitiendo que la acompañe. Ese será el principio del fin para esa inocente mujer.

El reino utiliza dos símbolos muy sugerentes para mostrar cómo la corrupción es una tentación exclusiva de la vida política. Manuel López Vidal tiene la costumbre de ir a nadar al mar con su hija adolescente. En el minuto 12 de la película, ambos personajes llegan hasta los límites permitidos y simbolizados por unas boyas rojas. Los dos se paran y se quedan pensativos. Finalmente, el padre le anima a seguir un poco más y la hija acepta. La historia avanza, se desvelan los casos de corrupción y comienzan las investigaciones. En el minuto 68, casi a mitad de película, hay otra escena de natación muy similar con los mismos protagonistas, pero esta vez la boya roja produce una

reacción contraria a la anterior. Los dos nadadores dan la vuelta, expresando metafóricamente un comienzo de redención personal.

En la siguiente escena también se utiliza un suceso simbólico mínimo para involucrar al espectador y hacerle reflexionar. En un bar cercano a la playa, Manuel López Vidal ve cómo un cliente paga y el camarero se equivoca y le devuelve una cantidad superior incluso a la que le ha dado. El anónimo cliente se queda pensativo unos segundos, mira al camarero, luego a Manuel y decide marcharse con ese dinero que tendría que devolver. Sorogoyen e Isabel Peña expresan así lo cerca que está cualquier ciudadano honrado de poder corromperse con decisiones prácticamente instantáneas.

El largometraje *Madre* es, con diferencia, la película más simbólica de Sorogoyen. Ya en el cortometraje inicial las imágenes de la playa vacía al principio y al final tenían un significado muy preciso. El lugar pacífico de felicidad y belleza se transforma por la llegada del hombre en un espacio trágico, que provoca un trauma irreversible. También en el corto, el teléfono es importante como símbolo de la imposibilidad de una madre por evitar el terrible dolor de un hijo pequeño inocente e indefenso. En el paso al largometraje, hay varios diálogos en los que Joseba, la nueva pareja de Elena, insiste a la protagonista en que tiene que usar el teléfono móvil para poder estar localizada, pero ella da largas y acaba por no usarlo nunca. La primera vez que lo conecte será para hablar con Jean en un momento en que está pasando serias dificultades con sus padres, que no entienden su relación con Elena. El móvil es una reconexión con los demás, la apertura al cambio, a amar y ser amada. Y también acaba siendo un instrumento de redención personal que le lleva a reconciliarse con su ex marido Ramón en el último plano de la película. En ese momento Elena asume el pasado, sonríe y mira hacia el futuro con una esperanza que había perdido.

La creación de símbolos a veces surge en el propio rodaje. Una de las imágenes simbólicas de *Madre* que aparece en la parte final de la película es la de unos troncos en el suelo de un bosque. Son árboles que se cruzan de una manera compleja, y que Sorogoyen, al ver esa peculiar composición durante el rodaje de otra escena, pensó que podría utilizarlos como metáfora. El cineasta se fue con el equipo de cámara, y grabó unas imágenes aproximándose lentamente hasta fundirse en ese sugerente entrelazamiento de la naturaleza. Finalmente, utilizará estas imágenes para una secuencia onírica en que esas

imágenes se unen al sonido de Iván, el hijo de Elena, respirando fatigado y escondiéndose de su captor el día de la tragedia. Es una pesadilla de la protagonista que no deja de recordar ese suceso. El bosque y los troncos enredados sirven para mostrar el obsesivo y asfixiante pensamiento de Elena, que no consigue escapar de ese momento de su vida.

6.7. Anticipaciones y cumplimientos

La anticipación es un énfasis del guionista sobre un objeto, personaje o acción, sea a través del diálogo o de la imagen, que posteriormente adquiere un sentido. Ese segundo movimiento se denomina cumplimiento (...). Toda anticipación es una llamada de atención al interés del espectador, una forma de resaltar la importancia de algo en términos dramáticos¹⁶⁸.

Stockholm tiene una estructura dividida en dos partes: la primera de anticipaciones, y la segunda de cumplimientos. Los diálogos, los símbolos y paradojas siguen un esquema de falsas expectativas que él alimenta y de las que ella desconfía. En la primera persecución de él a ella hay un diálogo que puede ayudar a explicar el uso de este mecanismo narrativo.

Ella: ¿Y le has dejado ahí (a tu amigo)?

Él: Sí, bueno, algo encontrará el chaval.

Ella: Algo ¿no? ¿Qué más da? Una chica, un cubo de basura...

¡Cómo sois!

Él: Románticos.

Ella. ¡Ah! A eso le llamas ser románticos.

Él: Claro, buscamos el amor dónde sea, por muy pequeña que sea la posibilidad.

Ella: Ya. O sea que tú crees en lo nuestro por muy pequeña que sea la posibilidad.

Él: No te imaginas lo que creo en nuestra historia.

¹⁶⁸ Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel. Barcelona. (2001). Pág. 197.

*Ella. Oye tío, de verdad, no tienes ninguna posibilidad. No quiero ser grosera ni borde, pero me apetece irme sola a casa*¹⁶⁹.

Este tipo de diálogos se repiten a lo largo de la noche. Él es el que propone y genera la esperanza de que ese amor instantáneo sea verdadero y fiable, mientras ella insiste en no creerle y querer estar sola. Por el día todo cambiará.

Él: Manejo muy mal estas situaciones, no te voy a mentir. En cuanto me he despertado quería...

Ella: Querías que me fuera.

Él: No, no que te fueses, sino estar sólo, que es distinto. Por las mañanas me pasa eso. No me gusta estar con alguien que no conozco.

Ella: ¿Aunque estés enamorado de ese alguien?

El cumplimiento, en este caso, es de las sospechas de ella. Él sólo cumple con las expectativas de ella incumpliendo sus promesas y afirmaciones nocturnas. Es una manera inteligente y original de subvertir este instrumento dramático. Mayor importancia aún tiene uno de los diálogos más intensos de la película, en el último tramo, cuando ella ha desenmascarado todas las mentiras de él y le pregunta casi entre lágrimas.

Ella: Si te pido que te quedas conmigo porque ahora no puedo estar sola ¿qué me dirías?

*Él (pensativo, se toma su tiempo): Te diría que no*¹⁷⁰.

Ella baja lentamente la cabeza, como hundiéndose en un abismo. Probablemente en ese momento ha decidido algo terrible que concluirá su historia y la película. Sin mostrarlo directamente, el director, la actriz y los guionistas han dado un anticipo de la tragedia que dejaría fulminado al público con un final tumbativo.

Que Dios nos perdone desarrolla una investigación policial en la que hay pistas que funcionan como antelaciones del descubrimiento (cumplimiento) del asesino. A parte de

¹⁶⁹ Min. 10:47-11:18.

¹⁷⁰ Min. 01:13:43-01:13:59.

su comentada afición a los gatos, también le gustan las plantas que deja regadas en el escenario del crimen. Tiene preferencia por atacar ancianas que viven en casas sin apenas medidas de seguridad y que confían en él, porque en ninguno de los crímenes la cerradura aparece forzada. Es un hombre joven, de buena complexión física, hace deporte con cierta frecuencia y no le interesa cometer los crímenes por el dinero y las joyas, que no se lleva de las casas de las víctimas.

Todas estas características hacen que el espectador identifique al sociópata nada más verle en pantalla en el citado plano secuencia de la iglesia en el minuto 106. Le vemos servir a varias ancianas en el restaurante con una amable sonrisa. Es delgado y, aunque su cara está envejecida, se le ve ágil en sus movimientos. Tiene una cinta de correr en casa para mantenerse en forma. Pero lo fundamental es la relación con su madre, que parece ocuparle todo el día. La besa, la acaricia, le ayuda a bañarse y no deja que la asistenta la trate con poca delicadeza, obligándola a comer cuando no quiere. Por la noche le lee un libro al lado de su cama. El texto es una antelación imprescindible para entender la turbia y obsesiva relación, una de las claves para entender al oscuro personaje y su perversidad con las ancianas.

“Desde entonces miró a su madre de otra manera. Desde un amor más humano y simple, pero más sincero y estremecido también. Era una sensación extraña la que le embargaba en su presencia. Algo así como si sus pulsos palpitasen al unísono, uniformemente, una sensación de paralelismo y mutua necesidad¹⁷¹”.

La relación entre la periodista y el político corrupto en *El reino* se cuenta en tres escenas, y cada una de ellas tiene una especial relación de antelación y cumplimiento con el resto. En el minuto 10 coinciden por primera vez en la película los dos personajes. Se conocen desde antes, pero en seguida entendemos que la relación entre ellos es muy distante y fría.

Manuel: ¿Pero vienes de Madrid?

Amaia: Sí, sí, de Madrid. Y me da que no cojo el último tren.

¹⁷¹ Delibes, Miguel. *El camino* (1950). Editorial Destino. Barcelona (2019).

Manuel: ¿Ibas antes que yo?

Amaia: Iba, sí. Pero como has dicho que venías pues me han retrasado a mí. Y odio esperar.

Manuel: ¿Cómo sigue Enriq?

Amaia: ¿Enriq? Bien

Manuel: Qué faena lo que le pasó.

Amaia: Qué faena, sí.

Manuel: Hay que tener un cuidado con lo que se dice.

Amaia: No debería, si es la verdad, por lo menos en mi gremio.

Manuel: Seguro que pronto vuelve a la primera línea, ya verás.

Amaia: Seguro que sí (le dice sin levantar la mirada del folio que está escribiendo).

Manuel: Mándale saludos, ¿vale?

Amaia. Vale.

Manuel: A quién veo muy bien es a ti ¿eh? Enhorabuena. Estás trabajando muy bien.

Amaia: Gracias.

Manuel: Aunque tienes que ir corriendo de ciudad en ciudad, pero...

Eres la mejor de las mañanas, por derecho.

Amaia: Muchas gracias¹⁷².

En estas primeras frases vemos al lado más seductor del protagonista. Hasta ese momento, le hemos visto: a) misterioso; ocultándose de sus amigos para llamar por teléfono fuera del restaurante. b) líder; entrando en la cocina, cogiendo él mismo los carabineros, diciéndole al jefe que no coma tanto. c) divertido; en la comida con sus amigos d) manipulador; con una compañera que no quiere firmar un documento comprometedor. e) ambicioso; en la conversación en el cuarto de baño, donde Frías le cuenta que va a promover su ascenso político de manera inmediata. Pero faltaba conocer su faceta más lograda como corrupto: su capacidad de seducir con la amabilidad y cercanía del que parece que solo quiere lo mejor para ti. De esta manera, en sólo 10 minutos, han empezado a desplegarse la mayoría de capas de este maquiavélico personaje.

¹⁷² Min. 10:53-11:44.

Manuel: No te caigo muy bien ¿no? (Ella sonríe)  O me ves como el enemigo?

Amaia:  A qué quieres que te contest  primero?

Funcionario: Señor López Vidal,  me acompaña?

Manuel: Eh, no, que pase ella que voy a mirar unas notas.

Amaia: No, no, no hace falta  eh?

Funcionario: Como dijo que ten  prisa, pues hemos cambiado el...

Manuel: S , pero me han anulado lo que ten  después, que pase ella.

Amaia: De verdad que no es necesario.

Funcionario:  Usted verá?

Manuel: Insisto, que pase ella.

Amaia: Mmmm (Duda)

Funcionario: Vale. Vamos Amaia, por favor.

Amaia: (Mir ndole a él)  S ?

Manuel: Por favor.

Amaia. Pues nada, gracias.

Manuel: Así te veo mañana.

Amaia: S , seguro que s ¹⁷³.

Ella se va y él se queda sonriendo. Ahora Amaia le debe un favor, algo que va a utilizar cuando lo necesite. Acaba de corromperla a menor escala, un tráfico de influencias que no saldr  en los telediarios, pero que ha quedado grabado en la mente del espectador y los personajes. Tamb n ha hecho una amenaza velada al hablar de Enriq: “Hay que tener un cuidado con lo que se dice”. Ha quedado advertida para futuras ocasiones, que no tardarán en llegar.

El siguiente encuentro es en el minuto 64. El protagonista est  asfixiado por el enorme seguimiento de los medios, el asedio policial y jurídico y el abandono de su partido, que intenta presentarle como el único y máximo responsable del caso de corrupción. La escena transcurre una noche en una habitación de hotel. Ella llama a la puerta y entra. Lo

¹⁷³ Min. 11:48-12:22.

primero que ves es una cama de matrimonio, algo que le hace sonreír a ella, que no sabe dónde sentarse. Él le anima a sentarse en un elegante asiento en frente de la cama, le ofrece un vodka y ella accede. Todo parece una cita. El alcohol, la habitación de hotel, la noche... En realidad no lo es, pero la metáfora sirve para explicar un tipo de relación utilitarista y efímera en que cada uno busca un beneficio personal: ella quiere una primicia y él quiere que tenga difusión. Ella ha cambiado de gesto con respecto al encuentro anterior. Se la ve más relajada e ilusionada con ese trato de confidencialidad que ya había sido vaticinado.

Amaia: ¿A qué se debe esta invitación?

Manuel: He perdido el Ave, así que he dicho ¿por qué no?

Amaia. No debería estar aquí.

Manuel: Pero aquí estás ¿No?¹⁷⁴

Tampoco debería haber aceptado pasar delante de él en la prueba que estaba haciendo, pero lo hizo. La escena y la corrupción se repite, y aumenta de grado. O al menos eso piensa él, que acudirá a ella al final de la película como última tabla de salvación. Sin embargo, en esa ocasión ella aceptará la cita, pero cambiando las tornas. Será ella quien le utilice a él, sin darle la recompensa que busca (cfr. págs. 144-146).

6.8. La elipsis: el generador privilegiado

Para lograr el ritmo cinematográfico hay una herramienta que es muy poderosa y que nosotros tratamos de utilizar con frecuencia, que es la elipsis. A veces la utilizamos de manera obligatoria porque tendemos a pasarnos del metraje previsto, y necesitamos recortar. En ese momento en el que la película ya está diseñada en escenas, dialogada y revisada mil veces, esa última vez que repasas en busca de un mejor ritmo, es cuando te das cuenta de la importancia de incluir una elipsis. Muchas veces, porque te das cuenta que algunas escenas se cuentan mejor quitándolas que poniéndolas, y eso es algo mágico que sucede de vez en cuando. Así puedes imprimir más ritmo al hacer que el espectador tenga que rellenar los huecos que

¹⁷⁴ Min. 01:06:04-01:06:21.

*voluntariamente has dejado. Le estas tratando como un ser inteligente capaz de entender la historia sin darle todos los elementos. El relato se hace más sugerente para el espectador, y le hace ser participe y formar parte de la historia*¹⁷⁵.

Desde su primera película en solitario, Rodrigo Sorogoyen ha destacado por involucrar al público con historias inmersivas que hacen reflexionar al espectador. En *Stockholm* hay dos únicos protagonistas, y sin embargo sabemos muy poco de ellos. Es una decisión de guion que permite que el espectador tenga la misma información que estos dos desconocidos, que acaban de encontrarse por primera vez en la fiesta que sirve de inicio a la película. Ese desconocimiento que tiene el uno del otro es una de las estrategias dramáticas esenciales de la película. Ni el público ni ellos mismos saben ni siquiera el nombre del otro: son “él” y “ella”, tal y como aparecen en los créditos finales.

6.8.1. *Stockholm*: La elipsis en 6 actos

Hay un momento en que él le dice a ella que no se atreve a decir su nombre porque es un poco ridículo. Más tarde accede y le reconoce que su nombre es Bartolo. Ella se ríe y no se cree ese nombre, al igual que le sucede al espectador. Tampoco sabemos si él tiene novia; afirma que no, pero hay varias pruebas que parecen desmentirlo. En primer lugar, cuando paran en un supermercado a comprar algo para cenar, él se encuentra con un amigo que, por los gestos, parece que le echa en cara algo al verle con otra chica.

Él: ¿Qué quieres que te diga?

Ella: La verdad, porque tú nunca mientes.

Él: Vale. Una noche me líe con una amiga suya, una amiga de la que seguramente él estaba enamorado. Les conocí en un bar y de eso que te vas liando y liando y... Y riéndonos los tres de buen rollo, hasta que llega el momento en que ella tiene que decidir irse con el amigo que ve todos los días, o irse con el desconocido que no sé por qué le ha gustado esa noche. Y lo peor de todo es que me lo encuentro

¹⁷⁵ Peña, Isabel. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (16.11.2019).

*constantemente. En los bares, en el cine; ahora, en el 24. Y siempre la misma historia*¹⁷⁶.

Ella no le cree y le explica la situación que acaban de ver en el autoservicio desde su punto de vista.

Ella: Creo que el chico con el que nos hemos encontrado te odia porque después de acostarte con su amiga, ella quedó prendada de ti y de tus mentiras, y tú ni la llamaste, ni le cogiste el teléfono. ¿A qué no me equivoco? ¿A qué pasaste de esa chica?

Él: ¿Por qué piensas eso?

*Ella: No sé. El tipo ése me ha mirado de una manera rara al salir. Como deseándome suerte o algo. Como si fuera a seguir los pasos de su amiga o muchas otras*¹⁷⁷.

Esta duda permanece a lo largo de toda la película, porque los dos personajes interpretan diferentes personajes y no hay pruebas concluyentes. Sólo tenemos un testimonio, el suyo. Nunca hay testigos, así que sólo pueden fiarse de la palabra del otro, y es evidente que, especialmente ella, tiene muy poca confianza en su sinceridad. Cuando él ya ha conseguido que ella vaya a su casa, y los dos llevan un tiempo hablando de temas superficiales, hay un giro muy importante en la conversación.

Él: Me gustaría hablar de algo interesante y además me gustaría conocerte, pues... que si quieres... eso, hablar de algo, aquí estoy. De hecho, me he fijado que te trataban de una manera extraña, como protegiéndote.

Ella (Sonrojada): Bueno. Nada. Es que hoy es un día un poco especial.

Él: Ah, sí ¿Por qué?

¹⁷⁶ Min. 18:06-18:44.

¹⁷⁷ Min. 20:08-20:34.

Ella: Bueno, hacía mucho que no salía con mis amigas de noche, y hoy es... Pues, eso, especial. Quería cambiar unas cosas que no me gustan (...).

Él: Quiero que me lo cuentes.

Ella: ¿Para qué? Casi no te conozco, no te puede interesar.

Él: Claro que me interesa. Venga.

Ella: Nada. Bueno. No he pasado por mi mejor momento. He estado un año... Año y medio, estando un poco... Mal. Y hoy, bueno, pues quería cambiar porque... porque estaba un poco cansada y... (Se ríe nerviosa y tímida) No es fácil contar esto. Pero... Bueno eso que... Desde hace algún tiempo o desde siem...¹⁷⁸

El móvil de él interrumpe el momento de clímax. Es de madrugada y ese sonido no sólo evita la apertura de la intimidad de ella, sino que vuelve a agigantar la distancia entre los dos. Entonces empieza el juego de las tres preguntas.

Ella: ¿Tienes novia?

Él. (Se ríe) No (...)

Ella: ¿Sabe ella que estoy aquí?

Él: No.

Ella: ¿Puedo ver tu móvil?

Él: No¹⁷⁹.

Es la mejor venganza. Preguntas consecutivas que parecen apuntar que él miente y ella no se fía. Ha estado a punto de descubrirse un secreto que los guionistas mantendrán oculto durante toda la película. Es la gran elipsis de la historia que se sugiere en 6 escenas.

1^a) Ella dice que ha estado mal durante un tiempo largo e indefinido pero no concreta más. También indica que vive con su madre y que quiere estar mejor, cambiar las cosas.

¹⁷⁸ Min. 18:06-18:44.

¹⁷⁹ Min. 42:13-43:05.

2ª) Nada más empezar la segunda parte, ella se despierta y llama a su madre a escondidas, cerrando la puerta de la habitación y en voz baja. El diálogo es breve y sólo escuchamos a la chica.

- *¿Mamá?*
- *Sí, lo siento, lo siento mucho de verdad.*
- *En casa de Lola.*
- *Está dormida.*
- *Sí. Ya, tenía que haberte avisado, lo siento.*
- *Muy bien, nos reímos mucho.*
- *Sí mamá. Qué sí. Que sí, que estoy bien.*
- *¿A comer? No sé ¿qué hora es?*
- *No sé. Casi prefiero quedarme aquí y voy luego para casa ¿no?*
Mejor que irme ahora.
- *¿No te importa?*
- *Vale.*
- *Ah, sí. Ahora me lo tomo.*
- *Que sí. Que sí, mamá, que sí.*
- *Venga. Vale. Hasta luego. Chao¹⁸⁰.*

Cuelga el teléfono y se sienta en la cama dejándose caer con tristeza. Abre el bolso y saca una tableta de pastillas blancas. Pero decide no coger ninguna y las vuelve a meter en el bolso. La sombra de la enfermedad vuelve a aparecer, y no parece que sea nada físico o externo. El diálogo con la madre expresa una relación cordial para una chica de su edad, más sumisa y respetuosa de lo que suele ser habitual. Apenas hay un mínimo asomo de rebeldía al final.

3ª) La historia continúa, y ella sale de la habitación para encontrarse con ese chico encantador de la noche anterior. Al principio él está sonriente, pero el paso del tiempo va mostrando su impaciencia en que ella se duche y se marche, porque tiene “encargos” que hacer. Entonces ella se mete en el baño y se queda pensativa mirándose en el espejo, a

¹⁸⁰ Min. 49:52-50:48.

escasos centímetros del cristal. De repente, echa la cabeza hacia atrás y luego se golpea con fuerza con el cristal, haciendo una pequeña grieta en el espejo y una herida que le empieza a sangrar en la frente, poco a poco. La posibilidad de que padezca una enfermedad mental se convierte casi en una hipótesis científica, aunque aún no sabemos cuál de ellas padece la protagonista.

4ª) Empieza entonces a repetirse, a la inversa, el juego de las preguntas y respuestas de la noche anterior. Termina cuando él le dice que, aunque ella le pidiese que se quedase, porque en ese momento no puede quedarse sola, le diría que no.

5ª) Ella queda muy tocada, pero no accede a darle las llaves y, poco después, él le dice algo que le hace perder los nervios por completo.

Él: Ahora lo entiendo todo. Ayer cuando estabas en el portal y me decías que no te habías acostado con muchos tíos yo no lo entendía.

Ella: Cállate.

Él: Una chica tan guapa...

Ella: ¡Que te calles!

Él: Pero claro ahora está bastante claro ¿eh?

Ella: Cállate.

Él: Estás como una cabra y...

Ella: (Chillando) ¡Qué te calles! No tienes derecho¹⁸¹.

Ha tocado en el punto más débil. La primera vez que sus palabras han sido verdaderas y a la vez horriblemente crueles. El momento es extremo, pero necesario para anticipar y entender el último cumplimento y aparición de esta gran elipsis en 6 actos que termina en el plano final de la película.

6ª) Para culminar la historia Sorogoyen utiliza una escena con muchas lecturas en la que prima el silencio. La protagonista se desliza hacia la muerte sin hacer ruido, y sólo la vemos desaparecer. Sólo se escucha el viento. Luego regresa él, que se extraña de no

¹⁸¹ Min. 1:14:22-1:14:35.

verla. Se asoma y contempla lo que ha sucedido. Enmudecido, sale corriendo. El plano se queda fijo unos segundos en la azotea y termina la película con los créditos en los que no hay ni una nota musical. Es el minimalismo expresivo en forma de elipsis. En ningún momento hay gritos, lágrimas, sangre, ruido al caer, el sonido de la ambulancia... Sólo silencio, para que el espectador reflexione y acabe de construir el sentido de una historia que ha terminado de la manera más sorprendente.

6.8.2. *Que Dios nos perdone*: ruptura y continuidad

Después de *Stockholm*, Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen cambian de registro radicalmente con un *thriller* policiaco con un presupuesto mucho mayor. Entre sus referentes para esta película de un asesino en serie en Madrid reconocen la influencia de *El estrangulador de Boston* (Richard Fleischer, 1968), *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), *Seven* (David Fincher, 1995), *Crónica de un asesino en serie* (Bong Joon-ho) y *Zodiac* (David Fincher, 2007). Películas muy distintas pero caracterizadas por sugerir más que mostrar, aunque con un tono muy cruel y perverso.

Que Dios nos perdone incluye numerosas elipsis, pero también muestra una violencia degradante de manera muy explícita, más al estilo de *Seven* y *El silencio de los corderos*, que el del resto de películas referenciadas. Recordemos la crítica de Mirito Torreiro (cfr. pág. 39) en la que se criticaba “la gratuidad del mostrar, ese regodeo sensacionalista por poner en plano la vejada y crepuscular feminidad de los cuerpos de ancianas violadas, que denota un querer captar la atención morbosa de cierto público más allá de lo que la acción necesita”. Escenas como la primera visita a una escena del crimen de Alfaro y Velarde destacan por la crudeza de las imágenes y los diálogos escabrosos a propósito del estado del cadáver de la anciana violada. Incluso hay importantes dosis de humor negro, como cuando Alfaro, nada más ver al cadáver, espeta: “¿Otra socia del Atleti?”.

Son varias las escenas en la sala de autopsias con diálogos muy crudos, con los cuerpos presentes, degradados y desnudos de las víctimas. Por otro lado, aunque se elude mostrar los asesinatos y violaciones, el espectador contempla el inicio del último crimen hasta que va a empezar la violación y hay un fundido en negro. Vemos cómo el asesino acorralla y golpea salvajemente a la anciana que se arrastra por el suelo hasta llegar a su habitación. Igualmente se muestra el comienzo de una relación sexual entre Velarde y Rosario, que

se interrumpe de manera violenta con un golpe de la chica y su posterior huida de la casa. En este sentido, *Que Dios nos perdone*, supone una ruptura clara de estilo en la filmografía de Sorogoyen. Un giro hacia lo explícito y morboso que no volveremos a ver en el resto de sus películas.

A pesar de lo dicho, este *thriller* mantiene algunas elipsis sobre los personajes que son fundamentales para el desarrollo de la historia. En ningún momento sabemos si el tartamudeo de Velarde es de nacimiento o fue provocado por un trauma, aunque la progresiva identificación con el asesino sugiere que quizás proviene de alguna desgracia familiar. Él es el que mejor entiende la turbia relación entre el asesino y su madre, que tiene una cierta reminiscencia a la de Norman Bates y su madre en *Psicosis*. La manera que tienen Sorogoyen e Isabel Peña de expresar esa filiación enfermiza es una elipsis muy poderosa para activar la imaginación del espectador. Cuando Velarde investiga la identidad del asesino, consulta el registro de primeras comuniones donde vemos las fotografías de niño de Andrés Bosque y de su madre, que entonces era catequista. Velarde les indica que el asesino que buscan tiene una relación especial con su madre. El párroco añade que, en el caso de Andrés y su madre, “lo de la relación especial, se queda corto. Padre Raúl ¿le cuenta usted o le cuento yo”. Sorogoyen acerca el plano a la fotografía de Andrés en el álbum de primeras comuniones. En su cara hay un gesto extraño y perturbador, nada que ver con los rostros sonrientes del resto de niños que aparecen a ambos lados del futuro sociópata. No sabremos nada más de esa relación, pero está claro que lo que hábilmente muestra el cineasta es sobrecogedor.

En el último tramo de la película, cuando parece que la resolución del caso se acerca, hay un punto de giro sorprendente, que hace que el criminal cometa un triple asesinato, incluido el de su madre, y acabe huyendo de la gran ciudad. En ese momento Velarde afirma: “La ha matado por no dejarla sola. No va a volver a matar. ¿Qué te juegas?”. La conexión entre el policía y el asesino se ha completado. Ahora ya sabe cómo funciona su complejo cerebro, algo que intuye el espectador, que va completando el retrato del macabro asesino.

Después del descubrimiento y huida de Andrés Bosque, se celebra el funeral de Alfaro. Vemos a Velarde observando una foto del asesino y hay un fundido en negro un intertítulo que dice “3 años más tarde”. Los saltos en el tiempo son una rara avis en la narración

cinematográfica de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen. En 4 películas y 3 cortometrajes no hay ningún flash-back y sólo hay dos flash-forward: uno en la primera parte del largometraje *Madre*, y otro en el desenlace de *Que Dios nos perdone*. En este último caso hay una elipsis de tiempo muy significativa que explica la tenacidad de Velarde, que se convierte en una verdadera obsesión. Sin embargo, la atención del cineasta se centra en el asesino al mostrarnos, en poco más de un minuto, su nueva y rutinaria vida.

Andrés Bosque se ha dejado barba, hace arreglos a domicilio y lleva una vida voluntariamente solitaria y pacífica. No accede a comer con una chica joven del trabajo que parece estar interesada en él, y cuando se queda a solas en casa de una anciana por motivos profesionales, la mira con desinterés. Come sólo en la furgoneta, en un descampado, mientras ve como fuera llueve intensamente en un lugar que, por el paisaje, parece estar en el Norte, lejos de Madrid. De repente, observa por la ventanilla cómo un desconocido se acerca a la furgoneta. Es Velarde, ahora también con barba, en una nueva conexión simbólica con el asesino. Le pregunta si sabe dónde hay una parada de autobús cerca, y Andrés le dice que no sabe e intenta volver a cerrar la puerta. Velarde, empapado por la lluvia, le pide que si puede acercarle en su furgoneta al centro de la ciudad. El asesino se compadece de él y le deja entrar. Una vez más aparece la misma paradoja: los pocos gestos inocentes del criminal serán castigados severamente. Primero fue su cariño a los gatos, y ahora será su noble compasión con su perseguidor.

El diálogo final entre los dos personajes es un ejemplo de concisión, simbolismo y elipsis. Hemos tenido que esperar casi dos horas para llegar a un momento que empieza con una enorme pausa y con un inesperado detalle de acogida bajo la lluvia. Velarde coge el libro que Andrés tiene en la guantera, de la misma colección que encontró en el escenario del último crimen. El asesino se lo quita y le dice “Cuidado”, algo que anticipa la violencia que está a punto de desatarse.

Velarde: ¿Qué eres? ¿Técnico? (Andrés asiente muy levemente con la cabeza). Un médico me dijo que tal como vino se iría. Pero ya ves...

Médicos. (Se refiera a su tartamudez)

Andrés: Pues yo pensaba que esas cosas eran de nacimiento.

Velarde: A mí me vino de repente, de crío, por una paliza que me dio mi padre. Las mujeres no lo soportan. Yo tuve una novia que no lo

soportaba. No me lo dijo, pero yo lo sé. Tú no eres de por aquí. (Andrés le ignora, incomodado por la situación). Que tú no eres de por aquí. Se te nota. Yo te conozco de algo.

Andrés: No lo sé.

Velarde: ¿De Madrid?

Andrés: Nooo (dice mientras empieza a maniobrar para arrancar la furgoneta)

Velarde: ¿Cómo te llamas?

Andrés: Preguntas mucho ¿no? Desde que has entrado sólo haces que preguntar. Nos vamos a ir bajando mejor, que se me está haciendo tarde.

Velarde: No tienes ni idea de lo que cuesta rastrear una colección como ésta (dice mirando al libro de la guantera. Andrés también lo mira preocupado). Vamos a parar... De hacer daño... Andrés¹⁸².

Una mirada final y empieza la pelea en la que Velarde intenta ahogar a Andrés con el cinturón de seguridad. Consigue escaparse, pero apenas le queda oxígeno ni fuerzas, y Velarde lo remata fuera. Mete el cadáver en la furgoneta y ocupa el lugar del piloto mientras empieza a llorar con la música de fondo del fado *Que Dios me perdone*. En esta escena final se han atado varios cabos sueltos que la trama había dejado a lo largo de la historia: el origen del tartamudeo de Velarde y el desenlace de su relación con Rosario. Por otro lado, Velarde hace de Alfaro en esta última pelea, con un derroche físico impropio de él. Pero también utiliza su mayor capacidad de reflexión para acabar con el asesino, apoyándose en el cinturón de seguridad para mermar las facultades físicas de Andrés.

6.8.3. El reino: el poder entre líneas

La elipsis es una herramienta necesaria para un político. En su lenguaje habitual, tanto en reuniones privadas como públicas, hay afirmaciones que no se pueden pronunciar y el sobreentendido es un salvavidas muy recurrente. En la corrupción política de los últimos

¹⁸² Min. 1:57:20-1:59:22.

años en España hay numerosos ejemplos de un discurso que debe leerse entre líneas para poder entenderlo. En *El reino*, los personajes hablan a menudo sin citar las fuentes, y ocultando parte de la información de manera voluntaria. En una de las primeras escenas de la película, Manuel López Vidal va a visitar a Lourdes, amiga y compañera de actividades ilícitas en proceso de arrepentimiento. El espectador entra en mitad de la conversación, evitando así información innecesaria y aligerando el ritmo de una película cuyo protagonista va de un sitio para otro.

Manuel: ¿Cuánto tiempo hace que nos conocemos?

Lourdes: Mucho.

Manuel: Cuando nosotros hemos estado, yo que sé, en la oposición, y ha hecho falta, os hemos ayudado, ¿sí o no?

Lourdes: Sí, si sabes que te tengo mucho cariño, Manuel.

Manuel: Entonces, tía ¿por qué nos haces esto? (le suena el móvil. Lo mira y lo apaga).

Lourdes: Me parece que ya vale, Manuel. ¿A ti no te lo parece?

Manuel: Que no lo entiendes. Que o lo haces o lo hacemos. Punto. A mí lo único que se me ocurre, si tú moralmente estás agotada, da un paso al lado, buscamos a alguien que te sustituya y...

Lourdes: O sea que no me dejas elección ¿no?

Manuel: Es que ya elegiste hace tiempo. No estás eligiendo ahora, elegiste hace mucho tiempo, o saco el ventilador y recuerdo todo lo que hay aquí. Por favor. Hazte responsable, anda (dice mientras le da un bolígrafo para que firme el documento)¹⁸³.

En una escena mínima se ha definido la dificultad de escapar de la corrupción cuando se ha entrado en sus redes. No sabemos de qué negocio están hablando, sólo percibimos lo esencial: es una actividad ilegal, un comportamiento que deja “moralmente agotada” a Lourdes. Manuel muestra el poder que tiene para manipular a las personas. No tiene que excederse en argumentaciones, le basta con activar la memoria de su víctima con un símbolo muy reconocible: el famoso ventilador. Una vez que hace esa referencia, provoca

¹⁸³ Min. 8:05-8:55.

el silencio que buscaba. Lourdes se ha quedado sin palabras y definitivamente se ha rendido.

Otra elipsis destacable aparece cuando Inés, la mujer de Manuel, se entera de que su marido ha acudido con compañeros de partido a locales de prostitución¹⁸⁴. El director se centra en las caras de derrumbamiento de marido y mujer en el momento de escuchar los nombres de esos clubes: “*Afrodita*, en la nacional III, *Pink Paradise*”. Otro cineasta, incluso alguno de los más referenciales para Sorogoyen como Martin Scorsese o David Fincher, probablemente hubiese sido más explícito y previsible, incluyendo algunas imágenes de esas visitas para facilitar negocios ilegales. Pero el cineasta madrileño prefiere acercar lentamente la cámara y dejar que la mirada de los dos actores se nuble para siempre, ratificando que la confianza entre ellos acaba de ser herida de muerte. A partir de ese momento, la relación entre ellos será muy distinta, hasta llegar a una de los diálogos más duros y paradójicos de la película. En la última conversación entre ellos, Manuel llama a su esposa a Canadá, donde han tenido que huir ella y su hija para evitar a los medios. El político le pide una cantidad importante de dinero que no sabe si va a poder devolverle en el futuro.

Inés: Mira, no, no. O sea, no quiero discutir. Dime cuánto y cómo lo hago. Pero te voy a decir una cosa, yo nunca te eché de tu casa y nunca te dejé sin nada, y siempre te he tratado con respeto y con amor, porque siempre has sido lo más importante para mí. Dime cómo lo hacemos.

Manuel: Gracias.

Inés: Mira no, Manu. Mejor que te llame Estrada. A mí no me llames nunca más. ¿Me oyes? Nunca más. Seré yo si lo necesito la que se ponga en contacto contigo, ¿de acuerdo? (e inmediatamente se oye como cuelga el teléfono)¹⁸⁵.

Manuel se queda hundido y empieza a llorar. En pocas palabras su mujer ha descrito toda una vida maravillosa que acaba de ser destrozada por la corrupción. Y el desprecio de ella

¹⁸⁴ Min 1:11:02- 1:11:50.

¹⁸⁵ Min. 1:30:45-1:31:15.

se refleja en que no quiere que le vuelva a llamar nunca más. Están a miles de kilómetros de distancia y, aun así, quiere asegurar que ni siquiera el teléfono pueda provocar la más mínima conexión. A lo largo de la película Manuel ha llamado a muchos personajes con todo tipo de amenazas y chantajes, pero ahora él es el silenciado. Y ese silencio y esas pocas palabras tienen múltiples lecturas sobre las consecuencias de sus actos.

6.8.4. Madre: el abismo en una llamada

Si hay algo que caracteriza tanto al cortometraje de *Madre*, como el largometraje derivado de éste, es la escasa información que se da al espectador. Hay algo horrible que sucede, pero no sabemos qué es, y ahí la imaginación ocupa un papel protagonista. En el cortometraje se da una lección de terror gótico. No vemos el monstruo, sólo oímos un par de voces tras el teléfono: la del niño y la de otro personaje amenazante de fondo en el final de la llamada. El guion juega con la escasez narrativa hasta el límite de que el niño no es capaz de decir algún elemento que ayude a descubrir dónde pueden buscarle.

Elena: Iván ¿la playa está vacía?

Iván: Sí.

Abuela: ¿Está solo?

Elena: ¿Y en qué playa estáis?

Iván: No sé. En una playa.

Elena: Mi amor ¿no te acuerdas del nombre de la playa?

Iván: No.

Elena: A ver, cariño ¿te acuerdas de si estáis en Francia o estáis todavía en España?

Iván: En Fran... En Francia creo.

Elena. En Francia, muy bien. ¿Y te acuerdas de algún pueblo?

Iván: No.

Elena: ¿O de alguna playa por la que hayáis pasado?

Iván: ¡Irún!

Elena: Ya, mi amor, Irún. Pero Irún es en España, me has dicho que estabais en Francia ¿no?

*Iván: Sí*¹⁸⁶.

A la angustia de la pérdida del hijo, Sorogoyen suma el desconcierto de la madre que no puede hacer nada. Ni siquiera sabe en qué país está su hijo. Poco después, la abuela le echará en cara este detalle: tenía que saber dónde está su hijo. Por ahora no sabemos cómo es la relación entre la madre y el padre pero, por lo que sugiere el diálogo inicial sobre posibles novios, es evidente que están separados. Eso hace todo más dramático, y explica que la madre no sepa dónde se lo ha llevado su padre.

Que sólo oigamos la voz del niño aumenta el grado de sugerencia y elipsis del cortometraje. Sorogoyen consigue que las preguntas sin respuesta se acumulen en la cabeza de la protagonista y del espectador, obligándole a construir el relato con unos pilares muy etéreos. ¿Qué puedo hacer para encontrarle? ¿A quién puedo pedir ayuda? ¿Qué tengo que decirle a mi hijo para que me dé más información del lugar y a la vez no se asuste? ¿Por qué su padre le ha abandonado en una playa desierta cuando sólo tiene 6 años? Todas estas preguntas son respondidas con una negativa tras otra. La policía no puede hacer nada inmediatamente, los amigos del padre no saben dónde está; y la abuela, más que ofrecer soluciones, sólo aumenta la angustia de la madre con diferentes recriminaciones.

Pero aún queda cuerda qué tensar. El móvil se está quedando sin batería y la llamada se va a cortar en muy poco tiempo. Por si fuera poco, aparece otro motivo de máxima intriga: el niño acaba de ver un adulto, desnudo y solitario, que está orinando en medio de la playa. Todo se acelera, la madre intenta que su hijo corra y se esconda. Escuchamos su respiración jadeante de la huida. Luego hay un último y terminal diálogo en el que el hijo dice que se ha escondido, pero que el hombre le ha visto. De fondo escuchamos a un hombre que habla en francés al niño y entonces la llamada se corta. El colapso es total en la madre, que coge el coche para irse a buscar a su hijo, aunque no sabe muy bien dónde buscarle.

¹⁸⁶ Min. 05:10-05:53.

Después de un plano secuencia asfixiante de más de casi 14 minutos, el director hace un corte que sorprende. La cámara se queda en el descansillo por el que la madre ha salido corriendo para buscar a su hijo. Hay un corte de montaje y la cámara vuelve a la casa, dónde vemos a la abuela que se ha quedado sola. Una vez más, la historia avanza con la sugerencia y la metáfora: los mundos de la madre y la abuela que, a lo largo del corto, se han ido alejando, se distancian por completo, exigiendo uno de los 3 cortes de montaje de todo el filme. El cortometraje acabará como empezó, lentamente, en una playa desierta, en silencio. Pero esta vez ese plano tiene una significación muy distinta. Mientras que al principio transmitía armonía y paz, ahora produce inquietud, reflexión y dolor ante la violencia que imaginamos que ha sucedido.

Cuando Sorogoyen confirmó que iba a hacer un largometraje continuando la historia del corto, la expectación fue máxima. Iba a empezar a rodarla justo después del Festival de Cine de San Sebastián de 2018, dónde acababa de ser presentada *El reino*, unánimemente aclamada por el público y la crítica que habían podido verla. Los próximos meses iban a ser de vértigo para un director que combinaba actos de promoción de *El reino*, entrevistas sobre la reciente nominación del corto *Madre* a los Oscar, y el rodaje del largometraje que continuaba una historia que había dejado muchas preguntas en el aire.

Si en *Stockholm* la presencia de la elipsis había sido fundamental, en la continuación de *Madre* sería aún mayor su repercusión en la historia. Por segunda vez en la filmografía de Sorogoyen hay un salto en el tiempo (recuerdo que la primera fue al final de *Que Dios nos perdone*). La película comienza con el cortometraje completo, pero en este caso el final se altera mínimamente. Se suprime el plano final de la playa desierta, que se sustituye por un encadenado desde la abuela en la casa a un plano fijo de la playa, esta vez con gente. Aparece sobreimpresionado un título que indica que han pasado 10 años. El plano se pone en movimiento acercándose a la espalda de Elena que camina sola junto al mar. Un grupo de jóvenes surfers se cruzan corriendo sin prestarle atención, pero ella se queda paralizada. Por primera vez vemos con nitidez su rostro, visiblemente envejecido y triste, pero curiosamente percibimos un cambio en su mirada, se acaba de fijar en un adolescente que ha pasado delante de ella. Toda la película resumida en pocos fotogramas: un cadáver andante que es capaz de girarse, cambiar el paso y salir de su rutina e infierno interior, para cobrar vida al salir hacia el exterior y fijarse en una persona concreta que le recuerda a su hijo.

Comienza así un desarrollo de la historia a partir de una decisión previa de guion muy arriesgada: la elipsis sobre todo lo que pasó aquel fatídico día y los 10 años posteriores. Las lógicas expectativas del espectador no serán atendidas. Nunca sabremos qué pasó con el hijo. Ni siquiera si murió o desapareció y cómo fue la posterior investigación policial. Así se lo preguntaron en la presentación en la película en el Festival de Sevilla de 2019:

¿Por qué decidiste poner el foco en Elena y no en la desaparición?

Pues porque me interesa más el personaje al que le ha pasado eso, que; qué ha pasado con... Lo digo y me reafirmo. Es mucho más interesante qué siente esta mujer, qué ha sido de su vida, que tiene que hacer para volver a vivir en vez de sobrevivir¹⁸⁷.

Es la cuestión que le han preguntados decenas de veces en los países del largometraje, el más cuestionado de su trayectoria, precisamente por esa elipsis. No se critica que se desarrolle el personaje de la madre, sino que no se dé ninguna información sobre el hijo. La elipsis esta vez, más que sugerir, pasa por encima sin dejar pistas. En el cortometraje, el espectador construía con su imaginación, pero tenía algunos apoyos: fundamentalmente la voz del niño y la del hombre que le habla en el final de la llamada. Aquí se queda prácticamente sin nada, porque el relato está siempre en presente y, cuando elude al pasado, no transmite ninguna novedad. A lo largo de la película varios personajes hablan sobre su fama en la playa como la mujer que le pasó algo terrible, que le ha pasado factura hasta considerarla loca.

Hay un nuevo hombre en la vida de Elena, un vasco con el que ha decidido irse a vivir a San Sebastián. Pero su relación con ella tampoco aporta demasiado. No es el nuevo amor con el que ella ha reconstruido su vida, sino una protección en un momento de hundimiento. Algo muy distinto que lo que sucede con el joven Jean, un personaje con el que hay mucha más distancia de edad, pero con el que sí hay una verdadera conexión, aun así bastante elíptica. El motor del romance es la semejanza con el hijo, más allá de una cierta atracción por un personaje descomplicado, espontáneo y simpático. Pero esa relación tampoco ayuda a rellenar huecos de lo que ha pasado en esos diez años.

¹⁸⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en MEW Magazine TV (15.11.2019. 0:00-0:22). <https://www.youtube.com/watch?v=rtw-gMF4pRo&t=27s>

Simplemente, al final de la película, él le pregunta si ese afecto se basa en que le recuerda a su hijo. Ella parece afirmar, y entonces él se marcha a vivir a París como tenía previsto, sabiendo que esa relación no sólo tendrá la distancia de la edad entre ellos, sino también la de estar instrumentalizada como recordatorio de otra persona. Una vez más, aparece el recuerdo de *Vértigo*, y ese amor de sustitución que acaba fracasando.

La mayor conexión del largometraje con el corto es la escena en la que Elena vuelve a ver a Ramón, su ex marido y padre de su hijo perdido, que lleva tiempo queriendo conectar con ella sin recibir respuesta. Apenas hay intercambio de palabras entre ellos: son dos monólogos, el de él primero y el de ella después, que explica la distancia insalvable entre los dos. Es un momento de máxima intensidad, en el tramo final de la película, un punto de giro en toda regla para empezar el último acto. Pero el diálogo de Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña siguen sin dar tregua con la información sobre el pasado, y se centra en el presente y el futuro. Ramón le dice que tiene una nueva pareja con la que acaba de tener un niño, algo que le hace estar mejor que nunca desde que sucedió esa tragedia tan eludida. Sólo al final hay una mención de Elena, advirtiéndole a Ramón que en su día no quiso demandarle por negligencia, pero que si vuelve a intentar conectar con ella, no dudará en hacerlo.

El uso de la elipsis, que prácticamente toda la crítica y el público aplaudió en el cortometraje, ha sido el motivo principal de división de opiniones en el largometraje, algo que podría resultar incoherente. Sin embargo, parece lógico que, al tratarse de dos formatos e historias muy distintas, ese mismo instrumento narrativo no tenga por qué tener la misma eficacia. Precisamente porque Sorogoyen sigue confiando en que el espectador construya la historia con elementos mínimos y sugeridos, esta exigencia puede resultar excesiva para parte de la crítica y el público.

6.9. Desarrollo de personajes

Tanto Isabel Peña como Rodrigo Sorogoyen no se han cansado de repetir en entrevistas y ruedas de prensa que en sus guiones tienen prioridad los personajes sobre la trama. A pesar de que en ocasiones la historia sea muy enrevesada y tenga muchas localizaciones y personajes (como en el caso de *Que Dios nos perdone* y *El reino*), siempre intentan que cada uno de los individuos protagonistas tengan un recorrido, una psicología bien

definida. Es fácil observar esta intención plasmada en sus películas. En todas ellas hay muchas escenas innecesarias para la trama, pero fundamentales para conocer y comprender mejor a los personajes. Solo así el ritmo de la historia conectará con el ritmo interno del espectador, que se verá involucrado como un personaje más.

6.9.1. La anagnórisis como motor dramático

Uno de los conceptos claves en la Poética de Aristóteles es la *anagnórisis*. Con este término se denomina “el cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio¹⁸⁸”. Este recurso también se utiliza en el cine para desarrollar tramas y personajes con un desenlace sorprendente. Cada individuo desvela progresivamente su verdadera identidad hasta acabar provocando la catarsis y el clímax.

Las películas de Rodrigo Sorogoyen comparten unos personajes llevados al abismo, obligados a conocerse a sí mismos en situaciones extremas a partir de la relación de los demás. En *Stockholm* ni siquiera sabemos el nombre de los dos protagonistas: son “él” (Javier Pereira) y “ella” (Aura Garrido). A lo largo de la película, cada uno de ellos iría desvelando su intimidad al otro, siempre dejando un margen amplio a la sospecha sobre la veracidad de sus actos y palabras.

En *Que Dios nos perdone*, Alfaro (Roberto Álamo) y Velarde (Antonio de la Torre) son policías de carácter antagonicos. Sin embargo, los dos acaban complementándose y teniendo un conocimiento más objetivo de ellos mismos que incluso les permite entender mejor la psicología del brutal asesino.

En esta misma línea está Manuel López Vidal, protagonista de *El reino*, un corrupto rodeado de corruptos que mantiene una relación de aparente cercanía con muchos compañeros de partido. Todos ellos mienten en mayor o menor medida, y tienen secretos que comprometen a los demás. Es la manera que tienen de defenderse unos de otros ante una posible injerencia de los medios de comunicación y la justicia en sus negocios ilícitos.

¹⁸⁸ Aristóteles, *Poética* (1452a 30-32).

No es casual que en las 3 primeras películas de Sorogoyen el espejo aparezca como un elemento simbólico fundamental para entender el motor de la historia. En el comienzo de *El reino* hay un diálogo muy significativo en el cuarto de baño del restaurante, frente a un imponente espejo. Coinciden en el mismo lugar el protagonista y Frías.

Frías: Voy a ponerlo en marcha.

Manuel: ¿Cuándo?

Frías: Ni mañana ni pasado, pero pronto.

Manuel: Pero, ¿ha pasado algo?

Frías: Prefiero tenerlo controlado cuanto antes (dice mientras se lava las manos).

Manuel: Si lo habíamos hablado para dentro de cuatro años, ¿no?

Frías: Igual la cosa se acelera.

Manuel: ¿Y Madrid qué dice?

Frías: Me da igual Madrid ¿Qué pasa? ¿Que no quieres o qué?

Manuel: Claro que quiero. Es un honor.

Frías: No, no es un honor; es mi despacho. Tienes que ser tú ¿eh?

Porque tú tampoco te achantas ni con Madrid ni con nadie. Y hasta que yo te diga, sólo puede saberlo Inés, ¿de acuerdo? (Manuel asiente) Me haces el hombre más feliz de España. ¿Lo sabes verdad?

Manuel: Gracias¹⁸⁹.

Manuel se queda sólo delante del espejo mientras la música adquiere el ritmo vertiginoso del poder y aparece el título de la película, que indica que el protagonista está a punto de heredar un reino. En este diálogo queda definido el tono de la película, que prefiere sugerir antes que mostrar la complicidad perniciosa, la confidencialidad que precede a la traición.

¹⁸⁹ Min. 06.10-07:22.

6.10. El epicentro y las dimensiones

En la creación de personajes siempre hay una diversidad de criterios entre los teóricos cinematográficos sobre si conviene centrar todo el peso dramático en un aspecto de su carácter, o si conviene construir un personaje lo más poliédrico posible. Antonio Sánchez-Escalonilla propone una solución intermedia.

Los personajes no son perfiles ni fichas psicológicas: son historias interiores, conflictos en movimiento. Construir una historia interior consiste en desplazar las coordenadas que determinan la personalidad de los protagonistas, fundadas en el carácter. El número inabarcable de hábitos en cada personaje convierte el carácter en una dimensión compleja: por cada persona particular encontramos un carácter particular. Por este motivo, los guionistas suelen prestar más atención a unos pocos hábitos que definan a un personaje¹⁹⁰.

Hay un ejemplo muy claro del cine reciente que demuestra la incapacidad de un guionista para construir una historia inteligible con un personaje con demasiadas dimensiones. *Múltiple* (2016), la película escrita y dirigida por M. Night Shyamalan, tiene un protagonista que padece una esquizofrenia muy particular. Kevin (James McAvoy) padece un trastorno mental que se caracteriza por tener 23 personalidades distintas en su interior. Por si fuera poco, la película comienza cuando hay una nueva personalidad que está a punto de emerger con intención de dominar a todas las demás. Para acabar de complicar el argumento, *Múltiple* termina estando conectando con el universo de otra película de Shyamalan, *El protegido* (2000).

En la campaña de promoción, el cineasta indio afirmó que había estudiado algún caso real de esquizofrenia múltiple. Pero el problema no era ese. Aunque fuese una posibilidad psiquiátrica real, la capacidad de estructurar una película sobre 24 personalidades era imposible. Era una premisa atractiva que funcionó muy bien en taquilla (costó 9 millones de dólares e ingresó 278), pero en la película la mayor parte de esas personalidades ni siquiera aparecían, centrándose en 3 ó 4.

¹⁹⁰Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Editorial Ariel, Barcelona (2014). Página 334.

Robert McKee advierte que lo esencial de un personaje no es el número de dimensiones que tiene, sino cómo están desarrolladas a lo largo de la historia y el significado de cada una para entenderle mejor.

Existe un popular principio académico que defiende que, en su lugar, los buenos personajes siempre están marcados por un rasgo dominante. Con frecuencia se cita la ambición de Macbeth. Se dice que el exceso de ambición hace grande a Macbeth. Esta teoría está totalmente equivocada. Si Macbeth fuera sólo ambicioso no habría obra de teatro. Simplemente ganaría a los ingleses y gobernaría Escocia. Macbeth es un personaje creado con maestría por la contradicción de su ambición, por un lado, y su culpabilidad, por otro. Desde esa profunda contradicción interna surge su pasión, su complejidad, su poesía. La dimensión significa contradicción (...) Las dimensiones fascinan; las contradicciones en la naturaleza o en el comportamiento cautivan la concentración del público. Por consiguiente, el protagonista debe ser el personaje con más dimensiones del reparto para poder centrar la empatía en el papel principal. Si no, el centro del bien se descentra; el universo ficticio se resquebraja; el público pierde el equilibrio¹⁹¹.

En la pareja protagonista de *Stockholm*; Alfaro, Andrés y Velarde en *Que Dios nos perdone*; Manuel López Vidal en *El reino* o Elena en *Madre*, cumplen esas contradicciones y dimensiones que facilitan que cada personaje genere una particular empatía. En todos ellos se cumple esa cita de Truman Capote que utilizó textualmente Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre* (1999):

Cuando Dios nos ofrece un don, al mismo tiempo nos entrega un látigo, y éste solo tiene por finalidad la autoflagelación¹⁹².

El escritor norteamericano se refería a su personal sensibilidad creativa y enfermiza, pero es aplicable a las contradicciones de los grandes personajes que poseen dones y látigos. Manuel López Vidal es decidido, valiente y extrovertido, pero en contraprestación es

¹⁹¹ McKee, Robert. *El Guion*. Editorial Alba. Barcelona (2010). Págs. 449-450.

¹⁹² Capote, Truman. *Música para camaleones*. Editorial Anagrama. Barcelona (2005). Pág. 1.

poco reflexivo y prudente. Tiene una capacidad para resolver conflictos paralela a la de idear toda una maquinaria de corrupción que acabará por hundirle a él y dañar seriamente a su partido. Velarde es una persona dubitativa, complicada y muy poco comunicativa, algo que le hace observador y muy deductivo, capaz de darle mil vueltas a cualquier indicio para avanzar en la investigación de un caso. Alfaro complementa a su compañero con sus dones y defectos antagónicos.

En el diseño de cada uno de los protagonistas de las películas de Rodrigo Sorogoyen hay esta dialéctica interna siempre centrada en uno o dos pasiones que marcan su forma de ser y su comportamiento. El desarrollo de estas pulsiones internas pondrá en movimiento al personaje y permitirá al espectador entrar en una psicología que reconocerá al tratarse de pasiones universales.

En el libro segundo de la Retórica, Aristóteles hace una exposición de las principales pasiones que el relato despierta en el público (lector, oyente o espectador). Al cabo de dos milenios, las estrategias emocionales de la narración siguen siendo las mismas que empleaban Sófocles y Eurípides (...). Once son las pasiones que la tensión dramática puede provocar en el espectador: ira, calma, amor, odio, temor, vergüenza, favor, compasión, indignación, envidia y emulación. A propósito de la psicología del oyente que se expone en la Retórica, Ingemar Düring interpreta al pensador clásico y concluye: “El orador (guionista) tiene que poder calcular de antemano la reacción de su auditorio en cada caso. Para la apreciación del carácter de los hombres se hace bien en estudiar las actitudes y afectos estereotípicos de las diversas edades de la vida y las diversas capas sociales¹⁹³”.

De esas once pasiones, hay algunas que se ven claramente subrayadas en los protagonistas de las películas de Sorogoyen. De su desarrollo y contradicciones surge la identidad propia de los personajes y su aceptación del público, siempre y cuando no se pierda de vista una ley universal que también apunta McKee:

Un personaje es tan poco humano como la Venus de Milo es mujer. Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los

¹⁹³ Düring, Ingemar, *Aristóteles*, México D.F. Instituto de Investigaciones Filosóficas (1990). p. 214.

personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los humanos somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno e inalterable mientras que las personas cambian, cuando creemos que hemos empezado a comprenderlas nos damos cuenta de que no es así. De hecho, yo conozco a Rick Blaine de “Casablanca” mejor de lo que me conozco a mí mismo. Rick es siempre Rick. Yo soy un poco variable¹⁹⁴.

6.10.1. El miedo a lo desconocido

La sensación de temor es constante en el cine de Sorogoyen. Una pasión que, asociada a la elipsis, activa la imaginación del protagonista y el espectador, multiplicando así la intensidad del pánico. Aunque a primera vista *Stockholm* es una historia de amor, también se puede concluir que trata del miedo a no conocer de verdad a una persona, al lado oscuro que voluntariamente se esconde. Eso que la protagonista intuye por la noche y descubre por la mañana, cuando él se muestra abiertamente egocéntrico y fácilmente violento.

En *Madre*, ese temor era algo que propulsaba al cortometraje inicial y sigue estando presente en el largometraje. Es una de las teclas universales de la maternidad: el miedo al que le pueda pasar algo malo a un hijo y no puedas hacer nada. Una fuerza arrolladora que acaba con todas las demás pasiones, convirtiendo a Elena en un personaje sin alma ni vida en sus ojos, palabras y gestos. El mundo se convierte en un lugar tan peligroso que una playa puede llegar a ser un escenario terrorífico.

Esa misma atmósfera de pánico se instala desde el primer al último plano de *Que Dios nos perdone*. Desde ese primer plano general amenazante de una ciudad caotizada y gris, al último plano del protagonista que acaba de matar al asesino y llora por no percibir una mínima sensación de paz.

¹⁹⁴ McKee, Robert. *El Guion*. Editorial Alba (2010). Barcelona. Pág. 446.

Manuel López Vidal tiene también ese miedo de hasta dónde la corrupción puede llegar a destrozar su vida y la de su familia para siempre. Aunque parezca decidido a no dejarse atrapar, desde el primer telediario que destapa el caso de corrupción el temor va creciendo en su cabeza.

Recuperando a Capote, este temor atenaza y multiplica el sufrimiento de los personajes, pero también les pone en movimiento y les mantiene alerta. No es exactamente un don, pero sí que tiene un efecto paradójico y necesario en sus vidas. En el caso de los personajes de Elena y la chica “sin nombre” de *Stockholm*, el miedo a lo desconocido se presenta como la principal barrera que impide el desarrollo en su vida y, por tanto, es el rasgo que mejor define su carácter.

6.10.2. Trauma, esquizofrenia y redención

El trauma es un recurso muy utilizado por Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña en el desarrollo de personajes por. Muchas veces se elude, pero es el motivo principal de ese miedo “caracteriológico” que padecen Velarde, Elena o el personaje que interpreta Aura Garrido. El espectador no entenderá la evolución de estos personajes hasta que, al menos, intuya la existencia de un suceso que habrá marcado para siempre su sensibilidad.

Los cambios radicales de temperamento no son muy frecuentes en nuestras relaciones cotidianas, pues supondrían tal alteración de la personalidad que podría hablarse del nacimiento de una nueva persona. En términos dramáticos o psicológicos las alteraciones radicales de la psicología discurrirían de sanguíneo a melancólico y de colérico a flemático (y viceversa).

Cambios de esta índole solo se justifican con un trauma en la experiencia afectiva, casi siempre asociado a la muerte, con el sufrimiento propio o ajeno, o con una repentina frustración vital en una atmósfera obsesiva¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Editorial Ariel, Barcelona (2014). Pág. 338-339.

En el panorama audiovisual actual la utilización de la esquizofrenia como recurso dramático y narrativo se ha incrementado notablemente. Al caso citado de *Múltiple* se pueden añadir películas de prestigio como *Bailar en la oscuridad* (2000), de Lars Von Trier; *Una mente maravillosa* (2001), de Ron Howard; *Identidad* (2003), de James Mangold; *Lars y una chica de verdad* (2007), de Craig Gillespie; *Shutter Island* (2010), de Martin Scorsese; o series como *Motel Bates* (2013), de Anthony Cipriano; *Mr. Robot* (2015), de Sam Smail; o *Legión* (2017), de Noah Hawley. Es una reacción lógica al desarrollo en las últimas décadas de la ciencia de la conducta o comportamiento y la mayor implantación social de la psicología y la psiquiatría. En la filmografía de Sorogoyen no hay una patología diagnosticada de este tipo en ningún personaje, pero sí que hay comportamientos esquizoides evidentes.

En *Stockholm* los dos protagonistas cambian de registro de la noche a la mañana, y también tienen esas alteraciones bruscas en su comportamiento habitual. Pasan de estar sonrientes, amables y luminosos a convertirse en seres sombríos, crueles y de rostro severo. Es una de las maneras principales que tiene el director de mostrar la falta de conocimiento mutuo y el carácter inestable de ambos. En la primera parte de la película hay varias escenas paradigmáticas: la reacción de los dos ante el percance con el amigo en la tienda de 24 horas, la interrupción de la confidencia de madrugada por una llamada de móvil, la huida y regreso en ascensor... Pero en la segunda parte aumenta el grado de conflicto y sale a la superficie toda esa tensión interna de los personajes que deriva en constantes cambios extremos e inmediatos. En muchos casos la ironía de ella logra disfrazar esa vulnerabilidad, pero hay momentos de derrumbamiento insuperable ante el cinismo de él.

El asesino en serie de *Que Dios nos perdone* tiene un carácter sociópata con comportamientos característicos de una persona con doble personalidad. En el vecindario es conocido como un chico amable, que no se mete en problemas y cuida responsablemente de su madre. Esta forma de ser se traduce en un cuidado de la higiene personal, ropa discreta, buena educación y una sonrisa habitual. Externamente sólo desmerece por ser demasiado delgado, algo que contribuye a que su cara sea más bien cadavérica. Cuando llega la hora de cometer los asesinatos, cambia su gestualidad, se convierte en un ser severo con grandes dosis de crueldad en su mirada. Curiosamente en el último tramo de película, cuando hace años que ha dejado de matar y ha construido una

vida nueva e inocente lejos de la gran ciudad, su imagen y hábitos cambian por completo. Se deja barba y empieza a trabajar, ahora en una empresa distinta de arreglos a domicilio. Este cambio de estilo muestra su abandono; lo que llenaba su vida -su madre y las recreaciones que hacía de ella en las mujeres que asesinaba-, ha desaparecido para siempre y ya no hay necesidad de interpretar.

Manuel López Vidal en *El reino* es un protagonista que se explica mejor desde la hiperactividad que desde la esquizofrenia. Su actividad es incesante, con un nivel de estrés muy elevado por la difícil conciliación de la vida honrada con la corrupta, y de la familia con el trabajo.

Elena es un personaje muy marcado por el trauma de la pérdida que le lleva a tener un comportamiento de fobia social. En las conversaciones con más de una persona se pierde fácilmente. Tiene una vida autómatas y eficaz en el trabajo, y una relación de pareja insatisfactoria. En el largometraje se ven algunas incursiones en el mundo de la noche como un intento de recuperar los años de juventud perdidos por el trauma. En una de esas salidas se va con varios jóvenes en un coche. Conforme avanza el trayecto, ella se da cuenta de que no confía en ellos y sufre una verdadera mutación. Deja de interpretar un papel que no quiere desempeñar y sucede uno de los momentos más impactantes de la película, cuando ella les amenaza con saltar con el coche en marcha si no frenan y dejan que se marche. Los chicos no la toman en serio al principio, pero ella abre la puerta y saca medio cuerpo fuera, mirándoles fijamente con un gesto aterrador. Finalmente, los chicos paran el coche y ella se marcha indignada. Todo ese infierno interior que vive Elena y que se ha intuido en el resto de la película, aparece ahora con toda claridad en un comportamiento muy cercano a la esquizofrenia provocada por el trauma. Al igual que la protagonista de *Stockholm*, Elena vive una situación interior tan extrema que el suicidio es una opción que no se descarta.

Como hemos visto en varias ocasiones en esta investigación, el conflicto es la mecha que enciende e impone la estructura y el ritmo del relato. En el cine de Sorogoyen, el trauma y la esquizofrenia generan un constante dinamismo y tensión en varios personajes protagonistas. Son el principal conflicto que marca sus vidas y que tienen que resolver para sobrevivir. De hecho, los dos personajes que no logran superarlos terminan muriendo de una manera imprevista y violenta. La chica de *Stockholm* se tirará desde la azotea en

un suicidio silencioso y coherente con el desarrollo que hemos visto en la película, y Andrés acabará muriendo asesinado por el único perseguidor que aún mantenía la esperanza de encontrarle.

Muy distinto será el desenlace de Elena que, a pesar de asomarse a la tentación del suicidio, terminará con el plano final de redención del largometraje de *Madre*, sin lugar a dudas el más optimista y esperanzador de la filmografía de Sorogoyen.

Los personajes de Velarde y Manuel López Vidal, ambos interpretados por Antonio de la Torre, no tienen una redención pero sí una cierta catarsis. El policía logrará vengar la muerte del que seguramente habrá sido su único amigo de verdad, y también de las ancianas violadas. Pero su trauma permanecerá porque, terminada la película, todo apunta a que volverá a estar solo e incomunicado en la vida. El personaje de Manuel López Vidal tendrá un final muy abierto en el que sabemos bastante poco sobre su futuro. No tenía traumas que resolver, pero sí padecía una esquizofrenia vital que probablemente mejorará con todo lo que le ha pasado en la película. Después de ver cómo la corrupción hacía añicos sus relaciones personales más queridas (familia, amigos), en esa aparición en televisión será más consciente de las repercusiones tan negativas de su comportamiento en una sociedad lógicamente indignada y defraudada.

6.10.3. Amor, ira y odio

La reacción de un personaje ante sus impulsos más primarios y universales define su carácter de una manera muy expresiva y sugerente para contar su historia. Los ataques de ira - o como psiquiátricamente se denominan: trastornos explosivos intermitentes- son utilizados en varios momentos en los guiones escritos por Sorogoyen e Isabel Peña. El personaje en el que más se utiliza este recurso es en Alfaro, un policía limitado por el escaso control que tiene sobre sí mismo. En varias ocasiones le vemos sujetado por sus compañeros para que no llegue a agredir a otras personas, alguna vez incluso policías como él que le han llevado la contraria. La paradoja de que un miembro de un cuerpo de seguridad que tiene que mantener la paz en la sociedad sea una persona agresiva, no es una invención de los guionistas. Es una realidad que aparece con relativa frecuencia en cualquier noticiario y que el director madrileño muestra en *Que Dios nos perdone* y también en su primera serie, *Antidisturbios*, que se estrenará en septiembre de 2020.

El amor y el odio se alternan en *Stockholm*, en los continuos enfrentamientos dialécticos de los protagonistas. Al ponerse en tela de juicio la sinceridad del afecto del otro, el viraje sentimental se convierte en una rutina. Finalmente la película tratará sobre los estereotipos actuales del romanticismo instantáneo, el pragmatismo de las relaciones de una sola noche y sus consecuencias, pero su enfoque será más complejo del que se utiliza excesivamente en la ficción contemporánea.

En algunas historias, el mundo de la sensualidad se considera con frecuencia como el único ámbito donde se desarrollan las historias de amor: la atracción que sienten dos amigos se convierte en amor cuando necesariamente superan una experiencia sexual que confirma la relación. Este reduccionismo de la relación a menudo reduce el romance a una subtrama ocasional que equilibra o sazona las tramas de acción¹⁹⁶.

Las relaciones sexualizadas e inmediatas entre personajes no sólo se utilizan en películas policíacas, sino también en un alto porcentaje de comedias románticas actuales que vemos en cine y televisión. Tanto es así que una serie como *Modern Love* (John Carney, 2019) resulta ahora mismo una ficción verdaderamente novedosa. La opinión de esta serie del psiquiatra y crítico de cine Carlos Chiclana resulta especialmente oportuna para entender esa tendencia y su conexión e influencia en la vida real.

En cada capítulo de “Modern Love” hay muchos problemas, muy hondos, con largas historias detrás, abundantes heridas y variantes psicopatológicas de alto voltaje. Sin embargo, nada de esto es lo que guía su día a día, porque resulta que los personajes cogen su vida con las dos manos y se permiten potenciar su libertad mediante el método de amar, ser amados y no huir de la realidad. (...) Los amadores del siglo XXI están expuestos a dos epidemias mortíferas: no saber mantener la intimidad afectiva y perder la capacidad para la amistad. En la serie queda claro que la mejor medicina para sanar a una persona es otra persona y que, aunque hay distintos tipos de amores, hay uno que es necesario para todos ellos, el de la amistad que permite aceptar sin

¹⁹⁶ Ibid. 2014: 362.

*condiciones, dar la vida porque sí y expresar la dimensión sexual sin relaciones genitales. Intimidación y amistad para sanar heridas personales*¹⁹⁷.

Stockholm muestra una generación herida por un convencionalismo que han alimentado la ficción y la realidad contemporáneas: la interpretación de un romance es un recurso eficaz que prácticamente carece de efectos secundarios. La protagonista, que lleva meses sin salir, vuelve a contemplar una realidad que reconoce como falsa, pero que finalmente acepta con la condición de que la interpretación se lleve hasta el final. A la mañana siguiente, ella tendrá su particular venganza por el engaño sufrido. En el fondo de ella hay amor, odio e ira, mientras que él, que presumía de tener un afecto verdadero, sólo puede reconocer deseo por la noche y cólera por la mañana. La superposición de estas pasiones es lo que aporta a la historia su mayor capacidad de interpelación al espectador. Es la misma riqueza dramática que hace perdurable y universal *Secretos de un matrimonio* (Ingmar Bergman, 1974), *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979), o la anteriormente citada *Historia de un matrimonio* (Noah Baumbach, 2019). Todas estas películas coinciden con *Stockholm* en un desarrollo de personajes en los que hay detalles conmovedores de ternura, delicadeza, intimidación y empatía que contrastan con afirmaciones hirientes de una crueldad salvaje y explosiones de ira e incompreensión.

En la escena final de *Stockholm*, después del último y violento enfrentamiento entre los dos, hay una escena de paz después de la batalla que muestra la sugerencia de un retrato que hace reflexionar a los personajes y al espectador.

Ella: Incluso en la fiesta, antes de que te acercases a hablar conmigo, yo ya te había visto. Estabas con una chica muy guapa. Quería ir a hablar contigo, pero fui incapaz y pensé que daría por cualquier cosa porque te acercases a mí. Y luego has venido y yo no me lo podía creer. Me veía a mí misma diciéndote que eras un pesado y que me dejases en paz. Me daban ganas de darme contra la pared. ¿Sabes

¹⁹⁷ Chiclana, Carlos. Fila Siete nº 200, diciembre de 2019. Pág. 44-45. Publicada también en: <https://www.doctorcarloschiclana.com/post/2019/11/27/modern-love-optimismo-realista-para-amadores-contempor%C3%A1neos>

por qué no te creía? Porque de mí nunca nadie se ha enamorado. A mí nunca me ha querido nadie. Es una sensación rara.

Él: ¿El qué?

Ella: Saber que estás enamorada.

Él: Ahora el que no te cree soy yo. Nunca he conocido a nadie como tú. Me gusta cómo eres. Eres, no sé... Distinta. Y si te paras a pensar nuestra historia también ha sido distinta. La noche ha sido genial y ya por el día...

Ella: Ha sido menos genial¹⁹⁸.

Aparentemente es el momento de mayor empatía romántica entre los dos. Todo suena a una reconciliación final después de múltiples peripecias dramáticas, algunos apuntes cómicos y otros más bien trágicos. Si *Stockholm* siguiese los cánones de la comedia romántica, esta historia de amor acabaría con los dos protagonistas felices en la azotea mirando una puesta de sol, pero la película diseñada por Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen es la antítesis de ese género tan popular. Cuando él dice que nunca ha conocido a nadie como ella, tiene toda la razón. No la conoce porque no ha entrado realmente en su interior. Es un experto en seducir a chicas que son, como él mismo dice, “gente”. “Más fría, más distante, más bienqueda”.

En este inicio del último diálogo de la película, el personaje interpretado por Aura Garrido hace una definición perfecta de la soledad; a lo largo de su vida, nadie la ha querido ni se ha enamorado de ella. Esta percepción de la vida se contextualiza en un mundo occidental saturado de privilegios económicos y carencias esenciales. El mismo que definía el escritor y cineasta norteamericano Paul Auster en obra autobiográfica *La invención de la soledad*. En él cuenta como le afectó la muerte de su padre, un hombre al que llevaba buscando muchos años sin éxito. Poco después del divorciarse de su madre, él se fue sin dejar rastro... Hasta el día de su muerte.

Había vivido solo durante quince años, una vida tenaz y opaca, como si fuera inmune al mundo. No parecía un hombre que ocupaba un espacio, sino más bien un bloque

¹⁹⁸ Min. 01:19:16-01:20:39.

*impenetrable de espacio en forma de hombre. El mundo rebotaba contra él, se estrellaba en él y a veces se adhería a él; pero nunca logró atravesarlo. Durante quince años vivió como un fantasma, absolutamente solo, en una casa enorme, la misma casa donde murió*¹⁹⁹.

El autor y guionista de *Smoke* (Wayne Wang, 1995), hace un paralelismo entre la soledad del padre invisible o ausente, y la soledad del hijo en permanente búsqueda de una filiación que nunca acaba de encontrar. En las películas escritas por Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña, esas raíces familiares generan heridas que intuimos como incurables en los personajes. No sabemos nada del padre de la protagonista de *Stockholm*, así como tampoco se nombra siquiera al padre de Elena en *Madre*. Pero esa ausencia no parece arbitraria teniendo en cuenta la precisión y detallismo con el que estos guionistas cuidan el diseño de personajes. En esos dos personajes femeninos protagonistas hay una soledad que en ningún momento aparece aliviada ni por sus padres ausentes, ni por sus madres excesivamente presentes. En *Que Dios nos perdone* y *El reino* esas relaciones de filiación tampoco son precisamente luminosas. Andrés y Velarde han sido educados de una manera violenta y posesiva; y la hija de Manuel López Vidal y la de Alfaro, acaban siendo más madres que hijas de sus progenitores.

Junto a esta soledad de origen que marca el comportamiento de los personajes, hay un individualismo patológico inmerso en la sociedad, y que se destaca en varios personajes, como el protagonista de *Stockholm*. En su carácter hay un narcisismo del que solo es consciente en la última escena de la película.

Él: Tenías razón. Cuando las cosas no salen como quiero me... ¿Y si te dijera que de verdad quiero quedar contigo luego? Ahora me lo vas a poner difícil, ¿no? Mira, esto ha sido, bueno, está siendo rarísimo pero... A mí nunca me había pasado algo así. La gente suele ser más... Más fría, más... bienqueda, más falsa, ¿yo que sé? ¿Sabes a lo que me refiero? Y contigo en unas horas he vivido cosas muy...

¹⁹⁹ Auster, Paul. *La invención de la soledad*. Edhasa. Barcelona (1990). Pág. 3.

¿Vamos a olvidar todo esto? O no lo olvidemos, acordémonos de esto para siempre. ¿Qué quieres? Dímelo, de verdad.

Ella: A ti.

Él: Es imposible que te hayas enamorado de mí con lo gilipollas que he sido contigo.

Ella: ¿No me crees?

Él: No²⁰⁰.

Es tal el la falta de conocimiento y confianza entre ellos, que ni siquiera conocen sus nombres. Pero la diferencia es que él ni siquiera se lo ha preguntado a ella. Por eso cuando hacen, por dos veces, el juego de las tres preguntas, cada uno se muestra tal y como es. En el primer acto, este interrogatorio se hace en casa de él. Acaba de sonar el maldito teléfono móvil justo cuando ella estaba abriendo de verdad su intimidad. Él recurre al juego para volver a recuperar la cercanía y destensar la situación.

Él: ¿Quién empieza?

Ella: Supongo que tratándose de ti, habrá que decir la verdad.

Él: La duda ofende.

Ella: Empiezo yo. ¿Tienes novia? (Él se ríe) ¿Tienes novia?

Él: No. Me toca. ¿Me queda bien el pelo así?

Ella: (Se ríe) Sí, te queda muy bien.

Él: Eh, sólo puedes decir sí o no.

Ella: Perdón. Sí.

Él: ¿Seguro?

Ella: ¿Esa es tu segunda pregunta?

Él: No. Te toca.

Ella: ¿Sabe ella que estoy aquí?

Él: No. Me toca. ¿Crees que soy un mentiroso?

Ella: Sí.

Él: Gracias. Aprovéchala bien, es tu última pregunta.

Ella: ¿Puedo ver tú móvil?

²⁰⁰ Min. 01:20:53-01:22:18.

Él: No. Me toca.

Ella: Aprovéchala bien, es tú última pregunta.

Él: ¿Quieres besarme? (Y se acerca a ella).

Ella: No (Él se acerca un poco más y la besa mientras ella se aparta)²⁰¹.

La incomunicación es total, porque ella le pregunta con la premisa de que le está engañando. En el fondo le pregunta si su amor y sus palabras son verdaderos, si se puede fiar de él y si esa relación va a hacer daño a una tercera persona. Estas preguntas recuerdan mucho a la que hace la protagonista de *Disquisiciones sobre una pareja que lleva más de seis meses y menos de un año*, un microcorto escrito, dirigido e interpretado por Rodrigo Sorogoyen en 2017. La chica que interpreta Marta Nieto pregunta: “¿Sabes la diferencia entre querer y amar?”. Él no sabe una respuesta convincente, y le pide a ella que responda a la pregunta:

“Cuando quieres, es el deseo de estar con alguien y de tenerlo en tu vida y compartir cosas con esa persona y de vivir experiencias... Pero cuando amas a alguien, es el deseo de que sea feliz sea como sea. Haga lo que haga. Es la manera de amar que no es nada egoísta. Antes va el otro que tú. Te amo”²⁰².

Él sonrío, la mira, le da un beso en el hombro y dice: “Te quiero”. El sol deja de brillar en el rostro de ella mientras él se recuesta ensimismado. El protagonista de *Stockholm* también muestra en sus preguntas a la chica un planteamiento muy diferente del que tiene ella sobre el amor. De las tres preguntas, dos se refieren a sí mismo: a su peinado y a sí ella le considera un mentiroso. La tercera le define por completo. No le pregunta si ella le ama de verdad, si quiere que esa relación sea duradera. Simplemente le pregunta si quiere besarla cuando él se acerca a escasos centímetros de ella. Es pura táctica, porque la respuesta no condiciona nada. Diga lo que diga va a intentar besarla, como se verá después de que ella le diga que no.

²⁰¹ Min. 42:01-43:22.

²⁰² Min. 0:44-1:42.

Cuando cambien los roles en el segundo acto y la dueña del tablero sea ella, tuyas serán la mayoría de las preguntas; ya que a él, una vez más, sólo le interesa que le devuelva las llaves para poder salir de casa y no tener que depender de nadie.

Ella: ¿Crees que tengo motivos para estar triste? (Él sigue buscando sin hacerle caso) ¿Para todo tengo qué insistirte tanto?

Él: Si, supongo que los tienes y lo siento. Lo siento...

Ella: No te he pedido tu opinión. Te toca. Última pregunta. Aprovéchala bien.

Él: ¿Dónde están mis llaves?

Ella: ¿Estás seguro que esa es tu última pregunta? ¿No prefieres aprovecharla para conocer algo más de mí...?²⁰³

Entonces él empieza a gritar, muy impaciente y despectivo. Finalmente, acaba ganando las llaves, y ella pierde de una manera que él jamás pudiera imaginarse. Al fin y al cabo ella ha dirigido el juego en esta segunda mitad de manera brillante. Le ha hecho ser consciente de lo cruel, egocéntrico e injusto que fue su interpretación de la noche anterior, además de humillarle secuestrándole en su casa, obligándole a hacer lo que le había prometido.

Sin tener el protagonismo de *Stockholm*, el amor, el odio y la ira tienen también influencia directa en el desarrollo de personajes de *Que Dios nos perdone* y *El reino*. Siendo dos *thrillers* muy distintos, ambos comparten personajes de un matizado recorrido dramático.

En *Que Dios nos perdone* la relación de Alfaro con su mujer y Elena, su hija, se resume en la tensión permanente que el policía genera en casa por su carácter imposible. Su mujer está harta y ha iniciado una relación con otra persona, pero Elena se enfrenta con su padre porque no le da la libertad que quiere un adolescente. Curiosamente el personaje interpretado por Roberto Álamo se humaniza ante ella, muestra su intención de amar y ser amado, muchas veces con poco éxito. Hay una escena que puede parecer insignificante, pero que Rodrigo Sorogoyen reconoce que es muy importante para la

²⁰³ Min. 01:13:02-01:13:25.

historia de los dos personajes. Después de varios choques entre ellos, padre e hija coinciden en la piscina de la urbanización, en una de esas noches tan calurosas del agosto madrileño. Ella está sola en la piscina cuando ve que él la está mirando desde fuera, sonriéndole con cariño.

Elena: ¿Te gusta espiar o qué? (Él se acerca y le ofrece un cigarro)

¿Desde cuándo sabes que fumo?

Javier: ¿Tú crees que la policía es tonta o qué? Anda, venga, toma.

Venga. (Ella acepta el pitillo) Si te molesto, me voy ¿eh?

Elena: No, no. Antes he hablado con mamá. Me ha preguntado si puede venir. A ver, yo quiero que vuelva, pero no sé, para estar mal prefiero que no. Y, yo no sé si tú estás como para que vuelva.

Javier: Que venga.

Elena: Entonces, tú estás bien como... Como para hablar con ella ¿no?

Javier: Habrá que comprar otro perro. (Ella sonrío y él se deja caer, vestido, en la piscina)²⁰⁴.

Es una escena muy breve pero que muestra a un Alfaro más vulnerable y reconciliador, que por primera vez genera algo de empatía en su hija. En ese momento el policía viene de un día agotador de trabajo en el que, sin embargo, su colega Velarde se ha portado como un verdadero amigo. Después de no haberle defendido ante los superiores, le pide perdón y le dice que es un buen policía, a lo que Alfaro responde: “No, no lo soy, pero gracias, monstruo”. Con estas dos conversaciones entendemos mejor a un personaje primario, pero con una interioridad que resulta sorprendente y atractiva para el espectador.

Él sabe que su impulsividad le impide ser un buen profesional y un buen padre y marido. Bajo la apariencia de ser una persona segura de sí misma, autónoma e indiferente, hay un ser solitario al que le gustaría cambiar, que se fija en los detalles de los que le rodean más de lo que parece, y que agradece que alguien le mire sin fijarse sólo en sus carencias. Al

²⁰⁴ Min. 1:37:50-1:40:08.

día siguiente morirá, y lo hará como un héroe, a su manera, no haciendo caso del protocolo policial y entrando solo en la casa de la víctima, donde desgraciadamente está el asesino en serie, pero también la medalla que terminará siendo la prueba definitiva para capturar al sociópata. El desarrollo del personaje se ha completado con una redención imprevista; Alfaro muere habiendo logrado acercarse a su hija, su mujer, un amigo de verdad y también al espectador, que se queda impactado al ver cómo le arrebatan la vida a un buen hombre. Gracias al atrevimiento del policía, Andrés perderá en el forcejeo su medalla, que quedará en el suelo de la casa de la víctima, algo que aprovechará el infatigable Velarde para llegar hasta el asesino varios años después.

La esposa y la hija de Manuel López Vidal en *El reino* también tienen una función dramática esencial para entender y conectar con el protagonista. No es casual que la primera vez que Manuel se entera de que la corrupción de su partido ha llegado a los medios y a los juzgados, esté acompañado de su mujer y su hija (curiosamente, interpretada por la misma actriz que hacía de hija de Alfaro en *Que Dios nos perdone*: María de Nati). En varias ocasiones en esta tesis hemos visto ejemplos de las diferentes fases del matrimonio: apoyo total, cuestionamiento, engaño, distancia y, finalmente, esa llamada telefónica que termina simbólicamente con la mujer colgando de manera violenta después de pedirle que no le vuelva a llamar. La relación entre padre e hija es distinta. Los dos se valoran y se quieren; a ella le gusta ir a nadar con su padre con frecuencia, él habla muy bien de ella delante de sus amigos, los dos se defienden el uno al otro cuando empieza el asedio social, al lado del bar de la playa... Y en esa escena final en que madre e hija se tienen que ir a Canadá obligadas por las circunstancias, ella se despide sin echar nada en cara a su padre. Solo le abraza con cariño mientras se marcha en silencio, llorando. Una vez más se impone el minimalismo para expresar el amor verdadero, ese que se demuestra en los momentos difíciles. Es uno de los pocos momentos de la película en que Manuel recibe un cierto trato de indulgencia tras conocerse la trama de corrupción. Y este detalle de ternura también servirá para que el espectador sienta aún más compasión y empatía por el protagonista.

En las numerosas entrevistas sobre el largometraje *Madre*, el director ha explicado cuál es la clave para entender el proceso interior de la protagonista:

La pauta era que este personaje femenino viajase hacia la luz. Viene de la oscuridad, de algo muy bestia y siniestro. El espectador, después del corto, se queda absolutamente destrozado. Y lo que queríamos es que esa historia de amor –vamos a llamarlo ‘amor’, un tipo de amor que cada uno lo vive a su manera– a ella le ayuda. ¿Y por qué? Porque creemos que el amor bien entendido es curativo en cualquiera de sus formas. Para nosotros era esencial que esta mujer acabase la película mejor. Y con esa pauta tan sencilla pero tan radical empezamos a construir una historia de amor donde entendíamos perfectamente las dos partes. Esa es la clave. Que los guionistas y luego la intérprete entendiesen esas dos partes, que son como tú has dicho. Ese chaval, sin discusión, ha vivido el amor que hemos vivido todos y todas en algún momento, y ella está claro que hay algo ahí que le recuerda [al hijo] y no puede dejar de estar con él. A lo mejor no debería estar con este chico según las normas sociales –que también de eso va la película-, pero “¿por qué no voy a estar con él si yo no le hago daño, le hago bien y él me está haciendo bien a mí?”. Con eso intentamos crear un guion con sus conflictos. Tiene algo de Romeo y Julieta, donde nadie quiere que estén juntos y ellos dos sí, pero siempre tratándolo desde lo materno-filial, del cuidado, del “me preocupo por ti” y metiendo un poco de esa psicología de relación ¿cómo llamarla?... sexual, pero no sexual en el sentido físico, sino psicológico de una relación entre madre e hijo²⁰⁵.

6.10.4. Indignación y paz

Cualquier conflicto en una historia tiene una tensión que el personaje tiene que liberar. Pero para lograr esa paz tendrá que sortear dificultades que muchas veces le harán perder la paciencia. Ahí aparecerán la ira, el miedo y también la indignación. Sorogoyen e Isabel Peña utilizarán estas pasiones no sólo para definir a los personajes, sino también para impactar al espectador. Por esos sus películas y sus series tocan las fibras más sensibles: la perversión del concepto del amor como pretexto de utilización de otra persona (*Stockholm*), la violencia más brutal contra ancianas inocentes (*Que Dios nos perdone*), la impotencia de no poder ayudar a un hijo que está sufriendo un infierno en vida (*Madre*), la traición a la confianza y a la justicia de políticos deshonestos (*El reino*), el uso de la

²⁰⁵ Sorogoyen, Rodrigo Entrevista de J. Picatoste Verdejo en *MundoSonoro* (11.11.2019) <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>

violencia de los máximos protectores de la seguridad y la paz en la sociedad (*Antidisturbios*).

“El reino” nació desde la indignación, nació de ese tío que hace así (hace con la mano una peineta) cuando la gente le increpa, o del político que dice “es el mercado, amigos”. Esa soberbia, de ahí nació (...) De verdad me salen instintos asesinos. Luego nos tuvimos que relajar y hacer una película no sobre mi indignación porque no le va a interesar a nadie, sino hacer un ejercicio para entender cómo (el político) se ha metido ahí²⁰⁶.

Lo más llamativo es el cambio de roles que plantean los guionistas al hacer que, durante la película, los espectadores tengan empatía con el corrupto, que se convierte en el personaje más indignado de todos. Manuel López Vidal muestra ese estado desde las primeras escenas, antes incluso de que se descubra el caso de corrupción, cuando se enfada con la compañera de partido que no quiere firmar un papel aludiendo que no quiere seguir en esa trama ilegal. Conforme avanza la película ese grado de indignación va aumentando hasta llegar a la explosividad de la conversación con “la Ceballos”.

La Ceballos: Es que de verdad que hay que ser subnormal profundo para...

Manuel: Déjame hablar, de verdad.

La Ceballos: Para presentarse aquí...

Manuel: Por favor, me quieres dejar hablar una vez o te juro por mi hija que te reviento (dice callándole a gritos).

La Ceballos: ¿Tú me vas a reventar a mí?

Manuel: Sí, a ti y a todos. ¿Qué quieres? ¿Mucho o poco? (...)

La Ceballos: Déjalo ya. No tienes nada. Estas sólo y estás hecho polvo. Haber escuchado cuando tenías que escuchar. Puerta.

Manuel: Te estás equivocando. Tú mira el telediario en los próximos días. A ver qué te encuentras (sale del despacho con un portazo).

²⁰⁶ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Julio Cesar Rivas para la Agencia EFE (11.09.2018) <https://www.efe.com/efe/america/entrevistas/rodrigo-sorogoyen-el-reino-surge-de-la-indignacion-contra-corrupcion/50000489-3745933>

La adrenalina no dejará de subir en lo que resta de película. Manuel verá la indignación que está provocando en la sociedad con la reacción de dos desconocidos que le insultan cuando va a nadar con su hija, protagonizará una escena extrema asaltando un chalet en busca de pruebas incriminatorias, y acabará siendo perseguido en una carretera perdida a toda velocidad. Pero será en la entrevista final dónde por fin su indignación será finalmente acallada por una periodista que utiliza argumentos y un tono incendiario. Llegará entonces un momento de silencio tenso, una pausa mínima de reflexión que sirve al director para terminar la película con un gesto de complicidad con el espectador. El protagonista no logrará la paz, pero sí un cierto conocimiento personal del alcance de sus miserias. Mientras tanto el público habrá pasado en una escena de la empatía a la indignación hacía el político en un ejercicio de catarsis planificado al detalle.

La indignación es otra capa sustantiva de la evolución de personajes de *Que Dios nos perdone*. La historia transcurre en el verano de 2011 en Madrid, en uno de los meses de agosto más calurosos que se recordaba en años en la capital. Las manifestaciones del movimiento popular 15M en la Puerta del Sol coinciden con la llegada de los peregrinos de la JMJ, que reúne a 2 millones de jóvenes en la ciudad. Para algunos es un encuentro festivo con el Santo Padre, pero otros lo ven como una invasión que aumenta el ambiente de indignación popular. Velarde y Alfaro se enfrentarán a uno de los asesinos más siniestros en uno de los peores escenarios posibles para una investigación que exige máxima discreción.

En *Madre*, Elena busca la paz junto a Joseba, pero esta calma es una serenidad sin alma ni vida. Justo lo contrario a lo que le sucede con el joven Jean, con quien Elena rejuvenece, saliendo de ese estado vital cadavérico en el que se encuentra instalada desde que perdió a su hijo. Pero la paz completa, parece decir la película, sólo se logra cuando uno perdona de verdad y empieza a cerrar heridas del pasado; algo que sucede en el último plano con la música de Olivier Arson y un fundido en blanco como muestras de la curación definitiva del personaje.

Elena también muestra su reverso más salvaje en dos momentos de indignación. En primer lugar, en la escena en que se siente acorralada por los jóvenes que la quieren llevar al bosque en contra de su consentimiento. Es una escena en la que se descompone, grita

e incluso golpea al resto de personajes. Muy distinta será su reacción con su ex marido Ramón, con quien mostrará una indignación aun más dolorosa todavía, pero sin necesidad de alzar la voz.

Las dos partes muy claras en las que se divide Stockholm, también sirven para cambiar el tono de la película. En la primera mitad hay más paz en un enamoramiento progresivo que es compatible con brotes de indignación de ambos personajes. En la segunda, la indignación se multiplica. Sin embargo la escena final se destaca por una placidez mayúscula que hace aún más impresionante la terrible conclusión.

6.11. El arco de transformación de los personajes

Una de las cualidades que tiene cualquier narración que aguanta el paso del tiempo es la presencia de personajes que realizan un viaje interior fascinante. Pueden viajar a otro país o incluso otro planeta, pero eso no quiere decir que la aventura sea perdurable. Lo esencial es que ese personaje haya viajado a través de sí mismo y ese recorrido tenga un desarrollo matizado, creíble y, al menos en parte, impredecible. Esta evolución se denomina arco de transformación, un desarrollo que hace que un personaje tenga vida propia y genere empatía con el espectador.

6.11.1. Libertad e imprevisibilidad

Es frecuente leer en las críticas cinematográficas comentarios referidos al diseño de personajes-marioneta. Los hilos del guionista aparecen demasiado visibles y evidentes, y el “mensaje” carcome la verdad y la vida de la historia. La existencia de estrategias y estructuras en cualquier relato son inevitables, pero sólo algunos autores consiguen que el espectador perciba que el personaje actúa con vida propia. Es tan esencial la autonomía de estas criaturas artísticas con respecto a su creador, que no extraña que ésta haya sido un recurrido y sugerente argumento central de novelas tan prestigiosas como *Niebla*, de Miguel de Unamuno (1914); o *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello (1925); de películas tan referenciales como *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982); *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen (1985); *El show de Truman*, de Peter Weir (1998); o *Más extraño que la ficción*, de Marc Foster (2006).

En diciembre de 2019 se estrenó en todo el mundo una de las películas más premiadas y elogiadas del año: *Historia de un matrimonio*, de Noah Baumbach. En la crítica cinematográfica de Marc Servitje sobre este film había una reflexión sobre el desarrollo de personajes que coincide con lo expuesto en el párrafo anterior.

Roger Ebert, el primer crítico de cine premiado con un Pulitzer, dijo en una ocasión: “Todos nacemos en una especie de paquete. Somos quienes somos. Dónde nacimos, cómo nos criamos, cómo somos... En cierto modo estamos atrapados dentro de esa persona. Y el propósito de la civilización es tratar de llegar a tener empatía con otras personas. Y para mí, las películas son como una máquina de generar empatía. Te permiten aprender un poco más sobre distintas esperanzas, aspiraciones, sueños y miedos. Nos permiten identificarnos con las personas que comparten este viaje con nosotros”.

Hay películas que consiguen este objetivo, otras no. Por lo general, los filmes que nos llegan, que nos conmueven y emocionan son aquellos que desprenden honestidad, que consiguen captar el particular timbre de la verdad. Los personajes, las situaciones, los diálogos, la forma en la que se desarrollan los acontecimientos... obedecen a una lógica, la lógica de la verdad. Nada suena a hueco o impostado, lo que vemos en la pantalla ocurre así porque es así como efectivamente se desarrollan en la vida real y no de otra forma. No tenemos la sensación de que haya un ser superior (es decir, un director o guionista) que nos manipule con la intención de transmitir un determinado mensaje²⁰⁷.

En las películas de Rodrigo Sorogoyen una de las prioridades es la conexión del espectador por medio del naturalismo, de esa conexión que existe cuando un personaje transmite vida propia y libertad para elegir. Sus decisiones deben ser imprevisibles para sorprender, manteniendo una coherencia interna a lo largo de toda la película. Desde *Stockholm* al largometraje de *Madre* hay una fuerte amenaza sobre la libertad de los protagonistas: un secuestro “camuflado”, el linchamiento mediático, la destrucción del prestigio profesional, el asesinato. Los personajes tienen que reaccionar ante estos

²⁰⁷ Servitje, Marc. Crítica publicada en *Imágenes de actualidad* (nº 407; 12.2019). Pag. 58.

conflictos extremos y su respuesta les define dentro de una historia que tendrán que saber moldear.

6.11.2. Presentación de personajes

Al igual que las buenas premisas son una condición obligatoria para poder desarrollar una historia, un personaje que pretenda interesar al espectador necesita empezar con buen pie. La primera vez que aparece en escena tiene que mostrar que merece la pena seguir su camino. En esa escena deberá de dejar claros sus señas de identidad, aquello que le hace diferente al resto y que le permitirá reaccionar de una manera particular y atractiva ante los conflictos.

Una manera de interesar al espectador en este primer contacto es mostrar sólo un aspecto de ese personaje: sus zapatos, su sombra, su voz... El primer personaje que aparece en *Stockholm* aparece de esta manera. Cuando aún están apareciendo los títulos de crédito, ya hemos escuchado su voz en una conversación que parece bastante insustancial. Él no tiene ningún interés en hablar de ese tema, y se nota en su tono de voz. Pero hay un momento en que su amigo sugiere algo que no es verdad sobre él y cambia de tono, mostrándose muy contrariado. Termina la conversación y el chico entra de nuevo en la fiesta. Localiza a una pelirroja que le llama la atención y va tras de ella sin ningún tipo de disimulo. En ese primer encuentro, intenta sorprenderla afirmándole que se ha enamorado instantáneamente de ella, pero ella, que parece estar demasiado seria para una fiesta, no entra al juego y se va con una amiga. Él se queda mirándola.

En este arranque han quedado trazadas las señas de identidad de los dos protagonistas. Él es un “cazador” que durante toda la primera parte acorralará de mil maneras a su presa con el lenguaje más sugerente. Es un seductor de dos caras muy distintas: capaz de encantar a una chica con su cara más amable, y ser distante o incluso cruel con sus amigos. Ella es una chica con una tristeza grabada en la cara, de esa que no pueden disimular el maquillaje o una noche de fiesta.

En la presentación de Elena en *Madre*, vemos a una madre independiente y decidida, pendiente de su hijo y con un carácter estable. Es una mujer normal que no presenta ninguna peculiaridad psicológica. Estas señas de identidad pueden resultar tan universales

que puede parecer que es un personaje bastante indefinido. Efectivamente, parece claro que Sorogoyen quiere mostrar una mujer que pasa de la vida a la muerte, de una psicología saludable a un perfil enfermizo que cambia todo su ser: su voz, su modo de andar, hablar, mirar, comunicarse con los demás... Lo fundamental es que el espectador tenga en pocos minutos, fácil acceso al personaje para poder vivir una experiencia tan extraña e impactante.

La madre de Elena es probablemente el progenitor con menos empatía de todos los personajes de la obra de Sorogoyen. Antes de que el niño llame a su madre, la abuela ya ha mostrado su torpeza en el trato con su hija: le riñe como si fuese una niña por dejar la puerta abierta del cuarto de baño cuando está utilizándolo, presiona a Elena para que busque una nueva pareja para reencauzar su vida tras la separación... Cuando empieza la llamada, interrumpe a su hija haciéndole preguntas que no sabe responder, le echa en cara que no sepa en qué playa está el niño con su padre, y muestra su desconcierto ante la decisión de Elena de coger un coche e irse a buscar a su hijo sin saber dónde está exactamente. No es de extrañar que este personaje apenas aparezca una vez citado en el resto de la película, y con una connotación negativa: cuando Ramón pregunta a Elena por ella, no muestra ningún interés en la respuesta. La presentación del personaje es coherente, por tanto, con la ruptura de esa relación.

En *Que Dios nos perdone*, los dos policías tienen dos heridas que casi parecen incurables desde sus primeras apariciones. De Alfaro vemos el vídeo en blanco y negro de la cámara de la comisaría que grabó la agresión a otro policía. A continuación, hay un primer plano de su cabeza, casi haciendo un escorzo con la boca apoyada en su puño que intenta contener la humillación y la rabia de ver esas escenas delante de su jefe. En su nuca vemos claramente el sudor y su silueta ensombrecida aparece sobre un fondo muy luminoso, casi blanco. Su decisión e impulsividad definirán su carácter, para bien y para mal, a lo largo de la película.

Velarde aparece por primera vez sólo en un cementerio. Ha ido a ver la tumba de su madre que murió hace 5 años, y en toda la escena no pronuncia una sola palabra. Se fija en una señora que aprovecha la visita para limpiar la lápida y adecentarla. Él solo ha llevado unas flores idénticas para sustituir a las que había antes. La incomunicación será la clave para

entender este detective tartamudo que, sin embargo, tiene una capacidad de observar y fijarse en los detalles, que acabará siendo fundamental en la búsqueda del asesino.

Andrés aparece por primera vez dando de comer a un gato. Sólo le vemos de espaldas, como si fuese una sombra que huye de los policías. Esa capacidad para hacerse invisible entre la muchedumbre es lo que le permite cometer sus atroces asesinatos. Las ancianas confían en él por su aparente amabilidad, y porque es un chico que no despierta ninguna extrañeza entre sus vecinos. El plano secuencia en la iglesia, acompañando a su madre anciana, es el comienzo de un proceso reducido en el que el espectador se sumerge por completo en su enfermizo universo. El informe policial que lee Alfaro al final de esta inmersión, se encadena con imágenes de Andrés saliendo del metro y andando en la Plaza de la Puerta Sol de Madrid como el ciudadano más corriente del lugar.

Estatura y peso medio. Tiene una relación traumática con su madre (...) Ataca en el centro, pero su residencia está en otro sitio separando sus crímenes de su rutina. Experiencia traumática con la madre: mujer fuerte con un rol de poder que ha dado pie a su relación de amor-odio con ancianas. Clase media-alta. Presumido, sabe que su aspecto es clave en el cortejo. Impaciente y sádico. Se cree imparabile. En buena forma física. No tiene problema en el trato normal, sí en la intimidad. Cuando viola y mata a las ancianas, está haciéndoselo a su madre, pero a ella nunca la ha tocado²⁰⁸.

El plano rodado en continuidad al inicio de *El reino*, centra toda la atención del espectador en el protagonista que, desde ese primer instante, empieza una huida hacia adelante a toda velocidad. Pero esta película es muy coral, y hay muchos personajes con una entidad dramática cuidada desde su primera aparición en la historia. La mariscada inicial sirve a los guionistas para presentar, en pocos minutos, a un total de 8 personajes nuevos en la historia. Todos demuestran su debilidad por el exceso, la desvergüenza para hablar abiertamente del dinero que están desviando a lujos personales, y la artificiosidad de una

²⁰⁸ Min. 1:29:29-1:30:23.

cordialidad efervescente con los compañeros, que se desvanecerá como la espuma cuando la corrupción empiece a aparecer en los telediarios.

Sólo el personaje de Frías se mantiene algo más contenido e incluso les dice que no llamen payaso a Alvarado: “Es un payaso con muchos amigos, ¿eh? (...) Y muchos de esos amigos en la Audiencia Nacional. O sea que, menos risas”. Es el hombre más prudente y poderoso, sin embargo Manuel no tiene ningún problema en advertirle que dejé de tomar carabineros. “José Luis, es el cuarto”. El jefe obedece y le devuelve el succulento manjar a su preferido, al que pronto va a postular como nuevo líder del partido en la comunidad.

Bermejo (“la Señora” como le llaman amigablemente) es el tesorero y uno de los personajes que más habla en esta comida. Le vemos hacer constantes bromas e incluso anima a Manuel a que imite a Alvarado. En un momento determinado saca la libreta donde tiene apuntado a mano los gastos de sus compañeros. El humor y descaro con el que gobierna esas cuentas es un símbolo muy representativo de toda una generación de políticos derrochadores que se consideran intocables.

Bermejo: Lo apunto. A ver. Vacaciones. Sí, lo tuyo ya está. ¿La versión corta o la larga?

Todos: La corta por favor, la corta (Riéndose).

Bermejo: Corta. Vacaciones. Islas Cíes. Intoxicación etílica de la Luci. Llamadas al de turismo, a tomar por saco las vacaciones (Risas de todos).

Susana: Y helicóptero para llevar a la Luci al Urgencias de Vigo²⁰⁹.

Paco (Nacho Fresneda) muestra dos componentes esenciales de su personalidad en este banquete decadente: su ambición y envidia por Alvarado. Cuando le ve por televisión al lado de la Ceballos uno de sus compañeros dice: “Presentando nuevo fichaje... ¿Celosito Paco?”. El político no puede contener su desprecio: “Bah, pero si no puede ni verle”. En realidad, así es; es una relación forzada por el partido, pero la declaración del político

²⁰⁹ Min. 3:49-4:12.

tiene que ver con que le han dado el puesto de vicesecretario que le hubiese correspondido más a él, con más años en el partido.

Este mismo telediario sirve para presentar a La Ceballos (Ana Wagener): una mujer que tiene un poder imponente, pero absolutamente subsidiario del presidente. Su rol en el partido consiste en dar una imagen de transparencia y honestidad que nada tiene que ver con la realidad. Por ese motivo, sus palabras en el telediario destacan por un lenguaje vacío e impostado: “Es para mí un honor presentar aquí a Rodrigo Alvarado, nuestro vicesecretario general, un hombre que nos va ayudar a llevar a este país, más lejos aún”. Algo parecido sucede con la presentación de Alvarado, al que por primera vez también le vemos en el telediario. Su entrada en política desde la carrera jurídica es una decisión estratégica para limpiar la imagen de un partido que tiene mucho que esconder. “Obviamente mi trabajo no es fácil, pero para mí está claro: resolver problemas y hacer que el país funcione mejor”, declara el jurista en televisión. En ese momento en que todos están viendo el telediario, varios comensales animan a Manuel a que imite a Alvarado. Al principio tiene sus reticencias, pero acaba entrando a un juego que hace reír a carcajadas a todos. El ambiente divertido que se refleja, contrasta con una música que mezcla el minimalismo dramático con un ritmo de fiesta. Esta combinación subraya el dramatismo de ver a unos hombres elegidos para servir, riéndose de la Justicia y de los ciudadanos que han confiado en ellos.

La presentadora Amaia también tiene una primera escena muy significativa. Vemos como trabaja con intensidad, aprovechando cualquier hueco de tiempo, mientras no duda en mostrar abiertamente su antipatía a Manuel. Aun así acabará cediendo ante un inesperado y disfrazado chantaje del político. El conflicto de intereses entre buscar y contar la verdad, y no ceder ante la influencia de los poderes políticos y mediáticos, va a ser el dilema del cuarto poder que representa esta periodista de raza.

La primera aparición de la hija de Manuel está asociada a una de las metáforas más subrayadas de la película. El padre corrompe a la hija de la manera más natural, saltándose las boyas de seguridad en un baño en el mar. Por otro lado, la mujer del protagonista aparecerá en la película en una escena en la que despierta a su marido que se ha quedado más tiempo del previsto en la cama. Le trata con comprensión y cariño, como una madre

que animase a su hijo pequeño. Esta peculiar relación materno-filial se mantendrá a lo largo de toda la película.

A Cabrera (Luis Zahera) le cita Frías por primera vez en una conversación con Manuel sobre las primeras filtraciones a la prensa. “Quiero que aflojéis con el pieza ese de Cabrera. Va demasiado fuerte”. Luego le vemos en el aeropuerto respondiendo a esas expectativas. Anda rápido y muy decidido. No habla, casi chilla. Luce una pinta imponente con su pelo perfectamente engominado y su modo de vestir muy “casual”. Sus palabras son excesivas y burdas hacía los empresarios chinos con los que ha hecho negocios. Pasa del entusiasmo al enfado más absoluto por una nimiedad en una reacción típica de las personas bipolares. Su visceralidad será su seña de distinción y acabará siendo su talón de Aquiles.

6.11.3. Peripicias: multiplicadores de preguntas

La curiosidad es la necesidad intelectual que tenemos de hallar respuestas a las preguntas y de cerrar las pautas abiertas ante nosotros. Las historias satisfacen ese deseo universal haciendo lo contrario, planteando preguntas y abriendo situaciones. Cada punto de inflexión provoca curiosidad. Al colocar al protagonista ante riesgos cada vez mayores, el público se pregunta: ¿Qué va a ocurrir a continuación? ¿Y después de eso? Y sobre todo: ¿Cómo acabará?²¹⁰

El ritmo cinematográfico tiene un aliado primordial en las diferentes peripicias de los personajes. Cada una de estas aventuras generan preguntas y respuestas, incertidumbres y decisiones que conforman un determinado arco de transformación. Como señala Sánchez Escalonilla²¹¹ este recorrido puede derivar en:

- a) un personaje plano (no necesariamente un arquetipo), que no sufre evolución alguna,
- b) un personaje que tiene un arco de transformación moderado,

²¹⁰ McKee, Robert. *El Guion*. Editorial Alba. Barcelona (2011). Pág. 411.

²¹¹ Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Editorial Ariel. Barcelona (2016). Pág. 350-357.

- c) un personaje que cambia radicalmente su tendencia vital,
- d) un personaje con un arco traumático, aún más extremo que el anterior,
- e) un personaje con un arco de transformación circular que empieza y acaba en el mismo punto, pero con un viaje intermedio que supone un cierto recorrido moral.

En las películas de Rodrigo Sorogoyen hay dos personajes traumáticos femeninos: Elena (*Madre*) y la chica “sin nombre” de *Stockholm*. Los dos policías de *Que Dios nos perdonen* compartirán una transformación circular, mientras que el asesino al que buscan tendrá un involuntario cambio radical de vida que le lleva a matar a su madre y alejarse de la ciudad a una escondida vida pacífica. La evolución de los personajes de *El reino* se resume en una de las máximas de la película: “Los reyes caen, pero los reinos permanecen”. Manuel López Vidal tendrá que competir en una carrera de persecución judicial y mediática acompañada de constantes muestras de deslealtad y traición de sus antiguos compañeros. Precisamente ese enfrentamiento constante con enemigos tan variados y poderosos es lo que provoca una mayor empatía. En este caso Sorogoyen, no desvela voluntariamente el final del trayecto, pues la escena final pretende sugerir más que concluir. Por tanto, deja que el espectador decida qué arco de transformación ha terminado por desarrollar el protagonista en ese particular descenso a los infiernos.

Sorogoyen e Isabel Peña proponen argumentos que tocan a la vez muchas teclas universales. Cada una de las peripecias tiene una resonancia más allá de la acción o decisión en sí misma. Que después de muchos años Elena empiece a utilizar el móvil para llamar a Jean refleja un cambio radical de vida. Significa la superación de un trauma asociado a ese objeto. Lógicamente, esta decisión viene provocada por la apertura a los demás, alguien por el que merece la pena volver a vivir. En esa peripecia el espectador acabará de construir un personaje que a lo largo de la película se ha mostrado esquivo a darse a conocer.

La verdadera personalidad sólo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en una situación de presión definirá quién es, cuanto mayor sea la presión, más verdadera y profunda será la decisión tomada por el personaje (...). Nos debemos preguntar: ¿qué quiere este personaje? ¿Lo quiere ahora? ¿Lo quiere pronto? ¿Es lo que quiere, en general? ¿Sabe lo que quiere? ¿No lo sabe? Si disponemos de respuestas claras y verdaderas dominaremos al personaje.

Detrás del deseo se oculta la motivación. ¿Por qué quiere nuestro personaje lo que quiere? Tenemos nuestras ideas sobre sus motivos, pero no nos debe sorprender que otros los vean desde una perspectiva distinta. Un amigo tal vez sienta que los deseos de nuestro personaje se daban a la educación que recibió de sus padres; otra persona quizá piense que se trata de nuestra cultura materialista; un tercero podría culpar al sistema escolar; y otro más igual diga que le ha poseído el diablo. Las actitudes contemporáneas tienden a favorecer las explicaciones únicas para el comportamiento, en lugar de una mezcla compleja de fuerzas, que resultaría más probable²¹².

Los personajes diseñados por Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña tienen muchas diferencias y dos elementos comunes: la dificultad para que el espectador pueda prever su comportamiento y evolución interior, y la multiplicación de interrogantes y peripecias a lo largo de toda la película. Algunas veces esa evolución puede parecer estática o dinámica por el tipo de acción que desarrollan los personajes: más psicológica en *Stockholm* y *Madre*, más física en *Que Dios nos perdone* y *El reino*. Pero esta diferenciación nos llevaría al mismo error de definir el ritmo como una suma de categorías numéricas. La verdadera esencia de las grandes obras de arte es mostrar una realidad con tantos detalles de verismo y sugerencia que resulte imposible no sentirse interpelado por alguno de ellos. En *Stockholm* no sólo está en juego que los protagonistas acaben juntos, sino profundizar en la esencia del romanticismo, la búsqueda de la felicidad a través de la donación a otra persona o su mera utilización, el sentido de una vida marcada a fuego por la soledad... Lo mismo sucede en *El reino*: lo fundamental no es si Manuel López Vidal acaba en la cárcel, sino más bien cómo y por qué se reproduce el virus de la corrupción en una sociedad que presume de civilizada e igualitaria.

6.11.4. El clímax

Siguiendo el ejemplo que proponía David Mamet (cfr. pág 71) los relatos audiovisuales, al igual que en los grandes encuentros deportivos, necesitan un final emocionante y ajustado en el resultado. Un partido en el que el rival llega al último cuarto de hora con todos los deberes hechos y simplemente se dedica a dejar que pase el tiempo no genera

²¹² McKee, Robert. *El Guion*. Editorial Alba. Barcelona (2011). Pág. 447.

verdadero entusiasmo en el espectador. Aunque nuestro equipo sea claramente vencedor, necesitamos una catarsis final para que ese partido sea memorable. Las características de esos últimos minutos en cine y televisión pueden potenciar o devaluar un trabajo extraordinario que nos ha llevado hasta esa conclusión.

La palabra clímax procede del griego y significa “escalera”. En términos retóricos, la metáfora nos recuerda que todo clímax supone un ascenso en la intensidad narrativa del guion. No se trata de una peripecia cualquiera: el clímax es la peripecia por excelencia.

Un clímax, el gran final, no es una peripecia postiza que satisface las expectativas emocionales del espectador. Ni un desenlace prefabricado, ni una decisión dramática impuesta por los estudios de mercado. El clímax ha de ser “verdadero”, pues supone la maduración de una acción lógica. El clímax no es forzosamente un efecto teatral – comenta Chion al respecto-, es decir, un giro inesperado de la situación. Por el contrario puede ser un enfrentamiento esperado y previsible, como lo es aquel de los dos adversarios en los westerns o en las películas policíacas”. Por muy sorprendente que aparezca ante la audiencia, la peripecia final del guion ya se hallaba implícita desde el momento en que el guionista concibió el comienzo de su historia²¹³.

En la retina de Sorogoyen hay algunos de los clímax más brillantes de sus principales referentes cinematográficos: los sorprendentes finales de Fincher en *Seven* y *El club de la lucha*, los cierres magistrales del mejor Kubrick en *Atraco perfecto*, *Senderos de gloria* o *La chaqueta metálica*, o las catarsis de Paul Thomas Anderson en *Magnolia* o *Pozos de ambición*. En la conclusión de sus películas hay una clara intención de no encasillarse con finales que puedan ser previsibles dentro de un estilo muy marcado y personal.

Stockholm tiene un final muy extremo, pero la planificación y el silencio casi sepulcral de la escena son marcadamente pacíficos. El suicidio ha sido sugerido anteriormente en numerosos símbolos: cuando él se acerca al borde de la terraza y ella se pone muy nerviosa y le dice que se aleje de allí, en el momento en que ella se golpea voluntariamente

²¹³ Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Editorial Ariel. Barcelona (2016). Pág. 296.

contra el espejo, provocándose una herida y una grieta en el cristal, las gotas rojas de sangre que ella deja en el marco blanco de la puerta... Pero especialmente hay varios antecedentes en la película que sugieren un declive psicológico de ella que hace que la madre la trate con especial cuidado para tener la edad que tiene, tome pastillas habitualmente, etc... Por eso ella reacciona con tanta brusquedad cuando él le insulta diciéndole que está loca. Cuando ella le pregunta qué haría si ella le pidiese que se quedase en casa porque no puede quedarse sola en esos momentos, él responde negativamente. Una especie de sentencia de muerte para un personaje tan vulnerable como ella en circunstancias tan dramáticas.

Que Dios nos perdone también coincide en esa contraposición entre la acción y el estilo: la pelea brutal entre Velarde y Andrés está rodada con una voluntaria falta de trepidación visual y sonora. Sólo aparece la música en el final de la escena; un fado de Amália Rodrigues, la misma cantante que, con su voz, atrajo la atención de la única chica con la que Alfaro había tenido una peculiar relación de amor, probablemente la única que había tenido en mucho tiempo. Es un final que cierra la trama del asesino que supone la venganza por la muerte de Alfaro y una relativa redención del policía que, aun así, termina solo, en un final marcado por las lágrimas y la lluvia.

La evolución del corto al largo de *Madre* también es verificable en los dos clímax. El cortometraje tiene una trama de thriller que termina con un plano en silencio de la playa del pánico que busca impactar al espectador. En su traslación al largometraje, Sorogoyen no solo hace un clímax totalmente distinto en la forma y en el fondo, sino que sorprende con el final más esperanzador con diferencia de toda su filmografía. Después de ese encuentro tan doloroso entre Elena y Ramón en plano secuencia, ella decide cortar su tibia y funcional relación con Joseba y tiene un reencuentro con Jean, del que también se despide. En el último plano, Elena llama a Ramón y sólo vemos las dos primeras frases de la conversación que muestran el inicio de la reconciliación. Esta redención supone el primer final optimista de un cineasta especialista en golpear sin piedad a los personajes y al espectador en el último combate de la historia.

El final de *El reino* es una película en sí misma. 10 minutos que empiezan con la metafórica escena del maquillaje de Manuel López Vidal ante la atenta mirada de Amaia que se muestra muy amable con su confidente. La entrevista tiene para el político la

función de limpiar su imagen ensuciando la de sus compañeros de partido. Pero este maquillaje sólo va servir para ponerle delante del espejo y mostrar sus miserias. Hasta ahora el protagonista ha gozado de un trato de favor de los guionistas y el director, que han procurado comprenderle. El espectador ha conectado con un hombre acorralado en una trama asfixiante y se prepara para un final en el que termine la carrera de obstáculos con una victoria, al menos parcial. Sorogoyen frena en seco la historia tras el espectacular accidente en coche, y escoge un lugar en el que nada distraiga al espectador de la verdad de los dos personajes. El fondo oscuro del escenario resalta a los dos personajes que van a desvelar sus verdaderas intenciones. La periodista viste un agresivo color rojo que conjuga muy bien con la sorprendente dureza del interrogatorio. Él lleva un traje muy elegante y muestra un aspecto resplandeciente. La escena va ganando en intensidad después de unas preguntas lógicas de aproximación. Manuel se bloquea ante la virulencia de la entrevista, pero reacciona como está acostumbrado: atacando con un chantaje.

Manuel: Usted no es más que un instrumento perfectamente diseñado por los mismos a los que yo estoy aquí intentando sacarle los colores en vano. Así que, si le parece, vayamos al grano: enseñamos esas libretas o, por el contrario, nos vamos a publicidad y asistimos todos, en directo, a su bonito suicidio profesional²¹⁴.

Hemos visto al protagonista amenazar de esta manera a varios personajes a lo largo de la película y salir victorioso. En esta ocasión su oponente se queda en silencio unos segundos, como asumiendo el ataque, pero se defiende con una pregunta que a cualquier espectador le gustaría hacer a cualquier político corrupto: “¿Usted se arrepiente?”. Esta cuestión cambia radicalmente el tono de la entrevista y el punto de vista de la escena. El espectador deja de meterse en la piel del protagonista para volver a ser un ciudadano corriente, y observar, desde fuera y con mas objetividad, las miserias de un político corrupto. Los personajes se desprenden de buena parte del protagonismo de la película para cedérselo al público, que terminará de construir el puzle con una reflexión personal.

²¹⁴ Min. 02:06:34-02:06:49.

6.12. La verosimilitud

El conflicto como motor del ritmo cinematográfico exige una premisa sorprendente y creíble que se desarrolle con coherencia en la trama y los personajes. Al igual que captar el interés del espectador y mantener ese estado de atención a lo largo de todo el metraje es una de las grandes prioridades de Sorogoyen e Isabel Peña, la verosimilitud es una condición impuesta en cada plano.

Hay una anécdota que puede servir para explicar cómo la ficción y la realidad tienen una relación imprevisible y, en muchos casos, misteriosa. María Belón²¹⁵ fue una de las supervivientes de los tsunamis de Indonesia en 2004, y cuya historia fue contada en *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012). Esta catalana estaba con su marido y sus tres hijos cuando una ola gigante arrasó el hotel en el que estaban de vacaciones. María recuerda que lo último que pudo ver antes de que llegase la ola es a su hijo Lucas (el más pequeño de los tres) metiéndose dentro de la piscina para protegerse. “Recuerdo golpes, y un pensamiento de ojalá ya se hayan muerto mis hijos”. A continuación, vinieron los momentos de desconcierto e inmenso dolor físico ante las múltiples heridas que iba sufriendo su cuerpo en los constantes choques contra el caos generado por el tsunami. Cuando consiguió salir a flote, vio todo un desierto de agua en el que había un silencio desolador. Herida por todas partes, esta madre fue consciente de que había sobrevivido, pero se había quedado sola en el mundo. En ese momento tan tremendo los pensamientos más lúgubres inundaron su cabeza, pero justo en ese momento, a pocos metros de distancia, su hijo Lucas, vivo, pasó por su lado mientras era arrastrado por la corriente.

Esta anécdota fue desechada por Sergio G. Sánchez, guionista de la película, por considerar que era un suceso demasiado “peliculero”. Que, después de un tsunami como el de Indonesia, tu hijo pequeño aparezca de repente era algo simplemente milagroso. Evidentemente hubiese tenido muchísima eficacia dramática como giro imprevisible, pero buena parte del público hubiese podido desconectar por encontrarlo muy poco verosímil.

²¹⁵ Duvall, Johanna. *La familia española que fue “tragada por el Tsunami de 2004*. Brides Blush. (09/07/2019). <https://admin.bridesblush.com/inspiration/historia-la-familia-tsunami-fb/>

La anécdota sobre Sergi y “Lo imposible” me encanta y estoy totalmente de acuerdo con ella, claro. Cuando estábamos haciendo el guion de “El reino”, Isabel y yo teníamos algunas noticias muy suculentas, pero que no pudimos usar por el mismo motivo. Por ejemplo, que Francisco Granados, vicepresidente de la Comunidad de Madrid, entró en la cárcel que él mismo había inaugurado años antes. Es como el final perfecto de película de los años 40 o 50, pero por eso precisamente no nos gustaba para el tono de “El reino”.

Y es que la verosimilitud no es lo qué cuentas, sino cómo lo cuentas. Lo que cuentas puede ser probable o improbable, pero no afecta a la verosimilitud. Es verdad que si quieres contar una historia posible pero improbable, tienes que ser muy verosímil, y ahí no tienes un manual de instrucciones. Al menos yo no sabría explicar cómo lograrlo, pero desde luego lo que está claro es que, a mí y a Isabel, la verosimilitud es lo que más nos preocupa. Yo hay cosas que no me creo cuando las veo en pantalla y que me fastidian películas. Soy muy pesado con los guionistas: con Isabel, con los que he trabajado en “Antidisturbios”, y también a la hora de rodar. Muchas veces me habré equivocado y, seguramente, habrá cosas que no me gustarán como están o que podrían estar mejor, pero lo hemos trabajado muchísimo.

Hay muchas películas que son rapidísimas de montaje y de historia, pero que acaban siendo aburridísimas porque son inverosímiles. Me pasa con las últimas de Álex de la Iglesia, porque todo lo que veo en sus películas me da igual. Lo que me cuenta no me lo creo, no entro en su código. Por eso creo que la verosimilitud afecta directamente al ritmo que concibe el espectador²¹⁶.

El director de *Stockholm*, en ese constante estado de autocrítica y revisión de su trabajo, tiene especial sensibilidad para detectar carencias de verosimilitud en películas que él mismo ha realizado. Una vez que ha pasado el tiempo, Sorogoyen contempla su obra con una mayor distancia que le permite fijarse en defectos que no fueron pulidos en su momento.

²¹⁶ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (24.01.2020).

Con el paso de los años y después de volverla a ver muchas veces, lo peor para mí de “Stockholm” son los diálogos y los actores. Y cuando digo esto me echo toda la responsabilidad a mí mismo. Yo ahora mismo veo la película y está antiquísima en cuanto a actuación. No tienen nada que ver ese tipo de interpretación, al modo de actuar en “El reino” o “Antidisturbios”. Me parece que no hay naturalidad, y esa carencia ayuda en los momentos en que ellos están muy tensos y muy violentos, pero no queda bien en la primera parte, en que ellos se están enamorando y tienen que estar más relajados y espontáneos. Creo que la segunda parte funciona, excepto algunas frases de más, pero los diálogos no ayudan. Hay algunas frases del personaje de ella que me parecen muy rebuscadas y excesivamente “dramáticas”. Aura Garrido está demasiado dramática y demasiado “actriz”. Y luego, en la primera parte, tampoco los diálogos están bien. Isabel y yo quisimos ser demasiado ingeniosos, y creo que no lo conseguimos. Probablemente si me hubiese liberado más de la “atadura” de los diálogos, algo que he hecho en “Madre” y “Antidisturbios”, creo que eso hubiese contribuido a mejorar la película. Estábamos, Isabel y yo, tan enamorados del guion que habíamos escrito, que mantuvimos muchas frases que nos parecían muy ingeniosas y que no eran ni tan ingeniosas, ni naturales²¹⁷.

Más allá de la subjetividad que, objetivamente, siempre tiene un cineasta al contemplar su propia obra, estas declaraciones vuelven a expresar la búsqueda de la excelencia y espíritu crítico de este director, especialmente en lo que se refiera a la verosimilitud. El director es plenamente consciente que cualquier reducción de credibilidad y naturalismo en la ficción, afecta de manera exponencial al ritmo de la película al incidir en la conexión de la historia y los personajes con el espectador.

Evidentemente, una película como *Stockholm* tiene un estilo “teatralizado” que hace que los personajes se expresen con una brillantez y rapidez que pueden llegar a perjudicar a la verosimilitud. Sin embargo, la crítica de cine fue prácticamente unánime al alabar los diálogos y la interpretación. Percibieron un código de lectura que, al igual que en *Stockholm*, funciona en películas de directores-guionistas que optan por ese tipo de verbalización rápida e inteligente: desde Billy Wilder (*Uno, dos, tres*) a Woody Allen

²¹⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (02.02.2020).

(*Manhattan*) o Aaron Sorkin (*La red social*); de Luis García Berlanga (*Plácido*) a Gracia Querejeta (*Siete mesas de billar francés*), Cesc Gay (*Una pistola en cada mano*) o Pedro Almodóvar (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*).

6.12.1. Madrid: un personaje más

Los relatos que construyen Sorogoyen e Isabel Peña siempre tienen una base en su realidad más próxima. Sus guiones tratan del presente e incluso localizar la acción en Madrid, ciudad que conocen bien: el director apenas estuvo un año viviendo fuera de la ciudad, y la guionista lleva más de la mitad de su vida en la capital de España. Madrid es un personaje más en *Stockholm*, *Que Dios nos perdone*, *Antidisturbios* y el cortometraje *El iluso*.

La relación de grandes cineastas que logran una mayor verosimilitud al rodar historias localizadas en sus ciudades de origen es bastante extensa. El cine de Woody Allen o Martin Scorsese no podría entenderse sin la ciudad de Nueva York, así como las películas de Federico Fellini o Paolo Sorrentino tienen una deuda evidente con la ciudad de Roma. La concepción de Madrid que tienen Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen no tiene nada que ver con una visión idealizada o romántica de la ciudad que sería muy poco utilizable para contar sus historias. Es un lugar que combina diversidad y libertad con inseguridad y caos, calor y suciedad con zonas de una belleza costumbrista imprevisible.

Hay varias escenas en la filmografía de Sorogoyen, que muestran a la perfección la importancia de la capital como un escenario significativo, con vida propia. En *Stockholm*, el director muestra una ciudad que suma lugares de enorme belleza que podemos ver en el plano de los dos protagonistas de espaldas y enfrente de la calle de Alcalá²¹⁸, o, más tarde, en un enfoque de evidente y voluntaria similitud, observamos a los personajes en la azotea del piso del chico contemplando una panorámica preciosa²¹⁹.

²¹⁸ Min. 14:07-14:14.

²¹⁹ Min. 34:04-34:13.

En *Que Dios nos perdone* hay varios retratos muy vivos y sugerentes de la zona centro de Madrid a través de la diversidad de sus habitantes. Más o menos, a mitad de película²²⁰, hay una edición expresionista de planos sin diálogo, sólo con la música de tensión de Olivier Arson, que muestran la mezcla de turistas, mendigos, prostitutas, jóvenes peregrinos, inmigrantes y ancianos residentes. Velarde y Alfaro les preguntan y observan, intentando descubrir alguna pista para llegar a un asesino que se ha mimetizado con el ambiente.

Esta presentación de la ciudad recuerda en la forma y en el contenido a la presentación que hace Ben Affleck de su ciudad natal, Boston, en el comienzo de su opera prima: *Adiós pequeña, adiós* (2007). La película trata de cómo Patrick Kenzie, un detective primerizo interpretado por Casey Affleck, intenta encontrar a la hija pequeña de una toxicómana y traficante que ha sido secuestrada en su mismo barrio. En la primera escena de la película, los planos de la ciudad se intercalan con el de sus ciudadanos mientras la voz en *off* de Patrick introduce el paisaje de la historia con la música de fondo de Harry Gregson-Williams.

Siempre he creído que todo aquello que no eliges, es lo que te define. Tu ciudad. Tu barrio. Tu familia. Son cosas de las que la gente de aquí, se enorgullece. Para ellos son un logro. Almas envueltas en cuerpos. Cuerpos envueltos en ciudades. He vivido en esta calle toda la vida, como casi todos mis vecinos. Cuando tú trabajo consiste en encontrar a desaparecidos, es útil saber dónde se criaron. Yo encuentro a aquellos que empezaron con buen pie, y luego tropezaron. Este entorno no es fácil. De pequeño le pregunté al cura, ¿cómo se podía vivir en este barrio sin morir en el intento? Me dijo lo que Jesús les decía a sus discípulos: “Sois ovejas entre lobos, sed sagaces como serpientes, e ingenuos, como palomas”.

Esta presentación tendría una cierta continuidad en la siguiente película de Ben Affleck, (*The town. Ciudad de ladrones*, 2010) también localizada en la ciudad de Boston, con

²²⁰ Min 52:49.

jóvenes atracadores de bancos como protagonistas. Las semejanzas entre Ben Affleck y Rodrigo Sorogoyen como directores y guionistas tiene muchos puntos de interés: ambos escriben su primer guion a los 25 años (*El indomable Will Hunting* y *8 citas*), logran un enorme prestigio por su ópera prima (*Adiós pequeña, adiós* y *Stockholm*), han creado thrillers con un notable desarrollo de personajes y un número muy limitado de escenas de acción, recibieron los máximos galardones por su tercera película (*Argo* y *El reino*), obtuvieron la respuesta más tibia de la crítica y el público por su cuarto filme (*Vivir de noche* y *Madre*), etc.

En la conexión entre la definición de la ciudad expuesta en las escenas comentadas de *Que Dios nos perdone* y *Adiós pequeña, adiós*, también hay numerosos aspectos compartidos. Los dos cineastas conocen bien esas ciudades que les han visto crecer, y, en su retrato, hay más carencias que riquezas. Ambos utilizan los conceptos religiosos para definir la supervivencia en ese entorno. Sorogoyen utiliza el título del fado *Que Dios me perdone* para titular la película, cambiando el “me” por “nos”, en una historia enraizada en un ambiente de tensión por el 15M y la llegada masiva de peregrinos de la JMJ; el encuentro religioso más multitudinario en la actualidad. Affleck cita, en el inicio de su película, un consejo del sacerdote sobre cómo sobrevivir en ese barrio. A lo largo de la historia, esa recurrencia a la espiritualidad y a la moral será expresada con un minimalismo sugerente, muy al estilo de Rodrigo Sorogoyen. Los dos directores, en definitiva, hacen de las ciudades de Madrid y Boston, un personaje con vida propia, y un contexto idóneo para desarrollar la historia y los personajes con hondura y verosimilitud.

6.13. Documentación

Rodrigo Sorogoyen siempre cuenta ficciones originales pero que tienen su detonante en un suceso real. El argumento de *Stockholm* surgió por el interés de retratar una generación a la que el mismo pertenecía. Tanto él como su núcleo duro de colaboradores tenían entre 28 y 32 años en ese momento, y cada uno aportó experiencias personales vividas por ellos mismos o por amigos suyos de su misma edad.

Queríamos mostrar cómo se relacionan los jóvenes en la actualidad. Estamos hablando de una generación de 20 a 40. Hoy, en España, sufrimos una juventud totalmente alargada, para bien y para mal, pero es que eres joven hasta los 40 años:

*puedes seguir haciendo el gandul, salir de copas y no te planteas crear una familia que es cuando se supone que dejas de ser joven. La película habla sobre las relaciones interpersonales y de cómo están cambiando. La sociedad está tomando una dirección hacia un individualismo y hacia un egoísmo muy bestia. Y eso, donde más repercute es en los jóvenes que están viviéndolo de nuevas. Y somos responsables tanto la sociedad que nos lo mete en la cabeza como cada uno que actuamos así. Porque somos muy egoístas, muy individualistas y es muy fácil no pensar en la otra persona*²²¹.

Que Dios nos perdone se enmarcó en un momento concreto de la ciudad de Madrid muy cercano a la vida de los dos guionistas.

*Teníamos ganas de escribir un thriller, porque nos encanta el género y porque estábamos en un punto profesional en el que, pese a que nadie nos había pedido que escribiésemos ningún guion, nos apetecía mucho volver a escribir juntos después de “Stockholm”. Mientras empezábamos a hablar de la película estábamos los dos por cuestiones de trabajo en Madrid en el famoso verano de 2011, cuando el 15M y el JMJ estaban en plena ebullición. Lo que surgió como una buena idea para contextualizar la historia acabó convirtiéndose un poco en la carretera que nos llevó por los distintos temas de la película. Nos dimos cuenta de que había muchas más conexiones de las que creíamos al principio*²²².

Para el personaje de Velarde que interpreta Antonio de la Torre, hubo un asesoramiento personal para recrear un aspecto fundamental en el desarrollo del carácter del policía.

Estuve acompañado durante el rodaje de un portador de la Fundación Española de la Tartamudez para poder llegar al fondo del asunto, tenía que entender el personaje. Tuve que recrearlo con mucha delicadeza ya que me parecía grosero hacer una

²²¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en *Málaga de Cine* (24.07.2013) <https://malagadecine.wordpress.com/2013/07/24/entrevista-a-rodrigo-sorogoyen-director-de-stockholm/>

²²² Peña, Isabel. Entrevista de Mikel Zorrilla en *Espinof* (26.09.2016) <https://www.espinof.com/entrevistas/que-dios-nos-perdone-entrevista-a-rodrigo-sorogoyen-e-isabel-pena-aqui-hay-mas-exigencia-no-podemos-fallar>

*parodia de este tipo de cosas. Para mí era muy importante darle dignidad a este trastorno del habla*²²³.

En la preparación del guion de este thriller, Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña también quisieron conocer la cotidianidad de un policía para poder desarrollar con más detallismo y verosimilitud las rutinas de Velarde y Alfaro.

*Lo más valioso para nosotros en esa tarea de documentación fue una tarde que pasamos con un matrimonio de policías. Ella en concreto era policía científica. Nos abrieron las puertas de su casa donde estuvimos dos horas haciéndoles todo tipos de preguntas sobre sus vidas, su trabajo. Fue tan interesante y relevante la conversación que nos cambió la concepción del guion por un par de cosas que nos dijo ella y se nos quedaron grabadas. La primera fue “Ser policía es bastante aburrido” y la segunda “En el 90% de los casos se coge al “malo” cuando se equivoca”. Aquello nos hizo volver del revés nuestras ideas preconcebidas. Vimos que eran gente normal haciendo un trabajo extraordinario a veces, y otras muchas haciendo papeleo, burocracia, o aguantando a tu compañero que te cae mal. Esta idea del policía que no tiene “Eurekas” habitualmente o momentos espectaculares sino que más bien tiene que aguantar el tipo, nos sirvió muchísimo para escribir el guion de la película*²²⁴.

Para la creación del personaje de Andrés Bosque, también en *Que Dios nos perdone*, recopilaron información sobre el caso real de José Antonio Rodríguez Vega. Nacido en Santander el 3 de diciembre de 1957 fue uno de los asesinos en serie más salvajes en la historia de España. Entre 1987 y 1988 asesinó y violó a 16 mujeres de edades comprendidas entre 60 y 93 años. Era una persona muy meticulosa, de cuidada apariencia y con una doble vida que transmitía mucha confianza a las ancianas.

El reino también tuvo una génesis marcada por el presente más inmediato que vivían Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña en 2016. La corrupción era el tema estrella de los telediaros con la aparición inacabable de nuevos casos en los diferentes partidos

²²³ De la Torre, Antonio. Entrevista de Valeria Gómez en *Blastingnews*. (27.09.2016) <https://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2016/09/entrevista-con-los-protagonistas-de-la-pelicula-que-dios-nos-perdone-001145819.html>

²²⁴ Peña, Isabel. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (16.11.19).

políticos. En ese clima de indignación los guionistas tuvieron claro que tenían que dejar a un lado ese sentimiento para hacer un retrato lo más imparcial posible de un político corrupto para poder entenderle mejor.

Nos hemos documentado leyendo mucho y viendo muchas noticias, que la verdad han sido una gran fuente de documentación; pero también quisimos entrevistarnos con gente de partidos políticos, de la judicatura, con periodistas...

Por ejemplo, con Álvaro Pérez, El Bigotes, yo tuve un encuentro con él, y Antonio de la Torre tuvo dos. Lo que queríamos era simplemente pasar un tiempo con él y mirarlo a los ojos, ver cómo era... No por ser un corrupto en sí, sino por ser un ser humano, una persona que está en esa situación²²⁵.

También tuvieron otros encuentros con políticos como Cristina Cifuentes, y periodistas como la presentadora de televisión Ana Pastor, que sería una referencia clara en el personaje de Amaia, interpretado por Bárbara Lennie.

La historia que cuenta el cortometraje de *Madre* nace de una anécdota real que tenía varias similitudes con la ficción. Una amiga del director le contó este suceso que le pareció una buena premisa para generar una tensión psicológica muy original, en la que apenas había movimiento físico de los personajes. Cuando el corto pasó al largo, el *thriller* cambiaba a un drama intimista en el que había que desarrollar el personaje de Elena después de esta pérdida traumática. Tanto los guionistas como la actriz protagonista acudieron a varias películas que trataban en profundidad el duelo para entender mejor la interioridad de esta mujer y su comportamiento.

“El soplo al corazón” de Louis Malle (1971) y “Perder la razón” de Joachim Lafosse (2012) fueron dos películas que nos inspiraron mucho²²⁶. Leí mucho sobre la desaparición para preparar al personaje. Perder la razón es una película que encontré muy pronto y me ayudó mucho. Es la historia de una pareja de un marroquí y una europea que se van a vivir a Bélgica. Ella empieza a tener hijos y cae en una

²²⁵Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Yolanda del Valle en *Legal Compliance*. <https://www.legalcompliancespain.com/experiencias-en-compliance/rodrigo-sorogoyen-director-de-el-reino/>

²²⁶ Peña, Isabel. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (21.10.19).

*enorme depresión que acaba convirtiéndola en una especie de Medea contemporánea. Esta película me llegó profundamente, sobre todo la interpretación de ella, Emilie Dequenne (Rosetta, 1999), que tenía un tono parecido al que yo quería para el personaje de Elena. Buscaba lugares no transitados para mí y ese personaje me ponía en una situación muy enriquecedora en ese sentido*²²⁷.

Antidisturbios también surge como consecuencia de una realidad muy presente en los telediaros de los últimos años. Este servicio policial ha sido muy controvertido por sus actuaciones en manifestaciones, desahucios, el 15M o el referéndum en Cataluña.

*En “Antidisturbios” hemos vivido un proceso parecido al de “El reino”. Hemos conocido a muchos policías antidisturbios. Algunos eran lo que esperábamos y otros nos han dado gratísimas sorpresas. Gracias a ellos espero que hayamos podido completar un mosaico de personajes muy dispar y muy rico. También nos ha ayudado mucho en el rodaje del plano secuencia en el Bernabéu tener todos los días a un antidisturbios que nos ha guiado en todo tipo de detalles, desde el vestuario a cómo son los movimientos de los policías, o el lenguaje que usan para coordinarse*²²⁸.

²²⁷ Nieto, Marta. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta. (28.01.20)

²²⁸ Peña, Isabel. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (16.11.19).

Capítulo 7. La planificación visual

7.1. El equipo técnico

7.1.1. Álex de Pablo, director de fotografía

Un año antes que Rodrigo Sorogoyen, Álex de Pablo nace en Madrid, en el barrio de Herrera Oria, el 26 de junio de 1980. Cuando apenas tenía 10 años ve por televisión *Psicosis*, de Hitchcock, que recuerda como el primer impacto cinematográfico en su vida²²⁹. En su familia no había una gran afición por el cine ni tampoco tenía antecedentes que se hubiesen dedicado a la producción audiovisual.

Durante los años de instituto se interesa por la interpretación e incluso llegar a plantearse hacer la carrera de arte dramático, después de haber hecho algunas obras de teatro con sus compañeros. Finalmente, en 1998 empieza la carrera de Derecho, que deja después de unos meses para empezar a trabajar y poder costearse económicamente los estudios. Uno de los empleos fue como asistente de un fotógrafo que había trabajado en imagen fija en algunas películas como *Pasos de baile* (2002), rodada en España por John Malkovich en su primera experiencia como director. En esos años Alex de Pablo recibe como regalo una cámara fotográfica *Yashica* con un objetivo de 50 milímetros con el que va aumentando su afición y experiencia. La fotografía de arquitectura es una de las especialidades que más desarrolla y que le serán muy útiles al empezar a dedicarse plenamente al cine.

Durante mucho tiempo la fotografía cinematográfica consistía en iluminar a los actores. Con el tiempo, esa tendencia fue cambiando y se atendía más al uso de la luz en espacios vacíos para generar una atmósfera concreta. Mi experiencia con la

²²⁹ Las referencias biográficas de este capítulo han sido extraídas de la entrevista telefónica a Alex de Pablo el 4 de enero de 2020.

*fotografía de arquitectura me ayudó a entrar en esta nueva corriente con mucha naturalidad porque llevaba años trabajando y aprendiendo sobre ese tipo de iluminación*²³⁰.

Con 20 años empieza la licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos, y completa su especialización matriculándose en la ECAM. Al igual que Isabel Peña, considera que lo más valioso de esos años de aprendizaje fueron las conversaciones con otros alumnos y amigos después de ver grandes películas. Aunque sí considera que le inspiraron mucho las sesiones que escuchó al director de fotografía José Luis Alcaine (Tánger, 1936), uno de los más prestigiosos en España, con 5 premios Goya y colaborador habitual en las películas de Pedro Almodóvar o Fernando Trueba.

*En general me suelo fijar más en películas concretas que me interesan que en directores de fotografía, aunque siempre he admirado el trabajo de Harry Savides (Nueva York 1957-2012). Su capacidad para evolucionar y adaptarse a directores tan imponentes y distintos como Gus Van Sant (“Elephant”, “Mi nombre es Harvey Milk”), David Fincher (“Zodiac”, “The Game”) o Ridley Scott (“American Gangster”) siempre ha sido un referente para mí. Igualmente me fascinaron los trabajos de Dante Spinotti para Michael Mann (“El último mohicano”, “El dilema”, “Heat”) o la fotografía, casi antagónica, de dos películas italianas de 2008: “Il divo” de Paolo Sorrentino, y “Gomorra” de Matteo Garrone. La primera por la teatralidad de la fotografía de Luca Bigazzi, y la segunda por el realismo sucio de Marco Onorato. Ese mismo año pude entrevistarles a los dos en Roma para la revista “Cameraman”, algo que también logré con Larry Smith, operador de Kubrick en “Eyes Wides Shut” (1999). La fotografía de estas películas me asombró, y poder conocer a las persona que estaban detrás de ese trabajo me ayudó a entender mejor la importancia del director de fotografía y todas sus enormes posibilidades*²³¹.

En 2010 Álex de Pablo tiene su primera experiencia como director de fotografía y operador de cámara del medimetraje *El paraíso* del director, guionista y actor madrileño Ruben Ochandiano. Protagonizada por Toni Acosta se trata de una comedia ácida en la

²³⁰ De Pablo, Álex. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (15.01.2020)

²³¹ Ibid. 2020: 04.01.

que prevalece el uso de la cámara en mano. En 2012 es el director de fotografía del cortometraje *Koala*, de Daniel Remón, amigo personal de Rodrigo Sorogoyen desde los tiempos de la ECAM como ya vimos en el capítulo 3 (págs. 61-62).

En 2013 llega su gran oportunidad, al ser elegido por Rodrigo Sorogoyen para ser el director de fotografía de *Stockholm*, un proyecto que nace pequeño pero que se convierte en uno de los fenómenos del cine español de ese año. Por este trabajo recibe una nominación a los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, candidatura que recibe también 5 años después por *El reino*. Hasta ahora ha trabajado en todas las películas, cortometrajes y series de Rodrigo Sorogoyen desde *Stockholm* a la ficción televisiva *Antidisturbios*, que se estrenará en España en septiembre de 2020.

Creo que lo que siempre me ha dado Rodrigo Sorogoyen es confianza. Cuando hice “Stockholm” no tenía apenas experiencia en rodaje más que un par de cortometrajes y aun así contó conmigo. Luego dio el salto a “Que Dios nos perdone”, un proyecto mucho más caro y complicado para un director de fotografía que incluía muchas localizaciones distintas y varias escenas de acción; y volvió a confiar en mí. Con el presupuesto que tenía para la película podía haber escogido a otros con mucha más veteranía, pero prefirió apostar con alguien de confianza con el que tenía una mayor sintonía.

Ambos compartimos la osadía como premisa del motor creativo. No nos gusta hacer lo mismo que hacen otros y esto nos lleva a probar cosas nuevas. Siempre teniendo claro que no tenemos que lucirnos nosotros mismo sino la historia que estamos contando. Y muchas veces hay decisiones de planificación visual que no se pueden prever con anterioridad, o intelectualizar con posterioridad. Hay muchas veces que me dejo llevar por el instinto porque creo que tiene que ser así. Lo que decía John Ford que “el cine es el arte de la renuncia”, creo que es una gran verdad. Alcaine también decía algo parecido. Cuando realizó su primera película tenía todo totalmente preparado y, desde el primer día de rodaje, tiró los apuntes a la basura

*porque se dio cuenta que era imposible hacer todo lo que había previsto. La realidad te arrolla y tienes que ir improvisando todo el rato*²³².

Para Rodrigo Sorogoyen, Álex de Pablo no es simplemente el director de fotografía, sino que su colaboración en cada proyecto es mucho más amplia.

*Hace muy buenas lecturas de los guiones iniciales, no como director de fotografía sino como espectador. Él me dice lo que ha sentido al leer cada escena y para mí eso es un punto de vista fundamental. Y luego en rodaje es un verdadero genio que sugiere muchas ideas sin obligarme a que se las compre. No es fácil encontrarse gente así en la profesión: con tanto talento y que trabaja con tanto compromiso, confianza y con un ego tan controlado*²³³.

7.1.2. Nacho Lavilla, ayudante de dirección

Aunque nació en Málaga en 1982, se vino a Madrid con 9 años. Al igual que Álex de Pablo, en su familia tampoco había ningún antecedente cineasta y sus padres no estaban precisamente entusiasmados con los inicios de la vocación artística de su hijo, que se mostraría muy pronto. A finales de los 80 queda deslumbrado por taquillazos que marcarían una época en el cine de aventuras y la Ciencia-Ficción, como las sagas de *Indiana Jones* o *Regreso al futuro*. A esta fascinación se unió la habilidad para contar historias en diferentes concursos literarios de su etapa escolar.

Empezó a estudiar Comunicación Audiovisual en la Complutense, y luego se cambió a esa misma licenciatura en la Universidad Rey Juan Carlos. No terminó esos estudios porque tenía el convencimiento de que, sin venir de una familia de cineastas, lo que necesitaba era adquirir experiencia en rodajes cuanto antes. En su tercer año como universitario, año 2003, ya empieza a trabajar de meritorio en producción y descubre la profesión a la que se dedicaría posteriormente. Ser ayudante de dirección encajaba dentro de sus cualidades y le facilitaba trabajos más accesibles que si hubiese optado por la

²³² Ibid. 2020.

²³³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018. Min 56-57).

primera opción: dirigir. Aparte, se sentía cómodo y pensaba que no estaba renunciando a algo, sino que estaba adquiriendo una experiencia necesaria para seguir creciendo.

En 2006 trabaja en el departamento de producción de *Vete de mí*, de Víctor García León; y en 2007 es tercer asistente de Gonzalo Suárez en *Oviedo Express*. Con Rodrigo Sorogoyen ya había coincidido en sus años de universitario en el rodaje de cortos amateur, pero su primera colaboración profesional es en el rodaje de *8 citas*, donde comienza a trabajar como tercer ayudante de dirección.

Rodrigo trabaja más cómodo en equipo. Es una persona bastante generosa con sus ideas y sus proyectos. Y no es una cuestión sólo de “humanismo”, sino también de inteligencia. Él está convencido de que trasladar la idea de una persona a una película es muy difícil hacerlo sólo. Si te creas un equipo de confianza, lo cuidas y habláis el mismo lenguaje, compartiendo con confianza los miedos y las certezas, se va generando una complicidad que es un valor en sí mismo. Yo he trabajado con más gente que con Rodrigo, y la mayor diferencia que encuentro es que nosotros tenemos un núcleo de equipo muy sólido.

Después de hacer con él “8 citas”, dejé un tiempo el ámbito audiovisual y luego él quiso recuperarme para que fuese el ayudante de dirección de “Que Dios nos perdone”. La productora quería poner uno distinto y me ofrecieron ir como segundo ayudante de dirección, pero yo no quise para no generar ninguna tensión en la primera película de Rodrigo con un presupuesto importante dentro de la industria. En su siguiente película, “El reino”, no tuve ninguna duda en entrar en el proyecto porque Rodrigo apostó mucho por mí ante la productora y exigió que yo fuese el ayudante de dirección. A partir de ahí ya hemos trabajado siempre juntos en el corto y el largometraje posterior de “Madre”, y también en la serie “Antidisturbios”.

Tenemos caracteres muy distintos pero muy complementarios. Los dos somos muy perfeccionistas y un poco adictos al trabajo. Nos gusta mucho lo que hacemos y eso hace que desde los primeros inicios de cualquier proyecto los dos estamos plenamente involucrados. Incluso cuando Isabel y él están trabajando los planteamientos iniciales de un guion, ya compartimos y comentamos esa información. Luego durante el rodaje intentamos no quedarnos solo en el núcleo duro, sino que también tratamos de generar

ese ambiente entre todos los que trabajan en la película o la serie. No es fácil hacerlo con todos porque son muchos, pero sí con la mayoría. Eso es algo que la gente reconoce y agradece. Les hace trabajar sintiéndose parte del proyecto²³⁴.

Este modo de trabajar vuelve a recordar mucho al ambiente que intentan generar en Pixar, y que se ha comentado en el capítulo 4 (pág. 118-121). En esa tendencia a facilitar el trabajo en equipo es evidente que hay muchas tensiones provocadas por imprevistos, horarios intensivos y la constante exigencia de la productora de cumplir con el presupuesto y los plazos previstos de rodaje.

Él tiene mucha mano izquierda con la gente, y esa diplomacia es algo fundamental en el día a día del rodaje. A mí me gusta hablar con claridad y que haya un ambiente agradable en el trabajo, y a veces no es fácil combinar estos dos factores. Él consigue muchas veces hacer de puente para favorecer que, dentro de la vorágine del rodaje, todos vayamos en la misma dirección²³⁵.

Entre los principales referentes cinematográficos de Nacho Lavilla hay algunos que también han influido en otros miembros del grupo de trabajo.

No tengo una formación cinematográfica tan bien cimentada como el resto de compañeros, ya que tuve un acercamiento bastante tardío a los clásicos y menos académico. Recuerdo que en la época que estaba decidiendo mi orientación universitaria, uno de los primeros grandes directores que me engancharon y me animaron a ver todas sus películas fue Alejandro González Iñárritu (México D.F, 1963). “Amores perros” (2000), “21 gramos” (2003), “Birdman” (2014) me entusiasmaron. Como creo que a toda mi generación me marcó el ritmo y la creatividad de los diálogos de Tarantino en “Pulp Fiction”, y posteriormente en el resto de su filmografía. También me interesaron mucho en ese período de aprendizaje las películas de Denis Villeneuve y David Fincher. Actualmente procuro ver todo lo

²³⁴ Lavilla, Nacho. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (05.01.2020)

²³⁵ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018. Min. 58).

que hacen Paolo Sorrentino, Mateo Garrone o Thomas Vinterberg, del que me parecen extraordinarias “Celebración” (1998) o “La caza” (2012)²³⁶.

El concepto del ritmo cinematográfico de Nacho Lavilla es coherente con el que tienen el resto de compañeros, y también con la definición de Aurelio del Portillo que desarrollamos en el inicio de esta tesis (cfr. págs. 38-42).

Para mí el ritmo cinematográfico es la cadencia con la que estás dando información al espectador para que pueda entender y entrar en la historia. Me parece muy buena definición que señalas de la conexión de los ritmos, que creo que está bastante en sintonía con lo que decía antes. La manera de conseguirlo tiene que ver mucho con la planificación del director antes de llegar al set de rodaje, que en este caso Rodrigo la comparte con varios de nosotros. Luego la postproducción puede servir de laboratorio para acabar de perfilar con la fotografía, el montaje, la edición de sonido y la música²³⁷.

7. 2. El plano secuencia. Una introducción.

En 1948 Alfred Hitchcock quiso rodar toda una película en un solo plano, pero aún no era posible técnicamente, así que tuvo que hacer 10 tomas distintas. Muchos de estos cortes eran “disfrazados” en el montaje con un truco muy sencillo: acercar al máximo la cámara a la espalda de los actores. *La soga* se convirtió en un ejemplo de precisión y tempo en el plano que influiría mucho en el cine posterior. El danés Carl Theodor Dreyer en una de sus obras maestras (*Ordet*, 1955), utilizó sólo 114 planos (una película estándar tiene alrededor de 1500). Otros grandes cineastas siguieron avanzando en esta tendencia con escenas tan memorables como la explosión de la bomba al inicio de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), o el inquietante seguimiento del niño en triciclo de *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980).

En el cine contemporáneo la utilización del plano secuencia se ha incrementado y evolucionado técnicamente hasta llegar a películas rodadas sin ningún corte de montaje:

²³⁶ Lavilla, Nacho. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (20.01.2020)

²³⁷ Ibid. 2020.

El arca rusa (Alexandre Sukorov, 2002, 96 minutos de metraje), *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014, 118 min.) y *1917* (Sam Mendes, 2019, 119 min.). Otros cineastas como Alfonso Cuarón también se han significado por el uso creativo del plano secuencia en películas tan dispares como *Hijos de los hombres* (2006), *Gravity* (2013) o *Roma* (2018). Incluso las series de televisión han empezado a destacar en este tipo de escenas: *True detective* (Nic Pizzolatto, 2014) y *Daredevil* (Drew Goddard, 2015).

Cada uno de estos cineastas han utilizado el plano secuencia con diferentes intenciones artísticas, pero todos ellos destacan la búsqueda de una atmósfera que sorprenda al espectador y le involucre más en la historia.

Sam Mendes: *Quería contar “1917” en tiempo real y quería que el espectador viviera la experiencia con los personajes principales. Seguramente el fallecido Conrad Hall, mi director de fotografía en “American beauty” o “Camino a la perdición”, me diría que lo que estoy intentando es desplegar todos mis encantos para que todo el mundo vea lo bien que lo hago (risas). Pero mi intención era retar al público a acercarse a la contienda de una manera diferente. Nos han contado la guerra de muchas maneras, pero creo que faltaba esta perspectiva inmersiva en la que se pudiera sentir el miedo.*

El género de terror es el que mejor se puede emparentar esta película. Hay una sensación constante y tangible de amenaza. Ves que los protagonistas van a girar una esquina y piensas que les va a pasar algo. Ese es el idioma que quería utilizar, el cine de terror, no tanto por la sangre, sino por la tensión y la muerte alrededor.

¿Y no cree que el virtuosismo técnico puede despistar al espectador un poco de la historia que se quiere contar?

Si se está pendiente de los cortes, sí (risas) Aunque ya advierto que son muy buenos y apenas se notan, son difíciles de apreciar excepto un fundido a negro obvio que hay. Quería configurar una especie de baile o coreografía entre la cámara, el paisaje y los personajes. Pero precisamente esta forma de contar está vinculada a la necesidad de

*generar una experiencia auténtica en el espectador, que sienta de forma física y emocional lo que ocurre en la pantalla*²³⁸.

Alejandro González Iñarritu: Cuando hice “Birdman” estaba verdaderamente deprimido. Nada me entusiasmaba. E incluso la realización cinematográfica ya no me ilusionaba tanto porque sentía que estaba haciendo siempre el mismo proceso, encarándolo todo de la misma manera en que lo había hecho desde el principio. Me sentía demasiado cómodo en mi forma de trabajo. Cuando estás seguro de lo que estás haciendo el miedo desaparece, y de alguna forma te sientes vacío. Hacer “Birdman” no sólo fue liberador temáticamente sino que fue una forma de terapia porque me tocó trabajar con un montón de gente que se ríe mucho mientras trabaja. En este caso, además, todo era un desafío. Era como tratar de escribir un libro sin comas y sin puntos.

*De pronto te quedas sin las herramientas mínimas para organizar tus ideas o para darle forma a una estructura narrativa. Tienes que adquirir un proceso completamente diferente de comprensión, y debes prestarle mucha más atención a todo lo que haces. Te ves obligado a saber exactamente qué es lo que quieres, porque cada palabra que agregues va a cambiar el ritmo de todo el texto. En ese sentido, adquirí una claridad muy diferente a la hora de decidir qué es importante y qué no en una escena. Y sobre cómo imponer un tono y un ritmo en los actores. Es que yo sabía que una sola escena que me quedara mal iba a afectar a todo lo demás en la película. Así aprendí a entender a Ophuls y los otros directores que han trabajado con este sistema. Ahora sé que lo hicieron así porque de esta forma estás obligado a ser mucho más honesto en tu trabajo. No puedes volver a hacer la misma toma una y otra vez hasta que todo te quede perfecto. Cuando trabajas de esa manera, puedes disimular una mala actuación. Y eso te lleva a volverte un poco perezoso, porque sabes que lo puedes arreglar todo en la sala de montaje*²³⁹.

²³⁸ Mendes, Sam. Entrevista de Beatriz Martínez en *El Periódico* (09.01.2020). <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200109/entrevista-director-sam-mendes-estreno-pelicula-1917-7800075>

²³⁹ González Iñarritu, Alejandro. Entrevista de Gabriel Lerman en *La Vanguardia* (09.01.2015). <https://www.lavanguardia.com/cine/20150109/54423154206/gonzalez-inarritu.html>

Alfonso Cuarón: Jonás (Cuarón) y yo siempre tuvimos claro cómo queríamos que fuera "Gravity". Desde el principio imaginamos a esa mujer a la deriva en el espacio de una forma estrictamente narrativa. Era como si toda la película fuera un sólo movimiento musical. El cine es un lenguaje que se acerca más a la música que a la literatura, al teatro o a la pintura. Es una cuestión de armonías y ritmos. De ahí que no tenga tanta importancia el llamar la atención sobre un plano determinado como de crear una experiencia emocional significativa. No se trata de hacer un cine de "mira, mamá, sin manos". Los planos deben durar lo que deben durar, exactamente igual que las notas musicales. No estoy reñido con el montaje, a mí me fascina, lo que no soporto es el mal montaje, como el que se usa en casi todo el cine comercial²⁴⁰.

Los planos secuencia es algo que he venido explorando con [el director de fotografía] Emmanuel Lubezki "El Chivo" desde hace varias películas, incluyendo a "Y tu mamá también", para lograr algo donde los personajes y el contexto tengan el mismo peso. Al hacer estas tomas, logras eso, pero también retratas a tus personajes en tiempo real. Eso da como resultado una experiencia inmersiva; el chiste es que el público participe completamente. En "Gravity", además, cumple otra función, porque los documentales de exploración espacial están basados en una sola toma, debido a que no tienen el lujo de hacerlo de otro modo²⁴¹.

Solucionar la falta de gravedad fue todavía más difícil cuando tuvimos que hacer los planos secuencia. Para eso tuvimos que inventar toda una serie de tecnologías pero todo lo que tuvieron en común todas estas tecnologías es que tuvimos que animar todo primero. Tuvimos que crear una animación muy precisa que el "Chivo" iluminó, y eso iba a informar como íbamos a hacer las cosas en el set. Son muchas herramientas, lo que tienen en común es que todo está pre-programado por una animación; involucramos robots, robótica, los robots que utilizan para conducir coches adaptados para las luces o para la cámara, luces LED, también monturas especiales, monturas de cables, demás especiales y el trabajo de marioneteros también. Todas

²⁴⁰ Cuarón, Alfonso. Entrevista de Alejandro G. Calvo en *Sensacine* (02.10.2013). <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18514602/>

²⁴¹ Cuarón, Alfonso. Entrevista de Sergio Burstein en *Manganzon* (06.10.2013). <http://www.manganzon.com/noticias-de-cine/1499-alfonso-cuaron-regresa-a-la-ciencia-ficcion-al-mando-de-george-clooney-y-sandra-bullock-y-sin-maquillaje.html>

estas tecnologías, era agrupar todas estas para hacerlo. Era un equipo de 200 gentes y todos geeks muy tecnológicos y solo el “Chivo”, Tim Webber y yo entendíamos porque es todo un proceso que no solo lo que estás haciendo el set sino como se va a traducir en efectos visuales después²⁴².

Rodrigo Sorogoyen: *Soy fan del plano secuencia. ¿Si algo se puede contar con un plano por qué contarlo en dos? Es lo que da credibilidad a lo que sucede, a lo que el espectador ve. Es la mejor manera para que los artificios sean los menos posibles. Obviamente hay películas que no lo piden, pero “Stockholm” lo pedía a gritos. Sobre todo en la segunda parte de la película, la historia pedía planos largos y planos secuencias, había que huir del artificio y centrarse en lo real, intentar meter al espectador en esa casa y vivir lo que los personajes están experimentando. Y lo que están experimentando no es otra cosa que la más horrible cotidianidad²⁴³.*

Yo creo que hoy en día los planos secuencia son también una cuestión de marketing. Hay tanta oferta audiovisual que es necesario diferenciarse. Lógicamente tiene que tener una base en la realidad para que sea una herramienta útil, y todo el mundo sabe que el plano secuencia es muy difícil de hacer. Además tiene algo mágico, es como imitar la vida. No cortamos, y con eso perdemos el control. Con planos cortos tienes el control de casi todos los elementos. Conforme aumenta el tiempo del plano es cada vez mayor la posibilidad del desastre. Pero si logras sincronizarlo todo es algo espectacular y muy real, con vida propia. Creo que de eso se han dado cuenta los que trabajan en marketing y han hecho que el plano secuencia se haya convertido en un sello de calidad de los grandes directores. No me parece mal, porque a mí me encanta este tipo de planos en los que surge la vida. Me estimulan mucho y, aunque sé que la teoría dice que no hay que rodar todo en planos secuencia, conforme pasa el tiempo cada vez más intento contarlo todo en planos largos siempre que sea posible. Es verdad que a veces hay planos secuencia muy trucados gracias al formato digital, y eso es algo que no me gusta nada, aunque a veces es necesario.

²⁴² Cuarón, Alfonso. Entrevista de José Antonio Pontón en *Unocero* (18.11.2013). <https://www.unocero.com/entretenimiento/cine-y-tv/como-hicieron-gravedad-entrevistamos-a-alfonso-cuaron/>

²⁴³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en *Fila Siete* (27.04.2013). <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/rodrigo-sorogoyen-director-y-guionista-de-stockholm/>

En los planos secuencia fijos el director se abandona totalmente en el actor, que se convierte en el amo absoluto, algo que no pasa en el cine y que sí sucede en el teatro. Además, en los planos secuencia más complicados logras algo esencial: la comunión de todos los que hacen la película durante el rodaje. Es verdad que en cine y televisión lo fundamental es lo que sale en la pantalla, pero creo que si en el rodaje hay verdadera pasión por el trabajo que estás haciendo, si hay un ambiente agradable en el set en el que todos colaboran poniendo los cinco sentidos, eso se transmite a la pantalla”²⁴⁴.

7.3. Análisis de 9 planos secuencia

En el panorama actual del cine español, el director madrileño se ha convertido en el gran especialista en este tipo de escenas. Desde que hizo *Stockholm*, la utilización de planos de larga duración ha sido una tendencia que ha consolidado con el paso de los años. En la siguiente selección de siete planos secuencias se puede explicar la evolución de esta herramienta narrativa en sus películas, y también en los dos seleccionados de la serie *Antidisturbios*, que ha escrito y dirigido.

7.3.1: *Stockholm*: explosión en plano fijo

A lo largo de la película hay varios diálogos entre los protagonistas rodados en planos de larga duración: en la calle, en el portal, la sala de estar de la casa de él... En el minuto 70 hay un plano secuencia de 6:03 minutos de duración en el que la relación entre ellos dos se rompe por completo. Ella fuerza a máximo el juego de esconder las llaves y encerrar al seductor de dos caras en su propia casa y él acaba descontrolándose e incluso llega a empujarla y tirarla al suelo. Es un plano fijo tomado a uno metros de distancia de los personajes, como si el espectador estuviese en la puerta de entrada de la habitación.

Él: ¡Dámelas!

Ella: ¿Perdona?

²⁴⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (24.01.2020).

Él: Que me des las llaves.

Ella: Yo no tengo tus llaves

Él: ¡Dámelas!

Ella: ¿Qué te hace pensar que las tengo yo?

Él: Por favor ¿eh?

Ella: Oye de verdad ¿qué crees que me las he comido?

Él: Pues capaz.

Ella: (Se ríe) Anoche no te importaban tanto te acuerdas.

Él: ¡Que me las des!

Ella: (Exagerando el tono romántico que utilizó él la noche anterior)

Quédatelas, si tú no vienes conmigo no las quiero para nada.

Ella está situada al fondo de la habitación junto a la ventana, sentada en una silla de color oscuro que hace juego con la rebeca que cubre su vestido blanco. Él entra indignado y se sitúa dando la espalda al espectador. Ante la insistencia del interrogatorio sobre las llaves, ella se levanta acercándose mucho a él, como si fuese a besarle. Incluso le anima a que la cachee si tiene dudas que ella tiene las llaves en alguno de sus bolsillos. Con este “baile” de movimientos en el que los dos van de un lado a otro de la habitación sin ser capaces de ponerse de acuerdo en la sincronización, el director logra un dinamismo visual que se une a la diversidad de tonos en el diálogo. Mientras se acercan y alejan como queriendo huir de una situación extremadamente incómoda, hay insultos, susurros, humor, simpleza, ironía, inteligencia, gritos, sutileza...

Vuelven a utilizar el juego de las tres preguntas. Ella se sienta en la cama y él se pone delante de pie delante de ella. Los dos se han quedado de perfil. Este enfoque permite una apreciación muy especial de sus gestos. Sus caras contrastan a la perfección con el blanco de fondo de la habitación. Es el momento en el que definitivamente los personajes van a mostrar su rostro con más claridad. Ella hace las mejores preguntas y él responde con su crueldad más sincera.

Ella: ¿Si te pido que te quedes conmigo porque ahora no puedo estar sola que me dirías?

Él: (Se gira sobre sí mismo y mira a la chica durante unos segundos)

Te diría que no.

Ella se derrumba, casi parece que va a empezar a llorar. Baja la cabeza como si por fin hubiese sido derrotado. El enfoque sirve para que ella pueda esconder su rostro y el espectador tenga que imaginar en parte el dolor que intuye ante una respuesta tan cruda. Después ella se recompone de manera inesperada y se levanta para intentar besarle. Hasta tres veces intenta hacerlo a pesar de que él la rechaza. Se repite a la inversa lo ocurrido durante la noche, pero la reacción de él es cada vez más violenta ante la negativa. En esa espiral de violencia él la agarra y empuja tirándola al suelo mientras grita:

Él: Mira niñata te vas a ir de mi casa en serio. ¿Me oyes? No te quiero ver en mi vida. ¡Suéltame!

En este momento la cámara se desliza hacia abajo para ver como ella cae al suelo y se queda de espaldas. Permanece en esa posición unos segundos y luego vuelve a la posición inicial. Sólo se escucha como ella llora y él no se atreve a mirar.

Este movimiento de cámara tiene mucho que ver con la mirada del espectador. Si cualquiera estuviera viendo este diálogo, lo lógico sería agachar la cabeza para mirar a la chica ante la inesperada caída. Luego, al ver que la chica se encuentra bien, vuelve a mirar al agresor como pidiéndole explicaciones y una disculpa. Además al rodarlo todo en un solo plano transmite una verdad de la que es muy difícil no enamorarse. Conforme pasan los minutos y no hay ningún corte de edición el espectador se olvida de una cámara que pasa inadvertida. Es algo verdaderamente mágico, la esencia del cine desde sus comienzos: mostrar una ficción que incluso llega a ser una realidad más expresiva que la propia vida. Evidentemente es una construcción dramática, pero por eso precisamente puede llegar a tener un mayor simbolismo y capacidad de profundizar en la realidad²⁴⁵.

Ella se incorpora lentamente y coge una muñeca que le tira a él mientras sale llorando de la habitación. Él coge la muñeca y ve que dentro están las llaves, algo que le deja muy pensativo. Es fácil imaginar las posibles lecturas que los guionistas pueden sugerir con

²⁴⁵ De Pablo, Alex. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (15.01.2020).

estos símbolos: un juguete inocente que esconde la ficha ganadora de un juego perverso de adultos. Se acaba el plano secuencia cuando él sale de la habitación lentamente y se dirige al baño donde se ha metido la chica. Desde fuera escucha el sonido de la ducha. Finalmente ha ganado la partida porque tiene las llaves y ella se prepara para marcharse, pero sus gestos nos hacen entender que la realidad es muy distinta. Se apoya en el umbral de la puerta, como queriendo entrar a recomponer los pedazos, pedir perdón y volver a empezar. El lento fundido en negro nos hace entender que este seductor no va a tener más oportunidades. Al final todo ha terminado según sus deseos por la noche y por la mañana, y aun así, la sensación de fracaso del personaje se transmite con total nitidez al espectador.

El rodaje esta escena no sé por qué pero se nos quedó para última hora, a pesar de ser uno de los momentos claves de la película. Yo tenía que irme a trabajar al teatro y habíamos ya rodado cuatro veces la escena completa. Había una que gustaba, pero yo quería hacer otra más y nos pusimos a prepararla a toda prisa. Curiosamente esa quinta fue la que finalmente se quedó en la película. Fue una intuición de que se podía mejorar y con el tiempo ha sido una de las escenas mejor valoradas de “Stockholm”²⁴⁶.

7.3.2. Que Dios nos perdone: el impacto de la realidad

Pasamos de un plano secuencia larguísimo sin apenas movimiento en *Stockholm* a otro mucho más breve, de menos de un minuto²⁴⁷, pero de una pericia técnica incomparable. El detective Alfaro se adelanta a sus compañeros y entra antes de tiempo en la casa de la última anciana asesinada. Lo que no sabe es que Andrés ha vuelto al lugar del crimen a recoger una medalla que había perdido, y se ha escondido detrás de una ventana al escuchar al policía. En el momento más imprevisto golpea a Alfaro en la cabeza que cae sangrando en el suelo. Hay un breve forcejeo entre ellos pero en seguida vemos que la víctima ha quedado prácticamente incapaz de pelear. Se escucha la voz de Bermejo (Raúl Prieto), el compañero de Alfaro, que entra en el piso llamando al policía, pero éste no

²⁴⁶ Pereira, Javier. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (13.01.2020).

²⁴⁷ Min. 1:45:30-1:46:26.

tiene fuerzas ni para gritar. El asesino se encuentra atrapado y empieza a planear su huida mientras empieza el plano secuencia.

Al principio la cámara se acerca hacia Andrés hasta llegar a ver su dentadura en tensión (un plano detalle que refleja la rabia del personaje por haber sido descubierto en un momento tan imprevisto). Sale del plano en busca de una posible fuga y vemos a Bermejo que sigue recorriendo la casa en busca de Álfaro, pero sin llegar a coincidir en su trayectoria con el asesino. La cámara vuelve con Andrés que se dirige a la ventana. No es una opción sencilla, pero está acorralado y sólo se le ocurre la opción más predilecta del mítico Jason Bourne. Es evidente que Sorogoyen conoce la famosa saga de Paul Greengrass, un caso muy inusual de cine comercial que ha gozado del favor del público y del prestigio de la crítica de cine de todo el mundo. Sabe que en ese momento su película tiene el peligro de abandonar esa peculiar combinación de thriller y naturalismo costumbrista.

La decisión que toma el cineasta es hacer que esa huida por la ventana sea visualmente lo más verosímil e inmersiva para el espectador. Para eso hace que la cámara se asome por la ventana y muestre a Andrés colgado mirando la gran distancia que hay antes de llegar al suelo. Es un cuarto piso, pero el asesino consigue descolgarse hasta el piso de abajo para reducir la distancia. El director se coloca entonces a los pies del asesino en ese momento de duda antes de tirarse. Ya en ese momento el espectador ha percibido el vértigo hasta llegar a esa posición sin que el director recurra a ningún tipo de edición. En esa opción de mostrarlo todo y ser creíble en la narración de algo prácticamente impensable, el director no se contenta con llegar hasta ahí, sino que termina haciendo volar a la cámara junto al asesino que salta desde la ventana. Hay unos segundos en el aire que permiten percibir la distancia antes de llegar a la caída brutal en el suelo. La cámara también choca en un impacto seco que se une al sonido del golpe y al gemido de Andrés. Tras unos momentos de incertidumbre, el asesino se recompone y recobra las fuerzas mínimas para levantarse cojeando y huir de aquel lugar.

Esta escena tan complicada tiene especial relevancia en la filmografía de Sorogoyen porque supone un antes y un después en su trayectoria profesional. En *Stockholm* se habían superado muchas dificultades económicas, y también técnicas, al rodar con pocos

medios varias escenas exteriores nocturnas, pero en *Que Dios nos perdone* estas dificultades se habían multiplicado.

Creo que algo que siempre me ha unido mucho a Rodrigo es la osadía. La diferencia entre rodar “Stockholm” y “Que Dios nos perdone” son abismales, pero él procuró seguir trabajando con el mismo equipo. Yo, como director de fotografía, no tenía la experiencia en rodar escenas de acción, pero eso no me frenó, al igual que a él y a Isabel Peña tampoco les impidió escribir un guion de un thriller tan ambicioso y distinto de todo lo que habían hecho antes. Esa es una de las claves del grupo, especialmente a la hora de hacer estos planos secuencia. Si no tienes ese carácter casi temerario, ante una escena así no te complicas, haces la escena en varios planos que ruedas en mucho menos tiempo y con la productora mucho más contenta con que cumplas el plan previsto. Podía hacerse así y no pasaría nada, pero Rodrigo traicionaría su estilo y eso perjudicaría a la personalidad de la película²⁴⁸.

Vuelvo a recurrir al ejemplo de Pixar que reúne esta defensa del riesgo y la creatividad en la producción de las películas, que ha sido una de las claves del éxito imparable de la empresa de animación.

Si piensas cuidadosamente en todo, si eres meticuloso, planificas bien y consideras que todos los posibles resultados, tienes más probabilidades de crear un producto válido. Pero debo prevenirle de que si pretende diseñar todas las etapas antes de recorrerlas – si confía en la planificación lenta y deliberada esperando que así evitará los errores durante el proceso- sencillamente se está engañando a sí mismo. En primer lugar, es más fácil planificar un trabajo poco original, cosas que copian o repiten algo que ya existe. De modo que si su objetivo es contar con un plan férreo y totalmente elaborado, lo único que estás haciendo es aumentar las posibilidades de no ser original. Además, no se puede planificar la forma de solucionar los problemas. Aunque la planificación es muy importante, y nosotros hacemos mucha planificación, no se puede controlar todo en un entorno creativo²⁴⁹.

²⁴⁸ De Pablo, Álex. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (15.01.2020).

²⁴⁹ Catmull, Ed. *Creatividad* S.A. Editorial. Penguin Random House. Barcelona (2014). Pág. 135.

El rodaje de esta huida de Andrés era por sí mismo una aventura que podía salir cara para un director que se enfrentaba a su primer gran proyecto en la industria. Pero el director estaba convencido que por el momento de la película que se trataba un plano así era necesario para romper la inercia. En apenas un minuto vemos como el asesino comete su primer y definitivo error, se enfrenta a uno de los dos policías que le están buscando de manera exhaustiva y finalmente huye de la ciudad para siempre. Es la última escena de acción de la película y no se va a caracterizar por su duración sino por su intensidad y creatividad.

Creo que ese plano secuencia es espectacular y no se ha valorado lo suficiente porque tiene un trabajo abismal. Lo intentamos rodar en un día después de haberlo ensayado la tarde anterior, pero no salió y hubo que pedir otra jornada extra. Eso conlleva gasto y esfuerzo de los productores pero Rodrigo insistió y lo consiguió. Para mí no fue fácil repetir tantas veces la escena porque yo había perdido 17 kilos para interpretar al personaje. Pesaba 53 kilos y me cansaba mucho, cuando me cuelgo del balcón casi ni tenía fuerza en los brazos que me temblaban con la tensión del peso. Además tenía el miedo de que la cuerda que me sujetaba en la caída no frenase justo en el momento preciso, sino 20 centímetros más tarde. Luego cuando ves la escena en la película te das cuenta que merece la pena. Es un planazo que se recordará por mucho tiempo²⁵⁰.

Estas palabras del actor ganador de un Goya conectan con un modo de trabajar que Rodrigo Sorogoyen procura en sus rodajes. Sus motivos son muy parecidos a los que movían a su admirado Stanley Kubrick, otro director que destacaba por su perfeccionismo.

7.3.3. Madre: Morir en un plano

Después de rodar *Que Dios nos perdone*, Rodrigo Sorogoyen quiso rodar un cortometraje en el que tuviese a todas sus personas de confianza. Un proyecto muy personal de bajo coste y en el que lo fundamental fuese la psicología de unos personajes en un momento

²⁵⁰ Pereira, Javier. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (13.01.2020)

de máxima tensión. Desde el primer momento tenía claro que prácticamente todo el corto debía rodarse en un plano secuencia que impactase en el espectador, generándole la angustia, el pánico y la impotencia que viven la madre y la abuela del niño en la playa desierta.

La posición de la cámara a lo largo de todo el cortometraje tiene el punto de vista de un espectador que puede observarlo todo y, al igual que las protagonistas, no sabe muy bien qué hacer. Va de madre a la abuela y viceversa buscando información, llamando a una ex novia del padre, la policía... Los largos pasillos y las paredes tienen un protagonismo que sorprende. Es como si la casa aplastase a los personajes. Ha dejado de ser un lugar tranquilo con un ambiente familiar feliz, para convertirse en un lugar opresivo del que te gustaría poder escapar. La profundidad de campo permite a los personajes moverse con libertad en el plano aportando dinamismo y naturalidad. Los movimientos de cara son pocos y muy lentos, evitando cualquier asomo de artificio o nerviosismo en los planos. La tensión que viven los personajes tiene la originalidad de derivar del quietismo paralizante e incapaz de ayudar al niño.

En los 13:42 minutos que dura esta secuencia se elude el primer plano hasta el último momento. La madre y la abuela discuten porque no saben qué hacer y aunque el niño requiere su atención, durante unos segundos le dejan en un segundo plano. El niño insiste hasta cuatro veces en pedir a su madre que le haga caso, ya que hay una terrible novedad.

Iván: ¡Mama! Que hay un señor

Elena: ¿Hay un señor? ¿Dónde?

Abuela: ¡Hay un Señor!

Iván: Ahí

Elena: Pero ¿y cómo es el señor?

Iván: No sé.

Elena: Bueno ¿pero está sólo o está con alguien?

Iván: Está solo.

Elena: ¿Qué está haciendo?

Iván: Está haciendo pis.

Elena: ¿Ya te ha visto?

Iván: Sí me está mirando. Me está diciendo que me acerque. Mamá, no quiero ir.

Elena: Quieto mi amor. A ver mi amor es un extraño, tranquilo. No pasa nada. Estás hablando con mamá, no pasa nada²⁵¹.

Estas últimas frases de Elena condensan la paradoja principal que hace que el cortometraje sea perturbador. Le dice lo que cualquier madre le diría a un hijo si tiene miedo, pero esa compañía por teléfono no tranquiliza en absoluto. Elena le está engañando, aprovechándose de la confianza absoluta que transmite la maternidad. Esa inevitabilidad de la muerte, el dolor y la soledad es una constante en Sorogoyen. La existencia se vuelve tremenda y cercana al absurdo ante situaciones en las que los seres humanos perdemos el control sobre las vidas de las personas que más queremos.

Hasta ese momento el director ha mantenido la cámara a un metro de las dos mujeres en estado de shock, y ahora empieza a acercarla lentamente a la cara de la madre.

Iván: Viene hacía mí. Me está diciendo que me acerque ¿Qué hago?

Elena: Corre, corre, Iván, corre.

Iván: ¿Por qué?

Elena: Que tú corres muy bien, lo vas a hacer muy bien ¿vale? Tienes que correr todo lo rápido que puedas. ¿Me estás oyendo?

Iván: ¿Y por qué?

Elena: Cuando ese señor no te vea, asegúrate que no te ve, te escondes, ¿vale? ¿Mi amor estás corriendo? (Gritando) ¡Mi amor corre! ¡Corre! ¿Estás corriendo?²⁵²

El niño deja de hablar pero se escucha el sonido de la huida. La protagonista ya está en primer plano con una luz que ilumina su perfil. Es una luz que viene de fuera, una luz fuerte pero que solo ilumina en parte como definiendo la última esperanza que le queda para salvar a su hijo. El primer plano recoge la gama de emociones de la madre que empieza ordenando impetuosamente a su hijo, como si fuese mucho mayor. Sabe que sólo

²⁵¹ Min. 12:50-13:33.

²⁵² Min. 13:34-13:54.

sobrevivirá si se comporta de esa manera. Pero la voz del niño deja de sonar durante demasiado segundos y la madre se derrumba. Empieza a llorar mientras sigue llamando a su hijo que inesperadamente vuelve a hablar. Le dice que se ha escondido detrás de un tronco, pero tarda poco tiempo en ser descubierto por el desconocido. Escuchamos de fondo la voz en francés del hombre siniestro y la llamada se corta definitivamente. La cámara se vuelve a alejar, mientras la abuela se empieza a acercar a su hija preguntándole si ya se ha cortado la llamada. Elena reacciona gritándole a su madre y pidiéndole que no le toque.

En todo el cortometraje la relación entre las dos siempre será tensa y este será el estallido definitivo. No resulta extraño que en la ampliación del corto en el largometraje, la abuela no aparezca ni siquiera citada. Es otro daño colateral de la tragedia que acentuará aún más la soledad de Elena. Elena coge sus cosas y se marcha sin despedirse de su madre. Va como una loca a buscar a un hijo que ni siquiera sabe dónde buscar. El plano se queda unos segundos en el vacío y oscuro descansillo de la puerta mientras empieza una melodía vocal repetitiva aterradora. Es una música que sorprende por su peculiaridad y porque el director ha utilizado el silencio de fondo a lo largo de todo el corto. Sorogoyen vuelve a priorizar la libertad de movimiento del espectador dentro de la historia, especialmente en los momentos más impactantes, algo que sucedía especialmente en la segunda parte de *Stockholm* y en el tramo final de *Que Dios nos perdone*.

Entonces se produce uno de los tres cortes de edición de la película. Se podía haber evitado con un sencillo movimiento de cámara, pero está claro que Sorogoyen quiere mostrar visualmente que la relación está rota. Y el otorgar un plano distinto de acercamiento a la abuela transmite la soledad de una madre que acaba de perder la confianza de su hija en un momento irreversible de su vida.

7.3.4. El reino: Pistoletazo de salida

El comienzo de esta tercera película del director está rodado de manera continuada, situando el espectador en el punto de vista del protagonista. No se trata de un plano secuencia estrictamente porque la acción narrativa continúa en el mismo lugar al acabar, pero resulta interesante cómo Sorogoyen combina dos montajes muy diferentes en este

inicio de película: la primera rodada como un plano secuencia y, la segunda, con una edición de planos muy cortos.

Mientras aparecen los créditos sobre fondo blanco se inicia la minimalista música de Olivier Arson acompañada del inconfundible sonido de olas de mar. En fundido vemos la imagen de una playa solitaria de arena blanca, mar tranquilo de colores azul y verde, y un cielo despejado con algunas nubes que no disminuyen la claridad del sol. Lo primero que vemos de Manuel López Vidal es su sombra sobre la arena. Luego le vemos perfectamente trajeado hablando por móvil y mirando al mar.

La música pacífica aguanta unos segundos más mientras la cámara se acerca a Manuel que cuelga el teléfono y se queda pensativo. Esta imagen simboliza la búsqueda del protagonista de una felicidad perfecta que siempre acaba enfrentada a un ritmo frenético de vida en el que hay estar constantemente alerta. Así lo expresa el cambio de música que pasa de la calma a la trepidación con un ritmo electrónico repetitivo y que acompañara habitualmente al protagonista. Manuel se gira sobre sí mismo y la cámara se sitúa a su espalda, algo que se mantendrá en la mayor parte de la película, como si el espectador cargase con sus delitos y su conciencia a todas partes.

Aumenta el número de pistas de la música a la vez que sube el volumen mientras Manuel acelera el paso. De un paisaje con una luz veraniega pero amable, grandes espacios en libertad y belleza, pasamos a algo tan poco glamuroso como patio trasero de un restaurante de lujo. Que el protagonista entre por la puerta de atrás en su primera escena tiene un significado claro. Sorogoyen sugiere que ha abandonado momentáneamente una comida aludiendo alguna excusa para poder hablar por teléfono en privado, sin posibilidad de ser escuchado. En las próximas dos horas de película le veremos actuar de esa manera: mientras todo a su alrededor se centra en el presente (muchas veces disfrutando de él en comidas y fiestas), él tiene que ir dos pasos por delante, para que el futuro siga estando controlado y el pasado no le explote entre las manos.

Manuel López Vidal es un hombre al que le conocemos a la carrera, sin apenas tiempo para degustar el poder y la riqueza que se ha ganado con sudor y astucia. Él es el líder de la banda, el cerebro de la organización en el que todo el mundo confía, al que le tienen que dar cuenta de sus desfalcos. Y eso requiere mucho tiempo de soledad y una actitud

frenética que vigile que cada uno cumple con lo previsto. En el momento que alguien se salga de su casilla o abandone la partida, el tablero se rompe en mil pedazos.

Antes de entrar en el restaurante, el protagonista queda deslumbrado por un sol incandescente muy molesto, como un prelude de las enormes contrariedades que están a punto de comenzar a sucederle. En su llegada a las cocinas no aminora el paso, camina decidido y uno de los camareros le entrega una bandeja de carabineros muy apetecible. Otro gesto importante, él mismo será el que lleve el manjar con gran naturalidad. No se le caen los anillos por hacer tareas que no le corresponde en una hiperactividad existencial que acabará por resultar extenuante para él y para el espectador.

Manuel López Vidal cambia de cara y sonrío abiertamente a todos. De este inicio de secuencia rodado de manera continuada durante más de minuto y medio, se pasa a una edición de planos más cercanos y muy breves con la cámara en un estado de nerviosismo permanente. Si el plano inicial genera tensión e interés gracias a la continuidad en el rodaje y en el cambio de localización, el montaje que sigue entra en una trepidación de símbolos de una riqueza estafalaria casi infantil sin levantarse de la mesa. Se ve como todos se manchan devorando los carabineros, bebiendo vino blanco de marca selecta, mostrando el iPhone táctil de último modelo (“Según la revista *Time* es el invento del año”).

Aunque hay un contraste visual notable con el inicio de la secuencia que genera un lógico desconcierto, ambas secuencias están perfectamente ensambladas con una coherencia metafórica muy acertada. Gracias a las tareas extras del protagonista es posible esa vida de lujo y comodidades de sus compañeros en política. Ese será el motor de la indignación del personaje interpretado por Antonio de la Torre. Cuando se destapa el caso de corrupción nadie se acordará de esos servicios gratuitos, e incluso le traicionaran negando cualquier tipo de vinculación en la trama.

7.3.5. *El reino*: Historia de una escalera

Sorogoyen había terminado muy satisfecho del resultado del plano secuencia en el cortometraje de *Madre* y quiso volver a arriesgar en el rodaje de *El reino*. Es una escena que sirve de arranque del último cuarto de la película. Después de un viaje clandestino a

Andorra, Manuel López Vidal y su abogado necesitan alguna prueba de la implicación de sus compañeros en la trama. Deciden entonces ir a la nueva casa de Bermejo, un chalet de lujo en construcción. La casa está en obras y sin muebles a la vista en la mayoría de las habitaciones. La sensación de caos no impide que el grupo de amigos de Lucía, hija de Bermejo, hayan adaptado el lugar como si fuese una discoteca.

Manuel: Vaya fiestecita que tenéis aquí montada privada ¿no? ¿Lo sabe tu padre?

Lucía: No.

Manuel: Bueno, no te preocupes²⁵³.

Manuel ha tardado unos segundos en controlar la situación corrompiendo a la sorprendida hija que abre la puerta descalza y con una minifalda corta. En las palabras del político queda claro un chantaje que se sobreentiende sin necesidad de firmar en ningún sitio. Él entra como pidiendo perdón, teniendo que dar explicaciones, pero en seguida se convierte en dueño de una casa que no es suya y en la que ha aparecido sin avisar ni ser invitado a altas horas de la noche. La oscuridad de sus intenciones se refleja en las tinieblas que casi lo envuelven debido a la escasa luz de la entrada. Empieza la subida de la escalera de la casa. A lo largo de la filmografía de Sorogoyen las escaleras ya habían tenido una carga simbólica en *Stockholm* y *Que Dios nos perdone* (cfr. pag 74-75). Manuel ve en el segundo piso como dos de los amigos de Lucía están fumando y en un estado de evidente alegría etílica: otro tanto para el político, que no se desaprovechará las oportunidades inesperadas que le está ofreciendo la noche.

Los documentos reservados no aparecen por ningún sitio, pero Manuel no se desanima y pide subir al último piso donde Lucía le advierte que hay una habitación pero está cerrada con llave. Lucía cada vez está más incómoda con la situación aunque finalmente accede a subir al tercer piso con el protagonista donde sorprenden a una pareja besándose al fondo. La chica parece mucho más joven que el chico, algo que también anotará Manuel como instrumento de extorsión psicológica que va a necesitar en breves momentos. La situación se empieza a tensar cuando el político empieza a cambiar de tono al ver que no

²⁵³ Min. 1:37:21-28.

aparece la llave para abrir la puerta. Empieza a gritar a Lucía, intenta abrir la puerta a la fuerza y el resto de amigos empieza a tomar partido en esta nueva “fiesta”. La cámara rueda todo como si fuese un personaje más, pasando inadvertida con movimientos adecuados a cada situación: del plano detalle de la cerradura pasamos a un plano general cada vez más concurrido. Lucía le ha traído una llave pero no sirve y decide plantar cara por primera vez. Manuel no tarda en responder con sus armas amenazándola con que llame a su padre si no se fía de él, algo que evidentemente desvelaría también el secreto de la chica.

Llevamos 3 minutos de escena cuando el político empieza a dar órdenes a todo el mundo para que le ayuden. Pero sólo Lucía y su mejor amiga le hacen caso, el resto dicen que no están dispuestos a hacer nada. Manuel está convencido que en esa habitación está lo que busca y decide utilizar una piedra para romper la cerradura ante el asombro del grupo. La sala está totalmente a oscuras y la música abismal de Olivier Arson contribuye a incrementar el tenebrismo de la situación. El protagonista empieza a encender luces y buscar entre los documentos. La tensión aumenta cuando abre una maleta llena de fajos de billetes que caen al suelo y la cámara se acerca violentamente, impactada por lo que acaba de descubrir.

El protagonista sigue buscando como si fuese algo normal encontrar esa cantidad de dinero, pero los chicos han buscado en el móvil información sobre Manuel que indica que está enfrentado con Bermejo por la trama *Amadeus*. Le gritan al político para que se vaya y deje todo como está o llamen al padre de la chica. El político echa un órdago y les dice que hagan esa llamada. Pero Bermejo no responde y Manuel continúa robando documentos, ahora con la ayuda de los jóvenes, que ya no se atreven a llevarle la contraria. Una vez más, el líder ha demostrado su poder de manipulación en situaciones extremas.

Por fin descubren los ansiados libros de contabilidad y Manuel no solo empieza a llevárselos sino que les pide a los chicos que le ayuden. A regañadientes empiezan a obedecer y a meter también el dinero en las maletas mientras uno sugiere a otro que se quedan con parte del botín. En un instante de despiste, el político sale corriendo por la puerta con una maleta. Todos se lanzan contra él, le empujan e incluso intentan golpearle, pero Manuel no se amilana e incluso responde con fuerza y una frase de matón callejero: “No me toques que te reviento”.

Luego utiliza el móvil como arma de destrucción masiva afirmando que, si no le dejan tranquilo, va a dejar un mensaje a su padre informándole que su hija ha organizado una fiesta que incluye abuso de menores, consumo de drogas y robo de dinero. La cámara recorre los rostros desenchajados de los jóvenes que se quedan en silencio, como en estado de “shock”. Manuel no se queda ahí, sino que también les advierte que puede llamar a un amigo suyo, alto cargo de la policía, y contarle lo que está ocurriendo en la casa. Esta afirmación tiene una doble lectura de punzante ironía: el delincuente que entra a robar en una casa y acaba amenazando con llamar a la policía para defenderse de los que están siendo robados.

La escena culmina con la bajada de la escalera. Manuel se encuentra con la oposición de uno de los chicos que no cede y le hace caerse rodando. La cámara sigue las vueltas del protagonista que generan una impresión de caos absoluto en el espectador. Manuel se recupera el golpe y encauza el último tramo de escalera. Nadie acude a ayudarlo y todos le observan en postura amenazante pero sin atreverse a volver a combatir al decidido ladrón. Visualmente se muestra como muchas veces la corrupción en estado puro genera como defensa un barrera de pánico y parálisis a su alrededor. Termina este largo descenso a los infiernos contado en un plano secuencia de más de 10 minutos de duración que exige mucho a todo el equipo técnico.

A las personas de producción y al equipo técnico les choca un poco que cuando les presentas el plan de rodaje y ven que hay uno o dos días que dejas simplemente para ensayar un plano secuencia. Cada día de rodaje es muy caro y lógicamente que pases unos días en el que no has utilizado a todo el equipo, y además no has grabado ni un solo plano genera mucha inquietud. Además les preocupa que después de tres días no logres sacar adelante un plano secuencia tan complicado y con un equipo con tan poca experiencia en este tipo de escenas. Nosotros trabajamos así y no sabemos cómo lo harán otros porque cuando empezamos a hacer estos planos secuencia no habíamos trabajado con otros equipos.

El primer día estamos solos Rodrigo, el director de fotografía y yo, como ayudante de dirección, además de los actores y alguien más del equipo de dirección. Ese día está dedicado a preparar la interpretación con los actores, que se acostumbren a

sincronizar los movimientos previstos y los diálogos sin perder la naturalidad. Ya este día se hacen algunos ensayos con cámaras pequeñas para ir probando como quedaría la escena y detectar las primeras dificultades.

El siguiente día también lo dedicamos a ensayar pero en este caso ya asisten más miembros del equipo. Ya vienen el director de fotografía, los eléctricos, el foquista y ya rodamos con la cámara que utilizaremos en el rodaje. Por último, el tercer día rodamos la escena con todo puesto a punto. Evidentemente, por mucho que ensayes la escena exige bastantes intentos²⁵⁴.

7.3.6. Madre: Le llamaban loca

La experimentación visual de Sorogoyen da un paso más en el peculiar plano secuencia rodado con un móvil²⁵⁵. Elena ha tenido una noche de fiesta inesperada en el que ha bebido más de la cuenta y ha terminado de madrugada con tres jóvenes franceses a los que, como Jean, dobla en edad. Los chicos dicen que van a llevarla a que conozca un sitio muy bonito en el bosque. La protagonista percibe por el tono de sus bromas que no debe seguir con ellos en el coche y les pide que la dejen bajar, algo que responden con un tono irónico y lascivo.

La peculiaridad de este plano es que está contado desde el punto de vista de uno de los chicos que los está grabando todo con el móvil. La imagen esta desestabilizada y se mueve de un sitio para otro de manera caótica, un modo sugerente de expresar la absurda situación en la que se encuentra Elena. El movimiento de la imagen se hace más nervioso cuando ella se rebela contra ellos. Al principio esa petición es amistosa, pero cuando uno de ellos la llama loca, ella cambia de gesto radicalmente. Le pide que deje de grabarla con el móvil, pero él no le hace caso. Sucede entonces algo que muestra con meridiana claridad el estado tan deteriorado de la protagonista. Abre la puerta del coche en marcha y saca medio cuerpo fuera sin dejar de mirar fijamente a la cámara. Los chicos se ponen histéricos ante esa reacción pero siguen sin dejarla salir. Ella empieza a gritarles e incluso intenta dar un volantazo al coche. Ante esta reacción los chicos finalmente paran el coche

²⁵⁴ Lavilla, Nacho. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (05.01.2020).

²⁵⁵ Min. 1.12.55-1.16.36.

y Elena sale enfadada del coche dando un portazo. El móvil observa cómo se va sola por el camino mientras se escucha a uno de los chicos en el interior diciendo que está muy loca.

Este plano secuencia supone una ruptura radical en la historia, el formato visual y el personaje de Elena. Si en el resto de la película hemos visto un uso abundante del gran angular, aquí vemos un formato casero que añade veracidad y también la sensación de claustrofobia dentro del coche. El movimiento agitado y voluntariamente descuidado de la cámara contrastan con la dinámica serena que hemos visto en los travellings en la playa o los planos fijos rodados en la casa de la protagonista. También esta escena sirve para conocer mejor toda la rabia y el dolor enterrado en el interior de Elena. Hasta ese momento hemos visto una mujer triste, temerosa, muy dulce, que habla casi susurrando, pero en esta escena se ve acorralada y reacciona como un animal salvaje malherido. Esa psicología tan complicada recuerda en ciertos aspectos a los protagonistas de *Stockholm*: a los impulsivos cambios de humor casi esquizofrénicos de los dos y a esa tendencia al suicidio de ella. Lo que más asombra de Elena no es que quiera salir del coche, sino la frialdad con la que es capaz de mirar a la cámara durante unos segundos con medio cuerpo en el aire. El espectador percibe de manera impactante que la protagonista se asome a la muerte con la seguridad del que lleva mucho tiempo viviendo como un cadáver.

Otra lectura del plano secuencia es que aclara que Elena, a pesar de la extraña relación que mantiene con Jean, no tiene la inmadurez de una eterna adolescente. No es una mujer adulta que busca aventuras inmediatas con adolescentes, es una madre que ve en un adolescente al hijo que perdió. Por eso la relación con Jean no tiene nada que ver con la que le proponen estos jóvenes, en una situación con evidentes similitudes con el mediático caso de *La Manada* (7 de julio de 2016, San Fermín, Navarra). Elena es un personaje con muchas heridas psicológicas y un comportamiento ausente, pero que en el fondo sigue manteniendo los pies en el suelo.

Ese chaval, sin discusión, ha vivido el amor que hemos vivido todos y todas en algún momento, y ella está claro que hay algo ahí que le recuerda [al hijo] y no puede dejar de estar con él. A lo mejor no debería estar con este chico según las normas sociales –que también de eso va la película–, pero “¿por qué no voy a estar con él si yo no le hago daño, le hago bien y él me está haciendo bien a mí?”. Con eso intentamos crear

*un guión con sus conflictos. Tiene algo de Romeo y Julieta, donde nadie quiere que estén juntos y ellos dos sí, pero siempre tratándolo desde lo materno-filial, del cuidado, del “me preocupo por ti” y metiendo un poco de esa psicología de relación ¿cómo llamarla?... sexual, pero no sexual en el sentido físico sino psicológico de una relación entre madre e hijo.*²⁵⁶

7.3.7. Madre: Ha llegado el momento

Si hay una escena que tanto Isabel Peña como Rodrigo Sorogoyen miman en sus diálogos y en su planificación es el reencuentro de Elena con Ramón, su ex marido (Raúl Prieto). Empieza en el minuto 88 de película y, más que un giro que hace avanzar al personaje, es un precipicio que le puede hacer caer en picado o empezar a subir la empinada escalada de una nueva vida. Durante casi hora y media de película -y varios años desde que el cortometraje fascinó a público y crítica- el espectador ha esperado saber qué pasó con el hijo de Elena. En este plano secuencia de más de 8 minutos la cámara se acerca muy lentamente a los personajes. Entra con Elena en el restaurante después de que su novio le haya dejado en la puerta, y se queda a cierta distancia de la mesa para que la aproximación sea tan progresiva como merece la escena con mayor entidad dramática de la película. Hay que recordar que Elena ya había recibido varios mensajes de Ramón para poder volver a verla, pero ella ni siquiera había respondido.

*Este cambio de opinión se explica en la escena previa; cuando la protagonista habla con la madre de Jean, y ésta le llama irresponsable de manera sutil pero evidente, al decirle que a su marido y a ella le gustan las personas responsables, de las que uno se puede fiar. Ahí toca la tecla que hace que Elena quiera hablar con Ramón para demostrar al mundo que ella sí que es responsable, y que el irresponsable fue su ex marido con su modo de actuar en aquel día fatídico*²⁵⁷.

Es la primera vez que el espectador ve al personaje de Ramón, ya que en el cortometraje y comienzo de la película sólo aparece citado. Que la cámara se acerque desde tan lejos

²⁵⁶ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de J. Picatoste Verdejo en *Mundo sonoro*. (16.11.2019). <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>

²⁵⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.02.2020).

(la entrada del restaurante, a unos diez metros de ellos), genera una tensión inicial en el espectador por descubrir cómo es el rostro de un padre que ha sido capaz de cometer un error tan imperdonable como dejar sólo a un hijo de 6 años en una playa desierta. Ese cara y esos gestos tendrán que ayudarle intuir cómo ha sido la vida de Ramón en estos 10 años tan duros de su vida.

Antes de entrar en el restaurante, Elena hace una pausa, vemos que lugar es amplio y está bastante lleno, aunque no la estancia no es muy ruidosa. No hay iluminación artificial porque el lateral es un espacio abierto a un bosque frondoso por el que entra luz suficiente. La protagonista localiza a Ramón al fondo que se pone de pie cuando la ve. Es un personaje que aparece totalmente en sombra al estar en frente del bosque, un detalle visual con una evidente carga simbólica. Elena se acerca lentamente a él, que también se aproxima un poco a ella pero dejando distancia entre los dos. Ese primer encuentro acaba en tablas porque los dos se miran pero ni siquiera se rozan.

Ramón: ¿Qué tal?

Elena: Bien.

La primera pregunta ya parece un desacierto (él sabe perfectamente lo mal que ha pasado estos años), al igual que la respuesta de ella desvela una máscara (no conoce lo que es estar bien desde que desapareció su hijo). Se sientan en silencio y permanecen así unos segundos. Él le pregunta que si quiere tomar algo, pero ella ni siquiera responde. Una camarera viene a preguntarles y él pide “otra” cerveza de barril. Ella simplemente dice: “Gracias”. Continúa el incómodo silencio con Ramón mirándola de frente y Elena distrayendo la mirada a los alrededores.

Ramón: ¿Qué tal estás?

Elena: ¿Qué haces aquí?

Ramón: Pues de viaje, tenía unos días libres y esta zona es muy bonita... Además quería verte (Ella sigue sin hablarle, aunque logra mirarle a los ojos con más constancia). ¿Sigues viviendo en el mismo sitio?

Elena: Sí. Bueno, a punto de mudarme la verdad.

Ramón: ¡Ah!

Elena: En unos días.

Ramón: ¿Y a dónde vas?

Elena: Cerca de Donosti, a un pueblo.

Ramón: ¡Ah! ¡Qué bien!

Elena: Sí. Me voy con... Bueno estoy con alguien y nos vamos... Me ha ayudado mucho

Ramón: Me alegro. (Ella reacciona girando la cara con una leve sonrisa irónica) De verdad.

Ella está más iluminada que él y vemos todos los detalles de sus gestos que expresan su incomodidad. De él solo percibimos el afán por no romper nada, por intentar volver a comunicarse con ella y ayudarla pero sin saber cómo. Por eso reacciona en seguida cuando ella gira la cabeza al decir que se alegra de que esté con alguien que le ha ayudado mucho. Esa definición esboza con precisión el retrato del personaje interpretado por Àlex Brendemühl: un hombre fiable y generoso del que realmente no está enamorado. Un buen compañero para el duro viaje después de un tremendo accidente. Nada que ver con Jean, un adolescente simpático y con mucha personalidad, pero que, por su edad, no le puede dar ni seguridad ni estabilidad.

La camarera trae la segunda cerveza a Ramón. Llevamos casi tres minutos de plano secuencia y el diálogo entre los dos aún no le ha aportado al espectador ninguna información novedosa, lo que activa aún más la atención en las señales no verbales. Pero tampoco la interpretación es muy clarificadora, Sorogoyen apuesta por el minimalismo interpretativo que sus actores asumen a la perfección. El tono de voz de él refleja su nerviosismo, dice las frases como si estuviese a punto de ahogarse y quisiera cuánto antes quitarse las palabras de la boca. Ella sin embargo habla con más tranquilidad y desinterés. Viene a escuchar y no tiene la más mínima intención de facilitar la conversación. En un momento determinado cambia de tono y hace una pregunta de doble filo con notable decisión.

Elena: ¿Así que es bonito esto?

Ramón: Sí.

Ambos se miran levemente y bajan la mirada con una tristeza expresada con milésimas pero evidente. La pregunta de Elena tiene muchas lecturas: para ella es imposible calificar así el infierno en el que vive desde hace años, y casi le ofende que él sea capaz de haber recuperada la capacidad de admirar la belleza.

Ramón: ¿Qué tal tu madre?

Elena: Bien.

Ramón: ¿Pero la ves mucho o...?

Elena: Sí, está bien. ¿Tus padres?

Ramón: Mayores.

Ella hace un gesto de que es algo lógico, casi tan evidente y rutinario como la conversación que están teniendo entre los dos evitando hablar de lo que realmente quieren hablar. Ramón empieza a contarle que hace tiempo volvió a estar en la casa en la que vivieron Elena, él y su hijo pequeño. Fue sin buscarlo, porque ahora la casa estaba alquilada por otras personas amigas de unos conocidos. Al entrar en la casa se dio cuenta que era la casa del horrible suceso y se derrumbó. Es la primera vez que él aporta algo de luz sobre el dolor que aún no ha curado de esa herida de la que fue responsable. A pesar de esta inmersión en el pasado la conversación continúa por un camino inesperado; hablan de otros amigos e incluso sonríen por primera vez con un giro de humor imprevisto. Pero la conversación vuelve a tensarse para preparar el último y definitivo asalto.

Ramón: Pues eso, que estoy de viaje de vacaciones. Y la verdad es que... Quería verte.

Elena: Ya...

Ramón: Yo también estoy con alguien. Llevamos juntos un par de años. Y ella también me ha ayudado mucho. Se lo conté todo desde el principio. No quería tener que, volvérselo a contar... O sea, contárselo más tarde y... Que saliera corriendo y... Ella se quedó, puf, imagínate. Pero después nos seguimos viendo y, bueno no sé, que estamos muy bien.

Elena: Me alegro.

El efecto espejo de esta escena recuerda a *Stockholm*. Los dos utilizan las mismas generalidades del otro con un sentido muy distinto. Ella tiene una segunda intención de dañar a su ex marido y a la vez mantenerse al margen. Él intenta entablar un diálogo pacífico que permita la reconciliación. Pero Elena sigue sin dar su brazo a torcer y cuando parece que imposible que llegue a expresar algo más que distancia, Ramón dice algo que produce un verdadero terremoto en esta madre traumatizada.

Ramón: Tenemos un hijo. De ocho meses. Nos vamos ahora a Toulouse porque Carla... Carla se llama mi chica, tiene unos amigos allí de la universidad y bueno que... (Ella se ha quedado muda pero notablemente afectada y él para de hablar unos segundos). Desde que nació estoy mejor. Quería decírtelo.

Elena: ¿Están aquí? (Él se desconcierta con la pregunta y no sabe dónde mirar). Me gustaría verla.

Ramón: ¿A Carla?

Elena: Sí, a Carla. Me da curiosidad.

Ramón: Bueno, no sé, si quieres podemos organizar...

Elena: Por saber qué tipo de persona puede estar con alguien como tú. Qué tipo de ser humano puede compartir su vida contigo. No sé quién puede enamorarse de ti.

Ramón: Elena por favor...

Elena: De un inútil, incapaz de cuidar de su familia, de un ser tan egoísta y tan imbécil para perder... lo único bueno que ha hecho en su vida, y que hará en su mierda de vida ¿eh?

Ramón: Ojalá te hubiera pasado a ti.

Elena: Como vuelvas a acercarte a mí, llamo a la policía. Todavía puedo amargarte la vida que no se te olvide.

Ella se levanta y se va. Él se queda paralizado unos segundos digiriendo todo aquel tsunami de culpa, rencor y desprecio que ella ha provocado con sus palabras. El director abandona el punto de vista de ella para quedarse con él. Por primera vez en toda la película, el espectador ve la realidad desde una perspectiva distinta y muy valiosa, la de otra persona que sufre y ha sabido recomponerse. El plano secuencia aporta la posibilidad de juzgar a los personajes con mayor libertad en un enfrentamiento muy extremo. La

carencia de montaje es coherente con la ausencia de música, la interpretación medida y el diálogo preciso de esta escena que es una de las más complicadas en cuanto a verosimilitud en la filmografía de Sorogoyen.

Raúl Prieto interpreta a Ramón en este plano secuencia y comenta cómo, en un principio, esta escena iba a ser muy distinta.

Era un plano secuencia mucho más complicado técnicamente. Empezaba con Elena en el coche con su novio, la cámara le seguía hasta el restaurante, allí teníamos una pequeña conversación, nos levantábamos y salíamos del restaurante, comenzábamos una ascensión en una ladera y terminábamos en un lugar idílico. Intentamos rodar así la escena pero era muy complicado por el virtuosismo que exigía para el steadycam que tenía que seguirnos.

Además se puso a llover y tuvimos que cortar. Así que como teníamos una tarde prevista para rodar, probamos a hacerlo en un solo plano secuencia sentados en la mesa y la cámara acercándose lentamente. Vimos que quedaba muy bien así y entonces desechamos la otra idea. Creo que para los actores la primera propuesta no nos ayudaba porque la cámara nos enfocaba de perfil, de lado y de espaldas, y acabábamos más pendiente de dónde teníamos que mirar y situarnos, que de lo que teníamos que decir y cómo lo teníamos que expresar. El plano secuencia final era más estático, pero captaba mejor la tensión de ese momento y también centra más la atención del espectador en los personajes que en el paisaje²⁵⁸.

Sorogoyen, una vez más, se adaptó a las circunstancias adversas y consiguió sacarles un provecho mayor e inesperado.

Hay que saber renunciar y encontrar alternativas que enriquezcan. La escena se ha convertido en mi favorita y está mucho mejor así que como estaba planteada antes. Ahora el espectador puede ver a los personajes mirándose a los ojos con esos silencios. Antes, en cambio, los actores tenían que hacer un esfuerzo suplementario

²⁵⁸ Prieto, Raúl. Entrevista telefónica con Claudio Sánchez de la Nieta (27.01.2020).

*ya que también tenían que estar pensando en cómo moverse. Simplificarla la mejoró, porque era más tensa. A veces menos es más*²⁵⁹.

7.3.8. Antidisturbios: Batalla campal

Aunque *Que Dios nos perdone* incluía varias secuencias de acción, *Antidisturbios* supone un escalón importante en la carrera de Sorogoyen como realizador de este tipo de escenas. Hay un plano secuencia de la serie que recrea una carga de este cuerpo de seguridad en una batalla campal entre ultras, a unos metros del Santiago Bernabéu. Este plano de casi 4 minutos comienza con el lanzamiento de bengalas y la formación de dos frentes a punto de empezar la palea. Los antidisturbios lo observan todo a unos metros de distancia con unas escaleras que les separan del enfrentamiento. La cámara registra sus caras tensas iluminadas por la luz de las bengalas y difuminados por el humo que generan estos instrumentos pirotécnicos, prohibidos desde hace años en los estadios de fútbol.

El plano se queda fijo unos segundos enmarcando el lugar. Estos segundos de pausa antes de la efervescencia generan una atmósfera de tensión previa que se rompe con la entrada en plano de los ultras a derecha e izquierda del plano. Al verlos, el espectador se pone en movimiento junto con la cámara que sigue a los antidisturbios como si fuese un plano subjetivo. Se escucha la orden de empezar la carga con un lema que repite una y otra vez el jefe del grupo: “Vamos, limpiamos la plaza, limpiamos la plaza”. Podría haber utilizado otro verbo menos agresivo como “despejar” o “vaciar” la plaza, pero elige uno que considera a los ultras como algo sucio que hay que eliminar.

La escena se vuelve más borrosa y la acción empieza a ser caótica. Sorogoyen muestra cómo el antidisturbios tiene que tomar decisiones importantes a toda velocidad. Ese dilema moral entre violencia, defensa y seguridad vertebró toda la serie, y se respira en esas décimas de segundo de desconcierto de la cámara.

El espectador cambiará de punto de vista varias veces en esta escena provocando un mayor dinamismo en la escena, y también percibiendo la vulnerabilidad de los

²⁵⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Eduardo de Vicente en *El Periódico* (17.11.2019). <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191114/el-director-rodrigo-sorogoyen-nos-cuenta-las->

antidisturbios cuando se separan unos de otros. Por eso después de las primeras cargas el grupo intenta unificarse bajo el grito de “Vamos, línea, línea aquí. Juntos, juntos” que indica la estrategia a seguir para atacar con mayor seguridad.

La cámara se aleja para mostrar como los policías se forman en línea de hasta seis hombres que se enfrentan a otros tantos. Una vez que se han vuelto a conformar los frentes se escucha una nueva orden para romper la inercia y sorprender al contrincante: “A mi voz carrera hasta el final”. Una opción visual convencional sería la de acompañar por la espalda a los antidisturbios a toda la velocidad, pero Sorogoyen toma una decisión alternativa. Vuelve a cambiar el punto de vista del espectador y la cámara colocándose detrás de dos ultras que amenazan a los policías desde un lateral. Los antidisturbios van percibiendo con más intensidad la peligrosa sensación de estar rodeados.

Un nuevo grito destaca entre el caos de la batalla “Atentos a las fieras”. De nuevo el lenguaje sintético y virulento define la acción policial. El grupo intenta perseguir a varios ultras entrando en un callejón cubierto. Uno de ellos, el policía interpretado por Roberto Álamo, no aguanta el ritmo de sus compañeros y tiene que parar. Intenta tomar aire mientras la cámara se acerca a él. Se escucha su agotada respiración cuando le ilumina una bengala justo enfrente e intenta volver a caminar. Pero a su espalda escucha a un grupo de cuatro ultras franceses que se acercan lentamente a él. Como si hubiesen percibido su debilidad empiezan a correr hacia él, le rodean y le empujan hasta que cae al suelo.

El antidisturbios intenta defenderse con la porra pero en seguida se da cuenta que no tiene nada que hacer y sólo procura protegerse desde el suelo. Uno de los ultras aprovecha el momento para quitarle el casco al policía. Otro de ellos coge carrerilla y le da una patada en la cabeza que es perfectamente registrada por la cámara que se queda conmocionada al lado del antidisturbios. Pero los ultras siguen acechando al policía que poco a poco intenta recobrar la consciencia y empieza a levantarse cuando recibe otra patada que le deja inconsciente en el suelo. Ahora sí que los agresores salen corriendo, quizás suponiendo que han podido matarle.

La continuidad del plano permite al espectador vivir una carga desde dentro, algo que le hace ver el trabajo de los antidisturbios de una manera distinta a lo que suelen mostrar los

telediarios. Al público español se le han quedado grabadas las escenas de violencia en el referéndum en Cataluña el 1 de octubre de 2017 y posteriormente en octubre de 2019. Sorogoyen tiene interés en ofrecer un punto de vista privilegiado que ayude a entender mejor la dificultad del trabajo de estas personas y también la facilidad con la que su comportamiento puede degenerar en agresiones desproporcionadas.

7.3.9. Antidisturbios: El descanso del guerrero

Con más de 15 minutos de duración, el plano secuencia de la cena de los antidisturbios en el último capítulo de la serie es el más largo en duración de la trayectoria de Sorogoyen hasta la fecha. Los policías están celebrando la futura paternidad de uno de ellos y, en esa conversación, sale a relucir toda la tensión acumulada en su trabajo y los múltiples roces de una convivencia complicada y a la vez muy profunda en su necesaria solidaridad en situaciones extremas.

La escena comienza mostrando un restaurante grande y casi vacío en el que suena de fondo el canto animado de los antidisturbios. Hay un camarero que está recogiendo varias mesas mostrando que es hora de cerrar aunque los policías parecen estar en el mejor momento de la celebración. Todos están cantando al unísono varias estrofas del himno de la policía nacional: *Tesón de hierro*.

*Visto de España con orgullo su bandera
Doy por su bien hasta la vida sin dudar
Con la razón como horizonte y compañera
El mal combate con valiente lealtad*

*Policía nacional
Mi corazón no conoce el desaliento
Tesón de hierro sostiene los cimientos
De la concordia, el respeto y la igualdad*

*Policía nacional
Misión audaz para un mundo más seguro*

Labor tenaz en defensa del futuro
De los valores, la paz y la libertad

La cámara aprovecha el momento para meterse con naturalidad dentro del grupo de los seis antidisturbios que cantan entusiasmados. En la mesa hay varias botellas de alcohol y algún paquete de tabaco, pero los policías cantan con claridad aunque con un evidente estado de euforia. Termina la canción y hay un brindis por el grupo y, en especial, por el hijo que va a venir de uno de ellos. A lo largo de la escena la cámara va a optar por moverse entre ellos de manera limitada. No va a girar constantemente en torno a ellos y en pocas ocasiones va a mostrar a los seis dentro del plano. Sorogoyen prefiere centrarse en cada uno, o en grupos de dos o tres como máximo. Después de la unidad emocional que genera el himno empieza el diálogo en el que todos intervienen con bastante orden. Empiezan soltándose los típicos ataques dialécticos de amigos que se conocen bien desde hace muchos años. En medio de las bromas uno le da una palmada en la cara al otro que se la devuelve ante la carcajada general.

Entonces empiezan a salir a flote los recuerdos dramáticos, como la paliza que sufrió el personaje interpretado por Roberto Álamo. Todos se solidarizan con él, reconociéndole el valor que tuvo al quedarse solo contra cuatro y enfrentarse a ellos. Pero en el siguiente tema de conversación habrá el primer conflicto importante con motivo de una chica que ha salido con dos de los antidisturbios. Los personajes interpretados por Raúl Prieto y Roberto Álamo se quedan en primer plano con el resto de la imagen difuminado. La discusión se va tensando pero hay un momento en que uno de ellos se queda callado y prefiere no seguir hablando. Estos conflictos que no han terminado de solucionarse son una de las claves de la escena.

Las heridas de guerra aparecen en la conversación cuando uno de ellos se quita una incómoda faja. Su cara refleja la intensidad del dolor provocada por uno de los golpes recibidos en esas cargas. Es uno de los pocos momentos en que todos se quedan en silencio. “Te tienes que cuidar eh tío, que el día menos pensado nos dejas ahí huérfanos” le dice uno de sus compañeros. El uso de estos términos familiares es habitual a lo largo de toda la escena. Se llaman “hermanos” y se tratan con esa confianza aunque, en los momentos de discusión, ese mismo afecto tiene tanta fuerza que se vuelve en su contra. De hecho hay un momento en que la tensión aumenta en intensidad y uno de ellos se va

al baño sin decir nada. La cámara le sigue y vemos como simplemente ha ido para no explotar. Otro de los policías se da cuenta y va con él. En este nuevo escenario los dos dicen lo que de verdad piensan pero no se atreven a decirse delante de todos. Hay un juicio pendiente por la controvertida actuación de uno de ellos y todos los del grupo han tenido que contar su versión de los hechos. Aunque hay brindis, canticos y risas todos están pensando en las consecuencias de ese juicio. Los dos deciden volver a la mesa, aunque el conflicto más que solucionarse se ha complicado.

De aquí en adelante la escena cambia por completo, la verdad sale a la luz y los silencios se multiplican, cada vez más largos y tensos. La cámara lo traduce a su manera, con mayor nervio a la hora de ir de un personaje a otro. El personaje interpretado por Raúl Arévalo vuelve a intentar huir de la escena, ahora con la excusa de fumarse un pitillo, pero ésta vez se interpone en su camino uno de sus compañeros, algo que desata su ira y todos se tienen que levantar para sujetarla. Son los últimos segundos de este plano en el que se resume toda una serie.

Este descanso del guerrero acaba en una nueva batalla, menos física pero quizás más irreparable porque afecta a las pulsiones más internas de cada uno de ellos. Son compañeros que se quieren y se odian a la vez, y sus cambios de humor son tan volcánicos como sus actuaciones policiales. Quizás ese instinto de supervivencia que tanto han tenido que desarrollar en su trabajo ha provocado que sus reacciones ante cualquier ataque, también dialéctico, sean salvajemente pasionales. El director sabe que está poniendo al espectador en una escena que le va a servir para juzgar no sólo a los personajes de la serie, sino también el trabajo que desempeñan en España más de 3.000 personas. Por eso el plano secuencia es el más aconsejado para evitar filtros y ofrecer una mayor verosimilitud en uno de los debates con mayor repercusión mediática de los últimos años.

7.4. Composición, color y ritmo interno del plano

El interés de un plano se multiplica cuando el trabajo del realizador y el director de fotografía ofrecen al espectador una variedad de elementos en los que fijar su atención. Atendiendo a la composición, el color y el ritmo interno del plano en las ficciones de

Sorogoyen, se pueden diferenciar dos grupos: *Stockholm* y *Madre* por una lado, y *Que Dios nos perdone*, *El reino* y *Antidisturbios* por otro.

7.4.1. *Stockholm* y *Madre*: Detallismo y serenidad

El ritmo de esta dos películas (el corto *Madre* se incluye al principio del largometraje así que unificaré en este caso), tiene bastantes similitudes. En ninguna de ellas hay escenas de acción como en *Que Dios nos perdone* y *El reino*, pero sí se busca una intensidad similar procurando cada plano ofrezca al espectador numerosos puntos de interés. En la primera parte de *Stockholm* la gama de colores destacados en la fotografía de Alex de Pablo es amplia: rojo y claros en la escena de la fiesta, azulados y grisáceos en el largo paseo hasta la casa de él, colores más apagados e indefinidos dentro del piso... Esta tonalidad acentúa el recorrido dramático de los personajes. Las primeras frases apasionadas de él en la fiesta se combinan con un color intenso y cálido que sólo aparecen con tal radicalidad en ese momento de la película. El primer seguimiento de él tiene una luz tenue, con mucha sombra en los rostros de los protagonistas. Conforme avanza el paseo y surge la empatía entre los dos, el color expresa la idealización de esa afectividad instantánea e imprevista.

Ese rodaje de las noches en Madrid nos dio muchos quebraderos de cabeza porque teníamos muy pocos medios. La iluminación de esas escenas lógicamente era la parte más compleja desde el punto de vista de la fotografía. Trabajábamos con eléctricos que eran alumnos de la escuela de cine que lo hacían todo con mucha ilusión pero con la inexperiencia normal en personas que están empezando. Yo mismo estaba empezando y de hecho cuando acabe la película no acabe nada satisfecho de mi trabajo. Luego sin embargo hubo mucha gente que habló muy bien de la fotografía de “Stockholm” y eso me sirvió para darme cuenta que una parte importante de nuestra profesión es intuitiva. Así se explica el famoso plano de espaldas de Aura y Javier en silencio mirando la Gran Vía por la noche que se convirtió en una imagen icónica, no sólo de la película, sino del cine español rodado con pocos medios en esos años. Tanto es así que el Ministerio de Cultura usó esa imagen en su página web en el apartado de ayudas.

No recuerdo muy bien cómo surgió la idea de hacer ese plano, pero sí que queríamos transmitir ese estado de magia en el que se encuentran los personajes en ese momento. Lo que está sucediendo es bastante convencional, un chico y una chica que conectan en una fiesta y pasan horas hablando y paseando por Madrid. Por eso la fotografía en ese momento tenía que dar ese tono imaginario en el que se encuentran los dos protagonistas. Está rodada en la Gran Vía, pero el fondo está desenfocado y podría ser una imagen rodada en cualquier sitio de una gran ciudad europea. Pero el estado de los personajes hace que vean aquel paisaje urbano como algo maravilloso. Además, el hecho de que los dos estén en silencio mirando serenamente es muy significativo. En una primera cita lo último que quieres es que haya esos momentos en los que ninguno sabe qué decir. Lo fantástico que tiene este momento es que ninguno de los dos quiere rellenar el silencio con palabras huecas, sino que están en un estado de confianza en el que pueden no decir nada sin sentirse molestos. Que el espectador en ese momento perciba esa sensación y se la crea es vital para que entre en ese juego de espejos y mentiras que propone la película²⁶⁰.

En la segunda parte de *Stockholm*, el color blanco se convierte en uno de los protagonistas de la película. Ella lleva un vestido blanco que en algunos momentos cubrirá con una rebeca negra, y toda la casa está pintada de ese mismo color, al igual que la azotea y la vista desde allí tiene una luminosidad de ese tono.

Se utilizó ese color y esa luminosidad tan distinta del resto de la película porque se quería dar un cambio de ese ambiente nocturno colorido y romántico de la noche. El espectador ha acompañado a los personajes con sus idas y venidas, sus acercamientos y sus distancias, en el que al final los dos han terminado juntos, y en cierta manera ha podido llegar a ese momento pensando que ese amor a primera vista a veces también sucede en la realidad. Por eso la llegada de la mañana es una especie de golpe de realidad. De Rossini y el ascensor subiendo hay un fundido en negro y pasamos a una chica sola en un atmósfera de silencio mortecino. Ella sube la persiana y una luz fuerte entra por la ventana. Todo se verá con mucha claridad a partir de ahora. Ahora toca digerir una peculiar resaca en el que hay que asumir todo lo que ha pasado por la

²⁶⁰ De Pablo, Álex. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (15.01.2020).

noche para discernir qué era verdadero y qué falso, hasta dónde llegó cada uno en su mente, cuánto hubo de manipulación dentro de ese juego... Esa luz que entra de frente en muchos sitios de la casa casi podríamos decir que ciega con su claridad a los personajes y les hace percibir la realidad tal y como es²⁶¹.

Ese mismo golpeo de la realidad que sugiere ese uso del color y la luz se muestra cuando ella impacta voluntariamente con su frente en el espejo del cuarto de baño. Hay una gota de sangre que cae por su frente y ella la seca con su dedo para después dejar marcado con rojo el blanquísimo dintel de la puerta. Esa imagen simbólica será una anticipación de la tragedia que va a suceder al final de la película. No será la única vez que el rojo destaque sobre el blanco. En la habitación del protagonista dónde tiene lugar la discusión más encendida con la chica, hay varios objetos de ese color: la muñeca donde ella ha guardado las llaves, el espejo, la silla... Es como si la muerte merodease por esa habitación.

En *Madre* también se utiliza la fotografía para transmitir al espectador la maltratada psicología de Elena y su particular itinerario de regreso a la vida. En el paso del cortometraje al largo, Sorogoyen tuvo que decir si el estilo visual también evolucionaría al igual que la historia, que pasa de ser un thriller a un drama intimista.

Cuando me pongo a decidir cómo voy a rodar la película, que cuenta con la anomalía de que va tener una parte ya rodada, había varias posibilidades. ¿Una ruptura total? ¿Una continuación de estilo? ¿Modificarlo un poco? Al final decido continuar ese estilo con ciertas diferencias. El gran angular del corto era un dieciséis y aquí es un catorce. Hemos sido un poquito más radicales. Un motivo era ese, la continuación estilística del corto. Además, yo ya llevo tonteando con el angular desde, ¡jojo!, “Que Dios nos perdone”.

Las primeras escenas estaban rodadas con un dieciséis porque me parecía que impregnaban mucha fuerza y violencia a la película que luego iba evolucionando en cuanto a ópticas. Y en “El reino” había todavía más angular. Toda ella estaba rodada con un dieciséis, pero yo ya había rodado el corto. O sea que yo he estado realmente

²⁶¹ Ibid. 2020.

investigando y relacionándome con el gran angular en mis trabajos anteriores, lo que pasa que no han sido tan radicales como “Madre”.

Por otra parte, psicológica y conceptualmente el gran angular me ayuda a ver un personaje mucho más pequeño en esas inmensidades. Cuando llegamos a aquellas playas y paisajes tan grandes y hacemos pruebas con las ópticas veo a lo lejos a ese personaje tan delgado, tan pequeñito, que me ayuda a ver a un fantasma que va vagando por la playa. Luego cuando acercas la cámara con gran angular tienes la posibilidad de acercarla todavía más, puedes llegar a estar a dos o tres centímetros del actor. Eso ayuda mucho a intentar entenderlo y conseguir que el espectador se meta en su psicología²⁶².

7.4.2. *Que Dios nos perdone* y *El reino*: Nervio y calor

Algunos de los mejores thriller recientes en cine y televisión han estado marcados por el uso metafórico de la lluvia y la noche: *Seven* (1995), *Crónica de un asesino en serie* (2003), *La isla mínima* o *True detective* (2014). Una de las claves de *Que Dios nos perdone* es que iba a localizar la historia en una ciudad abarrotada de turistas, bastante caótica y con un calor intolerable. La elevada temperatura no sólo se transmite al espectador con el comportamiento de los personajes (Alfaro prácticamente abrazándose a los aires acondicionados, buscando una ventana para aliviar un poco la asfixia), sino también con el uso del color. En la primera aparición de Alfaro en la película, Sorogoyen utiliza un plano general del amplio despacho con una larga cortina que intenta difuminar una luz muy intensa que entra por la ventana. Hay un aparato muy antiguo de aire acondicionado en el techo, el superior del policía se ha arremangado las mangas y Alfaro va con una camisa de manga corta abierta hasta el tercer botón. Céspedes (Alfonso Bassave) ha puesto al policía unas imágenes en las que aparece agrediendo a un compañero.

Céspedes: Esto fue, a ver... Hace tres meses exactamente: el 29 de abril. ¿Has notado algo?

²⁶² Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de J. Picatoste Verdejo en *Mundo sonoro* (16.11.2019). <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>

Alfaro: ¿En qué?

Céspedes: En el ambiente, en la gente, no sé... (El niega con la cabeza) Nada, no has notado nada.

*Alfaro: Bueno estamos en verano, hace más calor y todos olemos un poco peor ¿no?*²⁶³

Al ser un plano general en el que los personajes ocupan tan poco plano, el director logra una sensación de que han sido invadidos por el sol que llena cada fotograma. Esta luz contrasta con la oscuridad del caso que van a investigar, una cadena verdaderamente tenebrosa de asesinatos y violaciones a ancianas. Utilizar la noche y la lluvia para recrear la atmósfera de esos crímenes sería algo bastante convencional, así que los guionistas optan por sustituirla por una ciudad abarrotada y casi en llamas por las elevadas temperaturas. Un auténtico infierno en el que el asesino en serie puede moverse con comodidad.

Para la escena final hay un cambio absoluto del paisaje que pretende resaltar la enorme distancia (física, pero sobre todo psíquica y moral) que ha tenido que recorrer Velarde para descubrir al asesino. Del agosto madrileño masificado pasamos a una colina en el Norte de España en una tarde de lluvia intensa. Ese cambio de localización también incluye una evolución en la luz y el color de la escena que pasa de colores claros y cálidos, a un más tenue, cercana al azul y al gris.

Que Dios nos perdone es un thriller con escenas de acción muy dosificadas a lo largo de la película. La intensidad prima sobre la trepidación, al igual que el desarrollo de personajes tiene más espacio que la trama de investigación. Los dos guionistas siempre han destacado estas prioridades que se muestran claramente en la estructura dramática de la película. Hasta el minuto 22 no vemos una escena de acción en cuanto a montaje, música y movimientos de cámara. A la llegada del escenario de un crimen hay una pelea entre Alfaro y Alonso que es contenida por el resto de policías en medio de la calle. No veremos otro cambio de ritmo hasta el minuto 54, con un proceso reducido que muestra imágenes de Madrid que reflejan la llegada masiva de peregrino a la JMJ, y los

²⁶³ Min. 2:55-3:15.

enfrentamientos violentos de la policía con los manifestantes del movimiento 15M. Estas dos escenas son muy breves, pero están estratégicamente situadas y tienen unas características visuales y sonoras que sorprenden al espectador.

La primera gran persecución va del minuto 61 al 66. Los policías están a punto de atrapar al asesino en una escena que empieza dentro de una casa poco iluminada, con planos más bien estáticos, una edición bastante limitada y una presencia mínima de la música. Conforme avanza la escena se acelera el ritmo con un montaje más picado de planos exteriores con mucha gente, una luz natural saturada y una banda sonora invasiva. Vuelve a ver otro espacio de tiempo generoso dedicado a los personajes hasta que llega la escena en la que por primera vez el espectador observa como Andrés acorrala y asesina a sus víctimas entre los minutos 91 y 95. Una vez más la música y la edición personalizan la escena diferenciándola del resto. El asesino volverá a actuar en el minuto 105 para acabar con la vida de Alfaro y huir por la ventana en el plano secuencia más virtuosa de la película. Ya en los últimos minutos de película (119-121), el enfrentamiento violento entre Velarde y Andrés se solucionará con una economía de medios muy poco habitual en este tipo de escenas. Sin música, sin sangre ni apenas gritos, sólo el sonido de la asfixia del asesino que lentamente se va quedando sin aire.

Cada una de estas escenas tiene una peculiaridad visual y sonora que hace que el espectador no sólo se sorprenda por el giro en sí de la trama, sino también por el estilo empleado.

El reino aumentará las revoluciones y eso lo notará el espectador desde el primer plano secuencia. La cámara en mano en constante movimiento no cesará prácticamente en ningún momento. El espectador participará de ese estado de hiperactiva ansiedad de Manuel López Vidal, casi colgándose de su espalda y observando todo desde la perspectiva del protagonista. Sorogoyen utiliza ese dinamismo como un instrumento dramático que marca el ritmo vital del corrupto al ser acechado por la prensa y la justicia.

Desde el plano inicial de la película, López Vidal pasa la mayor parte de la película yendo de un lado para otro, en permanente movimiento. ¿Por qué?

Creo que eso le imprime a la historia un ritmo frenético; es una película larga y es importante que el espectador permanezca enganchado. De ahí también que la banda

sonora tenga música tecno, que acentúa la sensación de que el personaje podría ser pillado en el momento menos pensado. El movimiento permanente, además, de algún modo está relacionado con la falta de reflexión del personaje. Es un tipo que no es consciente de la inmoralidad de su comportamiento. No se ha parado a pensar en ella. A nivel formal, 'El reino' se aleja por completo del 'look' habitual de las intrigas políticas, basado en la frialdad y la elegancia. ¿Fue una decisión deliberada?

Sí, porque películas de ese género ya hay muchas y muy buenas, y queríamos dar a la nuestra una personalidad propia. Además, tratar de imitar esa estética sofisticada sin disponer de los medios necesarios habría sido catastrófico. En última instancia, además, creo que ha quedado suficientemente demostrado que los tipos que nos han estado robando no tienen nada de elegantes. Al contrario, son bastante cutres²⁶⁴.

Una vez más el cineasta madrileño utiliza unas formas que se distancian de los moldes previstos y generan un lenguaje propio que evoluciona en cada película. *El reino* tiene una cierta continuidad con *Que Dios nos perdone*, pero tiene un ritmo y una dosificación de las escenas vertiginosas muy diferentes. Manuel López Vidal también tiene sus momentos de reflexión, pero incluso estas pausas son trepidantes. A veces incluso es cuestión de segundos, como por ejemplo cuando el protagonista sale corriendo de la sede de su partido después de haber sido descubierto con micrófonos ocultos. En apenas 20 segundos el director muestra la asfixia del protagonista que intenta recuperar el aire después de la huida en un montaje aceleradísimo de planos que se van saturando de blanco hasta cegar totalmente el fotograma.

Hay un cambio de localización y entramos en la casa del protagonista con una cámara que pasa a toda velocidad de una pared casi a oscuras al espejo que refleja a Manuel, de ahí a un cuadro de Sorolla en la pared y finalmente al rostro pensativo y tenso del político. Esta variedad trepidante de movimientos de cámara, localizaciones y cromatismo definen la atmósfera de un período de reflexión fundamental y verdaderamente inaudito. Manuel debe cambiar de táctica totalmente para enfrentarse a un final de carrera que no esperaba, y ese plan no se va a caracterizar por su sencillez: conseguir pruebas, viajar a Andorra, presionar a Alvarado, viajar a Madrid, contarle todo en televisión... La cámara en estos

²⁶⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (24.01.2020).

planos no registra una realidad física sino más bien un estado psíquico de un líder con una capacidad de decisión y adaptación ante las dificultades fuera de lo normal.

7.5. La verdad en cada detalle: Dirección de arte

*Creo que la verosimilitud se logra con un compendio de cosas en el que entra todo. Los diálogos, los personajes, los actores... pero también el arte. Yo lo que hace Miguel Ángel Rebollo en la dirección del arte me lo creo todo*²⁶⁵.

En el rodaje de *Stockholm*, los medios técnicos eran muy precarios y el tiempo de rodaje muy limitado, pero eso no impedía que el director cuidase los detalles más pequeños, tal y como cuenta el actor protagonista de la película, Javier Pereira.

*Yo he visto a Rodrigo cambiar un cinturón porque no le parecía creíble para un personaje porque él no veía por la calle uno así. O lo mismo con un peinado que le parece extraño o poco verosímil para una escena*²⁶⁶.

7.5.1. Miguel Ángel Rebollo.

Ha trabajado con Sorogoyen como director de arte en *Que Dios nos perdone* y *El reino*, y en diseño de producción de *Antidisturbios*. Estudio Bellas Artes y Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. En el área artística como cinematográfica ha desarrollado una labor docente en Estudios Superiores; ha sido responsable del área de Escenografía en el Centro Universitario de Artes TAI, donde también impartió clases, al igual que en otras escuelas públicas y privadas: UEM, UCM, UNED, ECAM y la ESCAC. También ha sido el director de arte de Jonás Trueba, Juan Cavestany, Fernando Franco y Javier Rebollo.

He trabajado un cine de autor más íntimo siguiendo la formación de otros directores y decidiendo con ellos. Con Sorogoyen he ampliado mis equipos y he podido trabajar

²⁶⁵ Ibid. 2020: 10.01.

²⁶⁶ Pereira, Javier. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (13.01.20).

en producciones de mayor envergadura. Yo concibo el cine como una forma de conocimiento así que la formación es infinita, trabajar en otro campo con Sorogoyen aumenta mi abanico y capacidad de respuesta al enfrentarme a nuevos retos.

Del trabajo que depende de mí, creo que el ritmo cinematográfico que logra Sorogoyen se debe entre otras cosas a la puesta en cámara de mirada multiperspectivista o los múltiples sets –es raro que rodemos más de un día en nuestros decorados–. La sucesión de localizaciones y decorados imprimen un fuerte ritmo. Por otro lado, aunque tiene sus propias reglas gramaticales no escritas, rueda con total libertad y cierta espontaneidad con un margen que no le obligue a hacer todo siempre igual, no trata de aplicar mecánicamente una teoría gramática al contar las cosas. Eso nos obliga a todos a un mayor trabajo de atención y cuidado de todo porque, por ejemplo, al utilizar ópticas tan angulares revela casi todo el set de un vistazo. Rueda sin prejuicios: no tiene miedo a deformar el rostro del actor estando encima de su piel ni de aberrar las verticales del cuadro. También con cámara al hombro, angular y formatos panorámicos, la sensación de movimiento aumenta. Para el espectador puede ser un poco incómodo al principio, pero después de haberse habituado la percepción es más natural, gana en realismo y creo que también contribuye a imprimir el ritmo.

El detallismo de Sorogoyen en cada aspecto artístico requiere mucha confianza en el grupo para delegar algunas tareas, pero sin dejar de supervisar el trabajo de los principales departamento artísticos.

Cuando un director se reúne sólo una vez con vestuario o con el director de fotografía porque no le importa demasiado o no cuida todos los detalles, le puede salir una buena película pero es difícil. Hay una parte importante de la autoría de Rodrigo y es que está pendiente de todo y de una manera obsesiva. Le apasiona su trabajo como pocas veces he visto. Y yo que soy muy apasionado y amante de mi trabajo yo me he encontrado un director que, aparte de ser muy amigo mío, a veces en rodaje he pensado: “Pero si esto ya está bien ¿no?”. Y él ha seguido hasta la excelencia. Que la luz sea perfecta, que el actor esté donde él quiere, que el silencio sea perfecto. Exprime al máximo a su equipo no desde la tiranía del mal director de orquesta, sino

*con el ejemplo de que él es el primero que se exige al máximo. Irradia tanta pasión que eso se transmite*²⁶⁷.

Miguel Ángel Rebollo, como director de arte, ha captado las prioridades estéticas de Sorogoyen, que tienen una relación estrecha con el enfoque de las historias que se ofrece al espectador para que se olvide de que está viendo una realidad manipulada por sus creadores.

Cuando trabajo con él, mi mayor dificultad –además de las propias de logística al trabajar varios decorados a un tiempo o en el rodaje de planos secuencia–, es conducir la atención del espectador donde queremos cuando su campo de percepción es tan amplio y se haya tan estimulado. El cine es ficción y como tal recrea la realidad que aparentemente es igual a los ojos de todos. Lo que no es igual son las sensaciones y nosotros debemos dirigir las en un sentido para que el espectador sienta lo que el director desea.

El equipo técnico y yo especialmente desde mi trabajo contribuimos a crear una atmósfera que en verdad no existe en la mayoría de los casos. Por ejemplo, puedes ver cualquier celebración de cumpleaños grabado con una cámara casera o móvil que no tienen las sensaciones de intimidad que la escena supuestamente tiene. Y es que nadie ha reconfigurado esos elementos plásticos para crear un look, una atmósfera que conduzca la mirada, la experiencia del espectador y produzca esas sensaciones. Al configurarlo pensando en la cámara es cuando se produce la magia.

En términos generales yo diría que el cine de Sorogoyen es realista, pero en un sentido muy distinto al cine documental. La celebración de cumpleaños fría y distante grabada por tu padre cuando eras crío resulta que es más realista, pero menos efectiva en sentido cinematográfico del término. El realismo te lo da mejor una Handycam que una cámara con una gran óptica con su peso y sus dificultades y todo un equipo detrás grabando sonido, pero mira que al final funciona y nadie percibe todo ese tinglado. A mí me gusta más hablar de verosimilitud, me siento más cómodo porque además es un

²⁶⁷ Arévalo, Raúl. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (18.01.20).

*concepto que se utiliza mal generalmente para valorar la obra, y al fin y al cabo el cine es un arte, y no tiene que ajustarse a un estándar de realidad alguna*²⁶⁸.

²⁶⁸ Rebollo, Miguel Ángel. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta por correo electrónico (15.01.20).

Capítulo 8. La interpretación

En la construcción de personajes que permite que el espectador se interese por ellos es imprescindible la aportación de los actores. Una casting deficiente o una interpretación desajustada puede llegar incluso a convertir un guion formidable en una película indefendible. Aunque los personajes y la trama funcionen a la perfección sobre el papel, hace falta que un actor le de vida y verdad a esas palabras.

8.1. La importancia del casting

Rodrigo Sorogoyen ha expresado en varias entrevistas su gran admiración a Woody Allen. Son dos cineastas muy distintos, pero se asemejan en la importancia que dan a los castings como herramienta fundamental para que sus películas sean capaces de transmitir todos los matices de los guiones que ellos mismos escriben. En una lección magistral, el cineasta de Brooklyn hacía la siguiente declaración de intenciones.

La gente suele preguntarme muchas veces cuál es el secreto de la dirección de actores, y siempre piensan que estoy soltando una gracia cuando les contesto que lo único que hay que hacer es contratar a gente con talento y dejar que hagan su trabajo. Pero es cierto. Muchos directores tienden a dirigir excesivamente a los actores y a ellos les complace, porque, bueno, les gusta que les dirijan en exceso. Les gusta intelectualizar todo el proceso de crear un personaje. Y, muchas veces, así se confunden y pierden la espontaneidad o el talento natural (...)

Por supuesto, si los actores tienen una pregunta o dos, la contesto lo mejor que puedo, pero, por los demás, contrato a gente con talento y dejo que hagan lo que se les da bien hacer. Nunca les obligo a hacer nada y casi nunca me defraudan. También filmo escenas largas y sin cortar, que gustan a los actores, porque la interpretación se trata

de eso. La mayoría de las veces, en las películas, hacen un plano de tres segundos donde mueven la cabeza y dicen dos palabras y, después, tienen que esperar cuatro horas para rodar el final de esa escena desde otro ángulo. Se está empezando a poner en situación y tienen que parar. Resulta sumamente frustrante y creo que va en contra de lo que hace que su trabajo sea divertido. Así que, de todas formas, cada vez que se estrena una de mis películas, a la gente le asombra siempre lo brillante que es la interpretación y ¡me tratan como un héroe! Pero la verdad es que ellos son los que han hecho todo el trabajo²⁶⁹.

En esta manera de trabajar el actor tiene prioridad en la construcción del personaje. Incluso determina la planificación de la escena para que todo el entorno de su trabajo interpretativo sea lo más favorable posible. El resultado es que las películas de Woody Allen se han convertido en uno de los mejores reclamos para los mejores actores de todo el mundo. Gracias a sus películas intérpretes de todo el mundo han ganado importantes premios o han abandonado ciertos clichés en sus personajes. El director neoyorkino, además de ganar 4 Oscar y ser nominado en 16 ocasiones más, ha facilitado 8 premios de la Academia a Dianne Wiest (*Hannah y sus hermanas*, 1987; *Balas sobre Broadway*, 1995), Cate Blanchett (*El aviador*, 2005; *Blue Jasmine*, 2014), Michael Caine (*Hannah y sus hermanas*), Diane Keaton (*Annie Hall*, 1977), Mira Sorvino (*Poderosa Afrodita*) y Penélope Cruz (*Vicky Cristina Barcelona*, 2009).

Sorogoyen comparte esa condición de talismán para los actores. Con tan sólo 4 películas ha impulsado notablemente la carrera cinematográfica de Javier Pereira, Aura Garrido, Luis Zahera, Marta Nieto o Roberto Álamo. En su breve filmografía hay numerosos premios de interpretación: 4 premios Goya, 3 Premios Feroz, 3 premios Forqué, 4 galardones de interpretación en los festivales de Venecia, Sevilla y Málaga.

Me alegran mucho esos premios. Obviamente nadie puede pensar que sea sólo mérito mío: sería absurdo. Quiero pensar que algo tengo que ver, pero lo que he hecho bien sobre todo es escoger a Aura Garrido, Antonio de la Torre, Javier Pereira, Roberto Álamo, y tener la suerte que ellos acepten. Creo que elijo bien a los actores, o al menos

²⁶⁹ Allen, Woody. *Lecciones de Cine*. (Coord. Laurent Tirard) Editorial Paidós. Barcelona (2005). Págs. 58-59.

hasta ahora he tenido cierto olfato. He oído eso que cuentan de Woody Allen de que él se dedica a escoger a los mejores actores y después les deja plena libertad. Yo idolatro a Woody Allen y quiero pensar que no es una dejadez, sino que de esa forma se quita un problema y pone al actor más en alerta. Quiero pensar que es una manera de dirigirlos sin dirigirlos. Yo todavía no uso para nada ese método. Creo que por ahora tengo tanta inexperiencia que necesito controlarlo todo. Creo que la experiencia lo que te da es la relajación para no tener que controlarlo todo. A mí me gusta mucho hablar con los actores y creer que lo controlo todo. Luego no lo controlas porque nadie lo controla²⁷⁰.

En los procesos de casting hay una serie de reglas no escritas que Sorogoyen suele aplicar según la experiencia personal que tiene en esa selección de actores. Es una percepción similar a la que se transmite con brillantez en los casting que padece el personaje interpretado por Emma Stone en *La La Land* (Damian Chazelle, 2016).

Sé que los actores salen muy contentos de mis procesos de casting, porque es algo que me ha llegado de diferentes fuentes indirectas obviamente y eso me alegra mucho. Creo que se maltrata mucho a los actores en el casting. Es una falta de sensibilidad que se muestra a un profesional, a una persona que se está jugando un trabajo, y eso me repatea de algunos directores de casting. Aparte no terminas de explorar de la manera más optimizada las posibilidades de un actor. Por eso hago casting larguísimos porque tardo muchísimo en decirle: “Vale, ya está”. Pruebo muchísimo con ellos, les cambio el texto que tenían preparado o les pido que digan ese mismo texto pero con una intención diferente.

Hay actores que este sistema les encanta y entran en seguida, otros que no les gusta tanto y algunos no les convence nada. Luego están los que inventan bien y los que inventan fatal. A mí me interesan los que proponen y los que ponen una palabra nueva que le da naturalidad y vida al texto, siempre manteniendo el sentido de la frase lógicamente. Después en el rodaje esa rapidez para asimilar lo que les pides e intuición para adaptarlo y asumirlo a su manera será fundamental para mi modo de trabajar. Por eso en el casting muchas veces juego con ellos, muchas veces

²⁷⁰ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en el canal de Fila Siete de You Tube. (29.03.2017. Min. 1-3). <https://www.youtube.com/watch?v=5TkUKA4cfFo&t=424s>

apoyándome en los actores que les dan las réplicas para que les sorprendan y les hagan reaccionar de manera natural.

En el casting de “Antidisturbios” me acuerdo que estábamos ensayando una escena muy tensa de un interrogatorio. Era ya la cuarta toma que hacíamos y yo quería que un actor se enfadase más y no lo conseguía, así que le pedí al actor que daba la réplica que le tirase un vaso de plástico con un poco de agua que había sobre la mesa sin avisarle. Y este actor se volvió loco pero soltando texto y le cogí. Ví que tenía una capacidad y una fuerza que no había podido o no había sabido sacar hasta ese momento en el casting, pero con trabajo intuyo que la va a sacar. A lo mejor está más tenso por si le contratamos o no y el día de rodaje cuando ya esté seguro que contamos con él estará más relajado y lo hará mejor. No me equivoqué. Hace un papel muy pequeño pero muy difícil porque hace una escena muy violenta. Cuando pasan cosas así es algo bastante mágico porque disfrutan los actores y disfruto yo viéndoles trabajar como actores²⁷¹.

En estos procesos de casting se invierte mucho tiempo, pero para el director y los actores es una oportunidad de ir adquiriendo las medidas precisas de cada personaje, adecuándolas al modo de interpretar de cada uno.

El proceso de selección para hacer una película o una serie de Rodrigo es muy exhaustivo. Cuando él elige a una persona para hacer el casting, le lleva a un lugar que, de alguna manera, generamos una fantasía en la que somos los personajes. En ese “juego de niños”, lo que Rodrigo alienta -y eso es una bendición para un actor-, es que no pienses cómo tendría que decirlo un actor desde el personaje. Es decir, dilo desde ti. Desde ti, que eres el personaje. Yo sé que para una persona que no es actor puede ser difícil de comprender, o para actores que no trabajan desde ahí, pero, en definitiva, lo que el director está transmitiendo es que tiene una confianza tan absoluta en el actor que ha elegido, que le dice: “Tú sabes cómo interpretar esta escena sin dejar de ser tú mismo, y desde el personaje”²⁷².

²⁷¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.01.2020).

²⁷² Álamo, Roberto. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (15.02.2020).

En algunas ocasiones Sorogoyen ha podido elegir a los actores que tenía pensados desde el principio al escribir el guion. El caso más conocido es el de Antonio de la Torre en *Que Dios nos perdone* y después en *El reino*. A veces sin embargo, esa primera opción no es posible y la nueva propuesta se convierte en toda una revelación que supera todas las expectativas y hace crecer ese personaje de manera exponencial e imprevisible.

Cuando escribo el corto de “Madre” yo quiero trabajar con otra actriz, pero cuando se pone en marcha la producción, esta actriz no puede porque está con otro proyecto. Pero nos habían dado una ayuda y había que rodar ya. Pienso en otras candidatas y yo hacía poco que había conocido a Marta Nieto y me apeteció trabajar con ella. Simplemente por lo que sabía, por lo que conocía de ella, creía que lo podía hacer bien. Es una cuestión de piel, de verla en la vida, la sensibilidad e inteligencia que tiene, y le ofrecí la oportunidad de currar juntos. A todo esto, súmame que tiene un hijo. Ya es madre, ha recorrido ese camino e intuía que le iba a ser más sencillo llegar hacia donde queríamos llegar. Y después del corto, hicimos el largometraje. Trabajamos muy a gusto juntos y su trabajo es espectacular, a mi modo de ver²⁷³.

Por todo lo expuesto anteriormente, los errores en el casting difícilmente pueden disfrazarse en el rodaje y la posterior edición. No sólo hay que escoger al actor más adecuado para un personaje, sino que también hay que buscar un cierto grado de empatía entre el intérprete y el director, una comunicación fluida que permita trabajar la interpretación en la misma dirección. De un cineasta tan extraordinario como Alfred Hitchcock, siempre se recordarán sus problemas con actores de inmenso talento con los que, sin embargo, nunca llegó a conectar y aprovechar lo suficiente.

“Yo confieso” (1953) tenía dos problemas. No me gustó trabajar con Montgomery Clift, porque era muy opaco en sus métodos. Recuerdo que cuando sale del tribunal, le pedí que mirara hacía arriba, para luego cortar a un plano del edificio de enfrente desde su punto de vista. Dijo: “No sé si el personaje haría eso”. Imagínese. Contesté: “Si no miras, no puedo cortar”. Así todo el tiempo. Con Paul Newman fue igual, en “Cortina rasgada”. Por naturaleza era un actor al que le gustaba hacer las cosas a

²⁷³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de J. Picatoste Verdejo en *Mondosonoro* (16.11.2019). <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>

su manera, cosa que a mí me parece muy bien, porque yo a los actores les digo. “Bueno, venga, trabájatelo. Que vea si sientes la escena”. El problema surge cuando al hacer las cosas a su manera, el actor entorpece el montaje. No mira hacia donde debe mirar para que puedas cortar. Lo de Clift fue como si un actor que hiciese el personaje de Jimmy Stewart en “La ventana indiscreta” me dijera: “Creo que el personaje no miraría allí”. No habría película. No habría nada.

Y lo de Anne Baxter fue otro error de casting total. Yo había hecho venir a una actriz de Suecia, Anita Björk, la protagonista de La señorita Julia (Alf Sjöberg, 1951). Quería una desconocida. Cuando viajamos a Quebec y aparece una estrella de cine, es absurdo. Pero Björk se presentó con un hijo ilegítimo y un amante; cuando se supo, la Warner dijo: “No podemos contratarla”. Tuvimos que merterla en el barco de regreso. Faltaba una semana para Quebec. Recibí mensajes diciendo que tenía que darle el papel a Anne Baxter, que no tenían a nadie más²⁷⁴.

En los párrafos anteriores hay mucha experiencia en el trato del director con los actores y el trabajo de la interpretación que conectan, de manera antagónica, con el modo de trabajar de Rodrigo Sorogoyen. La prioridad del acierto en el casting, la posterior comunicación con el director y la adaptación a los imprevistos del rodaje que ha mostrado el cineasta madrileño hasta ahora, fueron muy distintos a los expresados en ese texto por el “mago del suspense”. De todas formas, ambos cineastas coinciden en la máxima de que el actor y el director deben tener autonomía, pero a la vez una confianza mutua para coordinarse en las mejores condiciones.

8.2. Conocer y comunicar: Una clave para interpretar

En los castings, Sorogoyen dedica tiempo a conocer y entender a la persona más que al actor para saber cómo puede interpretar al personaje, aprovechando su experiencia vital y su modo de ser. Varios actores destacan este interés en aprovechar la biografía personal en ese trabajo previo de preparación para el personaje.

²⁷⁴ Hitchcock, Alfred. *El director es la estrella por Peter Bogdanovich*. T&B Editores. Barcelona (2007). Págs. 337-338.

Después de hacer el casting con Roberto Álamo, Rodrigo quiso hablar conmigo para que le contara un poco sobre mi vida, qué gustos tengo sobre el cine y la música, con la idea de conocerme mejor²⁷⁵.

En esa misma sintonía, el actor gallego Luis Zahera declara:

Hay un detalle que me gusta mucho de Rodrigo. Cuando estábamos haciendo nuestra segunda película juntos (“El reino”), le pregunté porque me había escogido la primera vez para hacer de policía en “Que Dios nos perdone”. Quería saber dónde me había visto actuar antes o qué detalle de la prueba de casting le había convencido para contar conmigo. Me respondió que ya tenía decidido que iba a contratarme antes de hacer el casting, pero sólo quería que estuviese allí para saber si era buena persona y se podía trabajar bien conmigo. No era el casting para el personaje sino para la persona, para saber si era un divo o un tipo raro con el que no podría empatizar²⁷⁶.

La conexión personal entre director y actores es una premisa que Sorogoyen comparte con Martin Scorsese (cfr. pág. 93). En esa labor de comunicación hay una base que no depende simplemente de conocimientos cinematográficos.

Rodrigo es un gran comunicador y una persona que aglutina equipo. Es decir, no llega con ser un virtuoso de la guitarra para saber tocar bien la guitarra, tienes que tener una magia, una comunicación con la gente, un carisma y todo esto lo tiene Rodrigo. Es una persona muy agradable y muy accesible, que le interesa todo. Por otra parte, creo que los directores que son autores de sus textos tienen ventaja a la hora de comunicar y transmitir con más acierto²⁷⁷.

Al ganar el Goya al mejor actor por *Que Dios nos perdone*, Roberto Álamo no dudó en afirmar que se trataba del “mejor o uno de los mejores directores de cine de este país, y posiblemente del mundo, y lo digo de verdad”²⁷⁸.

²⁷⁵ De Nati, María. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (17.01.2020).

²⁷⁶ Zahera, Luis. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta (11.01.2020).

²⁷⁷ Ibid. 2020.

²⁷⁸ Álamo, Roberto. Ceremonia de entrega de los Goya 2017. (Min. 2:35-240 de este extracto: <https://www.youtube.com/watch?v=CqvrKGb43ZA>)

Para mí tiene algo que sólo tienen los muy grandes y es la capacidad de contar ese momento en el que viven de la manera más realista posible. Trasladado a la interpretación creo que logra esa verdad porque es un trabajo que comparte a medias con el actor. No es un guionista que lleva dos años escribiendo un guion y luego quieren que interpretes su guion, sino que aprovecha a los seres humanos que han dicho que sí, en este caso los actores y las actrices, y coge de esas personas la parte humana que tiene cada uno para acabar de construir al personaje. Creo que tanto a él como a mí, las películas que en la Historia del cine nos han emocionado, perturbado, atado a la silla, nos han hecho pensar y ser mejores personas, son aquellas películas en las que el factor humano era determinado. En las que la humanidad estaba en un primer plano de principio a fin²⁷⁹.

Marta Nieto es Elena en *Madre*, y también recalca la importancia de lograr la hondura psicológica de los personajes con el guion y la dirección de actores.

Es muy difícil encontrar a directores completos. Muchos saben poner la cámara o contar historias, pero que sepan hacer todo eso y además crear un ambiente de trabajo como el que crea Rodrigo y además sepan dirigir actores, son muy pocos. Mirar a los ojos a un actor es muy complicado porque su materia prima es el alma humana, el carácter, las emociones... Que un director tenga esto trabajado es una rara avis bajo mi punto de vista. Él le da el valor que tiene la interpretación que es el más importante, porque al final es el último eslabón de una larga cadena. Es el quehacer más importante del director ya que si las personas que están contando la historia delante de la cámara no están vibrando alto, con la delicadeza, la finura y el tono adecuado, todo lo demás se cae. No servirá de nada el guión, la cámara o el maquillaje. Y ese último eslabón es el que mejor se le da por su trabajo personal, por su capacidad para entender el personaje. La complejidad de Elena es una muestra de esto. Un director que es capaz de escribir un personaje así tiene una hondura apabullante. Igual que la de Isabel Peña, pero a él se lo recalcó más porque tiene más tareas aparte de ser guionista²⁸⁰.

²⁷⁹ Álamo, Roberto. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (15.02.20).

²⁸⁰ Nieto, Marta. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (28.01.2020).

8.3. El aprendizaje de los ensayos

Aparte de invertir mucho tiempo en los castings, Sorogoyen es un director que prepara mucho las interpretaciones con horas de ensayos sólo con los actores para lograr que se acomoden con el texto y con el resto de los intérpretes antes de estar en el set de rodaje.

*Es un director con el que uno se divierte mucho porque el personaje crece y cambia desde los primeros ensayos hasta el rodaje. A veces incluso cambia radicalmente lo que te pide al final según lo que le hayas mostrado en los ensayos. Eso te hace no ir sobre seguro, no repetir lo que ya has hecho otras veces y estar en la cuerda floja sabiendo que él no te va a dejar caer nunca porque lo tiene todo muy claro y trabajado de casa. Y esto te lo pueden decir todos los actores que han participado en sus películas*²⁸¹.

Es habitual ver a actores encasillados en un tipo de personaje del que nunca acaban de salir. El espectador y los directores acaban teniendo prejuicios lógicos que dependen esencialmente de la trayectoria del intérprete que se ha especializado en registros muy concretos. Pero esas inercias pueden llegar a dañar seriamente el ritmo de una historia al desarrollar su arco dramático de manera previsible. La declaración previa de Mónica López sobre ese “lanzarse al vacío” de la mano de Sorogoyen, muestra la facultad del director para encontrar ámbitos de crecimiento artístico en el actor que favorezcan a la película. Esta cualidad de Sorogoyen es la misma que han tenido otros grandes cineastas para sorprender al público con una interpretación creativa e imprevista. Uno de ellos fue el norteamericano Howard Hawks (1896-1977). Director 47 películas entre 1926 y 1970, es considerado uno de los grandes maestros del cine gracias a películas como *Scarface*, *el terror del Hampa* (1932), *La fiera de mi niña* (1938), *El sueño eterno* (1946) o *Río Bravo* (1959). Entre otros méritos, destacaba por su capacidad para hacer películas de todo tipo de géneros, y también por sacar el máximo provecho a los actores pidiéndoles soluciones interpretativas distintas a las previsibles. A propósito de *Sólo los ángeles tiene alas* (1939), Hawks hablaba así sobre su experiencia como director de actores.

²⁸¹ López, Mónica. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (18.01.2020).

En los ensayos con Jean Arthur para preparar el personaje de Bonnie Lee, me di cuenta que ella no quería nada que no hubiera hecho antes. Era buenísima en su estilo, pero tenía miedo de probar cosas nuevas. Cuando acabamos la película, le dije: “Eres una de las pocas personas con las que he trabajado a las que no me parece haber ayudado en absoluto. Algún día podrás ver lo que quería que hicieras, porque voy a volver a hacer tu personaje”. Y al cabo de unos años, cuando vio a Lauren Bacall en Tener y no tener, dijo: “Qué tonta fui. De ahora en adelante, cualquier película que quieras hacer, no tienes ni que contarme el guion. La haré”. Jean es muy buena. No pudo hacer lo que yo buscaba por esa peculiaridad suya²⁸².

Para el crecimiento como actores, cineastas como Hawks o Sorogoyen suponen todo un reto, una oportunidad de explorar nuevos territorios interpretativos que exige atrevimiento y confianza plena del intérprete en el director. Aura Garrido es una de esas actrices que dio un salto en su trayectoria al trabajar con Rodrigo Sorogoyen en *Stockholm*. Era una apuesta fuerte: un proyecto crowdfunding que suponía trabajar sin cobrar, de un director primerizo, con poco medios y tiempo para rodar, y en un momento en que ella tenía que simultanear ese trabajo con otros en cine y televisión.

Suplimos la falta de tiempo de rodaje que no teníamos con tiempo de ensayos. Con lo cual “Stockholm” es la película que yo más he preparado como si fuese una obra de teatro. No se suele hacer en cine eso de ensayar las escenas, de ponerlas en pie, de que Rodrigo nos contaba ya cómo se iban a rodar técnicamente, cómo era el espacio y poder llegar allí con todo ensayado y hacerlo. Para mí, como actriz, eso es maravilloso porque es llegar al rodaje con el trabajo ya hecho. No tienes que adaptar lo que has ensayado en casa y lo que te encuentras técnicamente, que no sabes si te va a ir en contra o a favor de lo que tú te has trabajado. Con el paso del tiempo, considero que fue un lujo trabajar así porque para mí es como si hubiésemos hecho la mitad de la película ensayando y la otra mitad rodando²⁸³.

²⁸² Hawks, Howard. *El director es la estrella por Peter Bogdanovich*. T&B Editores. Barcelona. 2007. Pág. 248.

²⁸³ Garrido, Aura. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (28.01.2020).

8.4. Naturalismo, intuición y espontaneidad en el rodaje

Entre los actores que han trabajado en las películas de Rodrigo Sorogoyen quizás el que mayor prestigio tiene por el uso de la voz es Roberto Álamo. Este actor madrileño nacido el 1 de enero de 1970, comenzó trabajando en teatro en la compañía *Animalario*. En 2010 obtuvo el premio Max a la mejor interpretación masculina por *Urtain*, un personaje real con el que alcanzó un grandísimo prestigio que le llevaría a impulsar su carrera en cine y televisión. Luego llegarían los dos premios Goya por *La gran familia española* (2014) y *Que Dios nos perdone* (2017). En una entrega de los premios de la Academia utilizó su cuenta de Instagram para subrayar la importancia de la voz en la interpretación:

Y yo pregunto: ¿para cuándo una categoría en los premios Goya para nuestros compañeros ACTRICES y ACTORES de doblaje? ¿Para cuándo? ¿PARA CUÁNDO? Si de mí dependiera, en la próxima gala, otorgaba a Doña Rosa Guiñón el Goya honorífico a toda una carrera. Y el año que viene (ya puestos) también se lo otorgaba a la increíble actriz, María Luisa Solá. Yo he sido galardonado con dos premios Goyas por mi labor de actor en diferentes películas: creo, sinceramente, que esas dos auténticas maestras de mi profesión se lo merecen tanto o más que yo²⁸⁴.

En las películas de Rodrigo Sorogoyen la interpretación vocal del texto es un aspecto esencial desde *Stockholm*, un largometraje basado en diálogos entre los dos protagonistas. En toda su filmografía no hay monólogos ni voces en off, algo que podría restar naturalidad a la declamación. Para lograr esta credibilidad de la interpretación de la voz, Sorogoyen tiene una regla básica y muy original.

Algo que había en el rodaje de “Frágiles”, “Impares” y “La pecera de Eva” era la improvisación de los actores. Lógicamente había un guión pero se dejaba a los intérpretes que construyesen cada personaje con la espontaneidad. Yo me encontraba muy cómodo en ese sistema y es algo que ahora utilizo mucho en el rodaje de mis películas. Hay actores que les gusta ese modo y otros que se encuentran

²⁸⁴ Álamo, Roberto. Comentario recogido en el artículo *Roberto Álamo y su pasión por el doblaje* publicado en *La Voz de Jos.* (14.09.2019). <http://lavozdejos.com/2019/09/14/roberto-alamo-pasion-doblaje/>

incomodísimos. Yo lo que intento es no caer en una trampa que es muy habitual y que consiste en decirle al actor que diga una frase como la diría su personaje. Les digo que la digan como la dirían ellos mismos. Quizás en el caso del psicópata que interpreta Javier Pereira en “Que Dios nos perdone”, ahí sí que intervenimos más Isabel y yo porque era un personaje muy extremo. Pero en el resto les pedía que lo dijese a su manera. Si no lo haces así empiezas a discutir con los actores sobre cómo lo diría el personaje en cada escena y nadie tiene la potestad de saber eso²⁸⁵.

Raúl Prieto ha trabajado con Sorogoyen en *Que Dios nos perdone*, el largometraje *Madre* y en la serie *Antidisturbios*. Así precisa ese modo de modular la voz que combina la interiorización del personaje sin perder la naturalidad interpretativa del actor.

Stanislavsky ya decía que no había que ponerse en el lugar del personaje, sino pensar en qué situación tiene que ponerse un actor para interpretar esa escena desde dentro. A lo mejor yo tengo que interpretar un ataque de ira y sé que mi personaje reacciona cuando le tocan determinadas teclas, pero yo no soy así. A lo mejor tengo un punto de ira más bajo y esas circunstancias no generan en mí una reacción explosiva. Tendré que buscar dentro de mí las teclas que acaban provocando esa explosión de ira²⁸⁶.

Roberto Álamo cuenta una anécdota del rodaje de *Que Dios nos perdone* que refleja como el rodaje es, en sí mismo, una fuente de creación del personaje y de la atmósfera que le acompaña en la historia.

Había varias secuencias de la película en las que el personaje que yo interpretaba volvía borracho y con una paliza a casa. Es en la parte del final de la película en que él es apartado en el trabajo y además descubre que su mujer le engaña con otro. Ahí empieza a beber, le pegan entre varios y vuelve a casa. El llega a casa, pone la comida al perro y sigue emborrachándose. Cuando se despierta descubre que el animal ha muerto –seguramente de calor por las altísimas temperaturas–, decide bajar a enterrarlo en el jardín y entonces aparecen dos policías con los que acaba discutiendo y acaban deteniéndolo. Todas esas escenas se rodaron en dos días, cuando ya

²⁸⁵ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018. Min 48-49).

²⁸⁶ Prieto, Raúl. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (27.01.2020).

habíamos hecho dos tercios de la película. Entonces le propuse a Rodrigo emborracharme de verdad esos dos días de rodaje. Yo no bebo, soy abstemio, pero hasta ese momento la película había sido tan realista que podría hacer la composición de una borrachera, pero quizás podría chirriar un poco. Él me respondió que tendría que hablar con el productor porque en un rodaje no se permite beber alcohol. Al final accedieron teniendo en cuenta mis antecedentes y que no soy una persona conflictiva.

Así que yo empezaba a beber a primera hora de la mañana y cuando estaba borracho empezábamos a rodar. Había momentos en esas secuencias en que yo tenía que hablar y yo no podía porque estaba borracho. Entonces Rodrigo se me acercaba, me preguntaba si estaba bien y me decía al oído: “No me importa que no se entienda lo que dices en la escena, porque de hecho lo que me está interesando en este momento es ver como tu personaje se está apagando como una vela. Eres un ser humano desmoronándose, así que intenta decir el texto pero si no puedes no lo digas, tú sigue actuando”²⁸⁷.

Ese no entenderse lo que estaba diciendo formaba parte del derrumbamiento de Alfaro, que en ese momento de la película se acerca hacia su muerte. Probablemente sea la única vez que Sorogoyen ha permitido que a un personaje no se le entiendan bien las palabras; algo que considera una prioridad absoluta. Por eso en *Stockholm* los actores tuvieron que doblar casi todo el primer cuarto de película, rodada con pocos medios y en el barrio de Malasaña, porque el sonido no era limpio, con el ruido nocturno de ese barrio tan popular de Madrid.

Aunque Rodrigo no ha estudiado teatro él tiene algo con lo que yo conecto y estoy absolutamente de acuerdo. Cuando cierro los ojos y escucho a un actor o una actriz, no soporto oírlo declamando un texto. Me chirría al oído el manierismo de algunos actores cuando hablan, esas pequeñas inflexiones en la voz que te llevan a pensar en un actor y no en un personaje. Habrá gente que le encante ese modo de actuación de intérpretes que “hablan” muy bien. Eso no quiere decir que al actor no tenga que entenderse, pero hay una fina línea entre declamar y que se entienda bien lo que

²⁸⁷ Álamo, Roberto. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (15.02.20).

*dice. Y esa línea la pisa Rodrigo y la domina por completo. Tiene un oído finísimo para escuchar a esos actores que hablan como actores y eso no le gusta*²⁸⁸.

Un ejemplo de cómo la voz define a los personajes creados por Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen con mínimos detalles de locución es una escena de *Stockholm*. Es la segunda parte de la película, la mañana después de ese enrevesado juego de mentiras. Ella se venga de él negándose a abandonar su casa. El protagonista no da crédito a su comportamiento, y su indignación va en aumento.

Él: Mira en serio, esto no tiene ningún sentido, te estoy pidiendo que te marches de mi casa y tú tienes que aceptarlo. Así de fácil (El coge el bolso y la ropa de ella y se los deja en sus brazos. Ella no se intimida y los tira encima de la cama). Pero bueno ¿qué quieres? ¿Que llame a la policía o qué?

Ella: Llámala.

Él: No me crees capaz ¿no?

Ella: No lo sé. Ahora lo veremos.

Él: No te entiendo tía.

*Ella: Yo tampoco te entiendo a ti... tío*²⁸⁹.

Los puntos suspensivos y la entonación del “tío” de Aura Garrido aportan una información muy sugerente al espectador, no sólo sobre la película, sino también sobre el reflejo que supone de unas relaciones generacionales marcadas por los estereotipos, el utilitarismo y la superficialidad. Se supone que la chica debería haberse ido a primera hora sin molestar más al chico; ese sería un comportamiento adecuado a las convenciones del “rollo de una noche”. Pero el protagonista no vendió así su producto durante la noche, sino que utilizó el romanticismo como una excusa que le hiciese más atractivo ante una presa complicada.

Al actuar así ocultó su verdadera personalidad que, por lo que vemos en la segunda parte, se aleja mucho de ser la de un idealista romántico. Actuó como un “tío”; en genérico, sin

²⁸⁸ Ibid. (2020).

²⁸⁹ 1:03:14-1:03:35.

nombre y apellidos, con los estereotipos instalados en el disco duro sobre la relación con una chica que acabas de conocer. Y ella no quiere ser tratada como una “tía”, sino como una persona con biografía, sentimientos, pasado, heridas... Por eso es imposible el entendimiento, tal y como los dos transmiten en este diálogo. Al perderse la individualidad, se deshumaniza a la persona cosificándola en un concepto. Los “tíos” y las “tías” podrán ligar, tener relaciones sexuales e incluso vivir juntos durante un tiempo, pero nunca habrá verdadero amor entre ellos.

Para que cada uno de estos detalles quede bien pulido en los cuatro procesos de construcción de la interpretación del personaje (casting, conocimiento del actor y comunicación con él, ensayos y rodaje), Sorogoyen pone un nivel de exigencia muy alto en el trabajo.

Yo, que además de actor soy director, en el rodaje de “Antidisturbios” había veces que, a la cuarta toma, lo hubiese dejado tal y como estaba, y él no se conformaba con eso, y hacía el doble de tomas. No se conforma con una interpretación de un 6 o un 7, va a seguir trabajando hasta lograr el 10²⁹⁰.

Además de exigir en la interpretación, Sorogoyen es consciente de cómo influye la planificación visual en el aprovechamiento del trabajo de los actores. El director debe sacar el máximo brillo a esa actuación con una adecuada utilización de la cámara. Si el tratamiento visual del personaje no es el más acertado, se puede acabar desperdiciando parte del talento de un actor con enormes posibilidades.

Hay una cosa de las que me he arrepentido mucho con el paso de los años del rodaje de Que Dios nos perdone, y que es una responsabilidad mía absolutamente. Creo que, con la cámara, no cuidé lo suficientemente la interpretación de Antonio de la Torre. Es verdad que todos los premios se los llevó Roberto Álamo; porque era un buen personaje y él estaba fantástico, además no era tan conocido y premiado como Antonio, etc... Pero la interpretación de Velarde que hace Antonio de la Torre es excepcional, y creo que, que no se le haya dado ningún premio por ese trabajo es

²⁹⁰ Arévalo, Raúl. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (18.01.20).

denigrante. Y me parece que, en parte, es culpa mía. En aquel momento le tenía tal respeto al actor que, instintivamente, alejaba la cámara de él, o no le daba tanta importancia. De manera que, en la película, apenas hay primeros planos de Antonio. Todo lo contrario que sucede con Roberto. Y esto crea, obviamente, un vínculo muy especial con el espectador en el caso de Alfaro-Roberto Álamo, y una cierta distancia con Velarde-Antonio de la Torre²⁹¹.

Con estas últimas palabras del director se resume como la interpretación es un factor esencial del ritmo cinematográfico. Una película necesita un buen guión, una buena historia que contar, pero un actor tiene el poder superior de hechizar a un espectador o, por el contrario, de romper los vínculos más fundamentales de conexión con el espectador.

²⁹¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (10.02.2020).

Capítulo 9. El montaje

9.1. Alberto del Campo, editor

Nacido en Soria en 1981, Alberto del Campo realiza desde joven varios cortometrajes con los que empieza a poner en práctica su afición al cine. Llega a Madrid en 1999 para estudiar un ciclo superior de Realización de Audiovisuales y Espectáculos. Su intención era ser director de cine, pero conforme fue avanzando en su formación se dio cuenta que tenía una mejor capacidad como director de montaje. Películas como *Rompiendo las olas* (1996) de Lars Von Trier, le abrirán horizontes sobre las posibilidades del montaje en una película.

Colabora como auxiliar de dirección en *Héctor* (2004) y *Siete mesas de billar francés* (2007), ambas dirigidas por Gracia Querejeta. Estos primeros rodajes le sirven para adquirir experiencia, al igual que sus trabajos en televisión como ayudante de montaje en programas como *El club de la comedia* (2005), o *Plácido y la copla* (2008). En 2010 es el editor de *Camas*, un cortometraje escrito y dirigido por Manuela Burló Moreno (*Pipas, Rumbos*), y protagonizado por Raúl Arévalo y Belén Cuesta entre otros.

Conoce a Rodrigo Sorogoyen en el año 2007 gracias a varios amigos comunes. Compartían su afición al cine y su predilección por Stanley Kubrick; el montador siempre ha tenido una especial admiración por películas como *La naranja mecánica* (1971) y *Barry Lindon* (1975), su obra favorita. También tienen en común la intención de hacer una película juntos con la necesaria libertad creativa. Por eso montan una productora con otros dos amigos que les permite, junto con la financiación crowdfunding, realizar su primera película: *Stockholm*.

Desde entonces, Alberto del Campo siempre ha sido el director de montaje de todas las películas dirigidas por Sorogoyen: *Que Dios nos perdone*, *El reino* y *Madre*. También ha realizado el montaje de la primera serie creada por el cineasta madrileño: *Antidisturbios*, rodada en 2019 y estrenada en Movistar en 2020. Ha sido nominado dos veces al Goya a la mejor edición, logrando el premio en 2018 por *El reino*. A partir de ese año ha multiplicado su presencia como director de montaje, especialmente en series de televisión: *Cuerpo de élite*, *Todo por el juego*, *Vivir sin permiso*, *La verdad* y *Patria*.

9.2. Colaboración con el director

En esta primera etapa, Rodrigo Sorogoyen y Alberto del Campo trabajan los dos juntos en la sala de montaje. Posteriormente el director va cambiando este modo de editar la película.

Cada vez estoy menos en sala, tanto por tiempo como por confianza. Alberto me va enviando las escenas editadas y eso hace que esté mucho menos en la sala de montaje, algo que ha sucedido claramente en el largometraje “Madre”. Y además creo que hay que estar poco en montaje. Hay un momento en que ya estás tan saturado de una historia que llevas meses o años dando vueltas, que necesitas una especie de purificación o distancia para limpiarte y poder mirarla con algo más de objetividad. Para mí lo ideal es rodarla y estar un mes sin ver ni un fotograma. Luego ya tocarás o recortarás lo que haga falta, pero nada más acabar de rodar soy incapaz de quitar nada o cambiar cosas importantes. Es el montador el que te tiene que decir, desde fuera, qué es lo que le viene mejor a la película, porque yo estoy enamorado de cada escena que me ha costado tanto escribir, financiar, rodar... Como director sé que pruebo y ruedo mucho. En “Que Dios nos perdone” el primer montaje era de 3 horas y cuarto. Evidentemente yo sabía antes que me lo dijese Alberto o el productor que había que quitar como mínimo una hora²⁹².

²⁹² Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta a Rodrigo Sorogoyen (23.11.2018. Min. 59-61).

La tarea del editor es esencial para generar el ritmo adecuado a cada escena, que a su vez ha de ser coherente con del resto de la película. Por eso la complicidad entre el director y el editor tiene que ser absoluta.

Nos gusta el mismo tipo de cine y entendemos nuestra profesión de una misma manera. Él tiene una manera de trabajar que fomenta mucho tu creatividad dándote mucha confianza. Ese clima se transmite en el resto de su equipo más cercano: Isabel Peña, Nacho Lavilla, Álex de Pablo, con los que tenemos una comunicación constante. A mí en concreto me parece muy importante que el director de fotografía esté muy accesible, algo que no sucede en muchas películas. El trabajo de Álex de Pablo y el mío tiene mucho que ver, por eso cualquier comentario suyo lo tengo muy en cuenta. El montaje depende mucho de cómo ha sido fotografiado cada plano para que haya un verdadero equilibrio y coherencia en la suma de todos ellos²⁹³.

9.3. Stockholm: una historia rota en dos partes

Como ya vimos en el capítulo 4, la historia de los dos personajes se divide en dos partes. En la primera hay un acercamiento, y en la segunda un distanciamiento.

Había dos ritmos claramente diferenciados. En la primera parte había un ritmo más académico y convencional, y en el segundo más pausado. Por medio del montaje transmitíamos esa tensión en la segunda parte con planos muy largos, con bastante silencio e incomunicación entre los personajes.²⁹⁴

En esa división de la película que afecta tanto al montaje, cobra importancia en una escena que serviría de base para el tráiler definitivo de promoción. Después de que fracasen todos los intentos de él, ella huye del apartamento bajando por las escaleras rápidamente. Es el final de la primera parte y el montaje cambia radicalmente mientras empieza a sonar la música de Rossini.

²⁹³ Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta a Alberto del Campo (19.11.2019).

²⁹⁴ Ibid. 2019.

La idea era hacer una persecución con la clásica tensión entre el perseguidor (dentro del ascensor) y la perseguida (por las escaleras). Luego queríamos hacer un cambio radical de ritmo y de tono con respecto al resto de la película. Al espectador le hemos estado hundiendo en la butaca y necesitamos despertarle. Con una música distinta y una persecución que acaba siendo una danza entre los dos, generamos sorpresa e interés de una manera creativa. Marcamos con esta escena un punto y aparte en la película. Cuando termina esa persecución, hay un fundido en negro y empieza un ritmo diametralmente opuesto. Es un plano fijo larguísimo, de más de 3 minutos de duración en el que se ve como se despierta ella al día siguiente. Hay mucha pausa, silencio, quietud y una llamada en voz baja. Creo que con ese montaje el espectador se sumerge en un mundo nuevo marcado por el ritmo contemplativo y reflexivo que va a dominar esta segunda mitad²⁹⁵.

9.4. *Que Dios nos perdone* y *El reino*: adrenalina a dos velocidades

Aunque comparten la condición de thriller, el montaje de estas dos películas tiene claras diferencias que derivan del ritmo que se imprime a cada historia.

En “Que Dios nos perdone” la idea era hacer una olla a presión. Combinar el ritmo pausado de algunas escenas de definición de los personajes con otro trepidante que incluyese persecuciones por la ciudad. Como el primer montaje de la película nos había quedado muy largo, tuvimos que deshacernos de algunas escenas o acortar y alternar otras, dándole mayor ritmo a la historia²⁹⁶.

Una vez eliminada casi una hora de metraje, la película duraba 130 minutos. La productora insistió en quitar algunos minutos más, hasta casi 120. Hoy en día, Sorogoyen sigue pensando que debería haber peleado más por incluir una escena inicial que está en los contenidos extra del DVD, y que finalmente se suprimió. Era al comienzo de la película, a la salida del cementerio. Velarde está en la parada de autobús cuando llega una niña adolescente.

²⁹⁵ Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta a Alberto del Campo (01.12.2019)

²⁹⁶ Ibid. (2019).

Niña: ¿Ha pasado el 28 ya? (Velarde niega con la cabeza y ella se muestra impaciente).

Velarde: ¿A dónde vas con esa mochila si es verano? (dice tartamudeando).

Niña: A clase de inglés, llego tarde.

Velarde: ¿Dónde está?

Niña: Lejos, pasado el Mercadona.

Velarde: ¿Quieres que te lleve? Tranquila, soy policía. (Ella le mira y duda). Hay una parada de taxi aquí cerca (Se va con él pero sigue mirando hacia atrás. De repente ve que llega el autobús) En taxi es más rápido (Ella le vuelve a mirar con miedo y sale corriendo hacia el autobús).

Aunque a Sorogoyen le parecía que esta escena era un buen comienzo para explicar la incomunicación y el temor que llega a provocar la presencia de Velarde, la escena fue eliminada tras varios *screenings* de la película. En la opinión de estos primeros espectadores, se podía entender mal, incluso llegar a sugerir que el policía era un pedófilo. Más allá de la controversia de si hubiese sido mejor dejar o no esta escena, que apenas dura 2.16 minutos, lo que resulta evidente es que el ritmo utilizado se acerca más al terror gótico que al thriller de acción. Al espectador se le invita de una manera muy sutil a entrar en la psicología de los personajes. El diálogo es voluntariamente escueto, y el montaje favorece la reflexión, con una pausa que además genera una tensión creciente en el ambiente.

En *El Reino* el ritmo es mucho más constante. Hay innumerables procesos reducidos y carreras detrás del protagonista que explican una huida hacia adelante cada vez más frenética.

Queríamos que el espectador estuviese con Manuel todo el rato teniendo que tomar decisiones importantes a toda velocidad. El montaje fue un trabajo muy largo de precisión porque queríamos que no sobrara ningún fotograma. Le llevamos al protagonista de un sitio a otro y el espectador le acompaña asumiendo esa sensación

*de persecución permanente. Para lograr esta percepción utilizamos un montaje muy picado, con muchos cambios de localizaciones en planos muy cortos*²⁹⁷.

El inicio del cerco policial y jurídico al partido corrupto del protagonista es un buen ejemplo de estas palabras de Alberto del Campo. En el minuto 13 de película Manuel está durmiendo tranquilamente cuando su mujer le despierta diciéndole que le llevan llamando un rato. Hay un corte de plano y vemos directamente imágenes del telediario con la salida de Francisco Castillo, vicesecretario general y amigo de Manuel López Vidal, escoltado por la guardia civil. Toda la familia del protagonista desayuna viendo el telediario que presenta Amaia Marín, la periodista que ya ha empezado a chantajear el protagonista en una escena previa. Empieza la carrera de Manuel después de ver un plano de su cuello en tensión viendo las noticias. Luego los planos se intercalan rápidamente: el coche, la llegada a la sede del partido, la subida a la escalera, la visita a la trituradora para asegurarse que alguien está destruyendo todas las pruebas y finalmente la visita al jefe. Frías está hablando con instancias superiores, “la Ceballos”, que conoceremos más tarde. Esa llamada le indigna, pero no hay tiempo que perder. En menos de un minuto Frías fija la estrategia a seguir.

Frías: ¿Cómo estás?

Manuel: Preocupado

Frías: Bueno ya has visto ¿Qué te parece?

Manuel: Pues una faena.

Frías: Si es que este Paco se lo monta fatal.

Manuel: ¿Y qué hacemos? Yo he pensado en ir a ver estos cuatro.

Frías: ¿Qué cuatro?

Manuel: Los del último lío.

Frías: ¿Para qué? No, no quiero que hagas nada.

Manuel: Así nos aseguramos que por ahí, lo de Paco, nada.

*Frías: No, por una vez vas a hacer lo que te digo, vas a estarte tranquilo. De acuerdo (Manuel asiente) Mira una cosa sí vas a hacer, quiero que aflojes con el pieza éste de Cabrera*²⁹⁸.

²⁹⁷ Ibid. 2019: 19.11.

²⁹⁸ Min. 15:19-15:48.

En menos de 3 minutos se ha desarrollado un proceso reducido de una fase crucial de la corrupción: el descubrimiento del fraude y sus repercusiones mediáticas y políticas. Es clave en este diálogo entre los dos políticos las preguntas que se hacen sin dar tiempo al otro a responder: “¿Y qué hacemos? Yo he pensado en ir a ver estos cuatro” “¿Para qué? No, no quiero que hagas nada”. Luego viene el reproche del jefe: “por una vez vas a hacer lo que te digo”. Después de ser aleccionado, Manuel se dirige a su despacho y parece que el mundo se para de golpe. Hay silencio y pausa en el protagonista que deja lentamente el maletín mientras se muestra pensativo. Levemente, la música de Oliver Arson va apareciendo al ritmo de la velocidad psicológica de Manuel. Aunque acaba de recibir órdenes expresas de su jefe, él sigue pensando que hay que actuar a su manera. Estos momentos mínimos de suspensión en medio de la tormenta serán abundantes, y muy útiles para que el espectador conecte con el protagonista.

Más adelante, en el minuto 47, Manuel llega a casa después de un día de disputas, gritos y tensión. Otra vez el telediario es el protagonista en su casa. Acaban de filtrar a los medios el vídeo familiar de la fiesta en el yate de los corruptos. Manuel se sienta junto a su mujer, que apaga la televisión y le pregunta: “¿Cómo estás?”. El no dice nada y se recuesta en sus rodillas como si fuese un niño pequeño. Ella le besa más como una madre que como una esposa y guardan unos segundos de silencio. Luego vemos a Manuel duchándose y, una vez más, reflexivo. Otro instante para entrar en la conciencia del político que se interrumpe con un timbre inesperado: Es la guardia civil. En pocos planos se pasa de un ritmo a otro. El montaje y el guion se alían una vez más para romper las expectativas del protagonista y el espectador.

9.5. *Madre* (2019): La alteración de coordenadas

El montaje lento de la película responde a la sensación de la soledad de la protagonista, como si la historia fuese arrastrando detrás de ella. Es una edición más psicológica en la que insertamos planos simbólicos, muy poco académicos, que

*explicasen el pensamiento de Elena. Por eso incluimos, por ejemplos, planos de playas vacías en momentos concretos*²⁹⁹.

A lo largo de la película el ritmo pausado y reiterativo del montaje incide en ese carácter traumatizado, que gira siempre en torno a un recuerdo, una pérdida, una playa, una llamada. Ese ritmo varía en esa noche de fiesta tan oscura que acaba con una escena de un intento de “secuestro” de la protagonista rodado con un teléfono móvil. En esos momentos la pausa enfermiza se convierte en una tensión insoportable que acaba por estallar cuando ella amenaza con salir del coche en marcha. Probablemente es el momento más expresivo del estado interior de Elena.

Un ejemplo muy claro de cómo el montaje pretende ahondar en el subconsciente de Elena, es la escena en la que ella se despierta de una pesadilla (cfr. pág. 149). Esa conexión con los recuerdos inolvidables será una constante en esta película en la que Sorogoyen introduce, por primera vez, un montaje que altera el tiempo con una utilización más habitual de la cámara lenta, los planos simbólicos; y también el espacio, con la aparición de sonidos extradiegéticos como la agitada respiración de Iván en la persecución que escuchamos en la pesadilla simbólica de Elena. De esta manera, Sorogoyen pide al espectador de su cuarta película una mayor exigencia perceptiva para descubrir todas las claves sugeridas.

²⁹⁹ Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta a Alberto del Campo (01.12.2019).

Capítulo 10. La música y la edición de sonido

10.1. Olivier Arson, compositor

Olivier Arson nació en París en 1979. Estudió Ingeniería Informática en la capital francesa y Bellas Artes en Rennes. Graba su primer disco en Islandia en 2009 y después se traslada a vivir a Madrid. Sus primeras colaboraciones musicales fueron en la escena alternativa con Abel Hernández (ex del grupo de rock experimental *Migala*). En 2012 publicó un nuevo álbum bajo el nombre de *Territoire*. Ese mismo año conoce a Rodrigo Sorogoyen que le pide utilizar en *Stockholm*, cuatro o cinco temas compuestos con su anterior grupo *The Folding And The Point*. Está será su primer contacto con el cine, y el comienzo de una colaboración habitual con el director madrileño en todas sus películas.

En “El reino” Rodrigo Sorogoyen no quería que hubiese muchos temas, sino uno solo que fuese evolucionando. La música empieza arriba y a medida que avanza la película se va oscureciendo, se va haciendo más angustiosa. La música sigue al protagonista, que sólo quiere salvarse. El ADN de la música es el mismo, pero es cíclico, repetitivo y se van añadiendo ciertos componentes: si tú coges el principio y el momento final no tienen nada que ver, pero sí existe una unidad, como una sesión corta de un DJ.

En otras películas te dan casi el montaje final y cambiar cosas a partir de ahí es mucho más complicado. Es menos fluido y no tienes tanto tiempo de explorar. Para mí el proceso es largo y requiere investigación y tiempo para equivocarte³⁰⁰.

³⁰⁰ Arson, Olivier. Entrevista de Marta Medina en *El Confidencial* (29.05.2019). https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-05-29/olivier-arson-banda-sonora-sorogoyen_2039562/

En 2017 se inicia en la música para ficción televisiva con la serie de Movistar *La zona*, creada por los hermanos Jorge y Alberto Sánchez Cabezudo. Por medio de la música electrónica logra generar una atmósfera de toxicidad asfixiante que es muy valorada por la crítica especializada.

En 2019 gana el Goya a la mejor banda sonora por *El reino*, teniendo entre los candidatos a Alberto Iglesias (*Yuli*), que ya lo había logrado en 10 ocasiones, además de haber sido nominado 3 veces a los Oscar.

10.2. La peculiaridad de *Stockholm*

La banda sonora de *Stockholm* tiene la originalidad de mezclar melodías tan antagónicas como *La gazza ladra* compuesta por el compositor italiano Giovanni Rossini en 1817, con otras de grupos creativos actuales que van desde el indie al rock. En total, en la película aparecen 11 temas, 3 de ellos originales compuestos para la película.

Stockholm empieza con una entrada a una fiesta juvenil nocturna con música electrónica de carácter ambiental para enmarcar el primer diálogo entre los protagonistas. La utilización de este tipo de composición electrónica con intención dramática es uno de los hallazgos más celebrados en algunas de las películas del siglo XXI más elogiadas por la crítica, y que también están entre las favoritas de Rodrigo Sorogoyen. Destaca, por ejemplo, la oscarizada música de Atticus Ross y Trent Reznor en *La red social* (2010), de David Fincher, o la banda sonora de Cliff Martínez en *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn. Las dos películas tienen que ver mucho con *Stockholm* por la edad de sus personajes, que reflejan un estado generacional. Además, en el caso de *Drive*, Sorogoyen hará un homenaje evidente en *Stockholm* a esta película en la escena del beso al ascensor, muy parecida a la protagonizada por Ryan Gosling y Carey Mulligan.

Con la llegada al piso de él, se encadenan los 3 temas originales de la película. 8 minutos que comienza con el tema *Stockholm* compuesto por el grupo *SEF* de Christian Fernández Mirón. La manera de interpretar la letra, la estructura de la canción y el ritmo de la música recuerda a *Hope there someone*, el tema de *Anthony and the Johnsons*, utilizado por Isabel Coixet en *La vida secreta de las palabras* (2005) o por Wayne Wang en *La princesa de Nebraska* (2007). Son canciones interpretadas en un tono de lamento, que comienzan

lentamente con voz y piano, y que a medida que avanza cambia de ritmo con la incorporación de nuevos instrumentos.

En el caso de *Stockholm*, al piano se añade el cello al minuto y medio de canción (la duración total del tema es de casi 5 minutos, aunque en la película sólo aparece sólo la mitad). La música se inserta en el momento en el que él le ofrece un gin-tonic y termina en el momento en que empiezan a sonar las burbujas en el vaso con hielo. Entonces cambia el ritmo de la música; se acelera el piano y entra el cello.

Al terminar el diálogo entre los dos llega la escena que divide claramente a la película en dos con la aportación más creativa de la banda sonora. Comienza como un baile en el que los dos, agotados de la batalla dialéctica y afectiva, inician un último acercamiento con los primeros compases de *La Gazza Ladra*, de Rossini. La utilización puntual de la música clásica en momentos inesperados ha dado lugar a grandes escenas del séptimo arte que Sorogoyen, como buen cinéfilo, conoce a la perfección. Su admirado Stanley Kubrick cambió por completo la Ciencia ficción al incluir *Así hablo Zaratustra* de Richard Strauss en uno de los flashbacks más conocidos de la Historia del Cine (*2001, una odisea en el espacio*, 1968), y Francisc Ford Coppola imprimió ritmo al bombardeo aéreo de una aldea Viet Cong en *Apocalipsis Now* (1979) con *La Cabalgata de las Valkirias* de Wagner. El efecto que esta última composición genera en el espectador, era explicado con su habitual sentido del humor por Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993), en una clara alusión al uso que los nazis hacían de esta música en sus grandes ceremonias.

*No puedo escuchar tanto a Wagner... ¡me dan ganas de invadir
Polonia!*

La obertura de la ópera de Rossini ha sido utilizada en varias ocasiones en el cine y la televisión. El mencionado Stanley Kubrick la insertó en la agresión a cámara lenta de Álex a sus drugos en *La naranja mecánica* (1971), Sergio Leone la incluyó en el secuestro del bebé en *Érase una vez en América* (1984), y en la reciente serie *Sherlock* aparecía en el divertido y trepidante robo de Moriarty de las joyas de las corona británica en el capítulo más conocido de la ficción: *The Reichenbach Fall* (2012). En los tres casos hay violencia y en dos de ellos (*La naranja mecánica* y *Sherlock*) se utiliza la cámara lenta.

En *Stockholm* se cumplen las dos características, aunque la violencia es sugerida como en el resto de la película.

En este baile de imágenes, los planos son más largos y no siguen los múltiples redobles de la orquesta. Sin embargo, se logra un ritmo de persecución jugando con tres velocidades distintas: ella andando cada vez más rápido escalera abajo, él bajando en un viejo ascensor que no parece el mejor vehículo para perseguir a nadie y, finalmente, la cámara lenta que observa el último cortejo. Él la envuelve como si fuese un baile, cierra la puerta, se besan y vemos como el ascensor sube mientras funde a negro con el final de la obertura.

10.2.1. El silencio como instrumento dramático

Es el minuto 48 de película. Aún quedan 38 hasta llegar al final, pero no volveremos a escuchar nada de música en el resto del metraje. La historia cambia por completo y también la banda sonora. Habrá notables paralelismos con la primera parte, pero a partir de ahora el silencio será el instrumento sonoro que se utilizará dramáticamente. Un silencio muy expresivo el que escuchamos en la larga escena inicial, cuando ella se despierta y está sola. Esos silencios serán ahora algo habitual y metafórico: cuando ella se queda sola en el baño un par de veces, mientras se toma el café y él la ignora con la intención de que se dé prisa al marcharse... Pero el silencio más representativo es el de la larga escena inicial. Él se va a preparar un café y ella se queda sola sentada en el muro que protege la azotea. La noche anterior ella no le dejó subirse allí porque le daba miedo que se cayese, un detalle que anticipa lo que va a suceder. Es como si ella anunciase que, en algún momento anterior de su vida, ya había pensado en ese tipo de muerte.

Ella se vuelve sobre sí misma mirando hacía el vacío. Tarda unos segundos en decidirse y dejarse caer definitivamente. No escuchamos un golpe, sólo el sonido del viento. Él vuelve a la azotea y se extraña de que no esté ella. Se asoma y ve lo que ha sucedido. Se queda unos segundos paralizado y se marcha corriendo horrorizado, pero en silencio. Nos quedamos con el plano de Madrid desde la azotea y el sonido del viento unos segundos. Un corte directo de montaje a negro y vemos los brevísimos títulos de crédito sin ningún tipo de música.

He visto muchas proyecciones de “Stockholm”, “Que Dios nos perdone” y el cortometraje “Madre” con público de todo el mundo, y en las tres hay la misma reacción: un silencio sepulcral. La gente se queda aterrada, derrumbada. Acabo de poner “Que Dios nos perdone” en Nantes, y no aplaudieron hasta 15 o 20 segundos después de terminar la película. Es muy raro que en un festival la gente no aplauda y me consta que al público y a la crítica le gustó, pero es que en los primeros pases del corto “Madre” en el Festival de Málaga, que además ganó el Premio del Público, pasó exactamente lo mismo. La gente no aplaude porque es imposible aplaudir ese final³⁰¹.

10.3. Que Dios nos perdone: Notas a punto de estallar

La variedad de autores y tonos en la música de *Stockholm* se aleja mucho de la banda sonora de la segunda producción cinematográfica de Rodrigo Sorogoyen. El único compositor será Olivier Arson con una importante excepción: la canción *Que Dios nos perdone* que da título a la película.

Los títulos son importantísimos y difícilísimos de encontrar. A Rodrigo y a mí nos cuesta mucho llegar a concretarlo. Teníamos que presentar el guion ya y no teníamos título. Estábamos nerviosísimos porque el que teníamos provisional no nos funcionaba. El título era “Amalia”, que era el nombre de la madre del asesino y la cantante del fado que escucha Velarde en la película. Pero es que “Amalia” no sonaba a thriller sino a película intimista protagonizada por una persona mayor. Finalmente tuvimos la luz de utilizar el título del fado, cambiando el “me” por “nos”. “Que Dios me perdone”, que se refiere a todos, no a un policía ni a un asesino, sino que Dios tiene que perdonar a todos los personajes de la película. Además queríamos darle a Velarde, un personaje tan oscuro y tan hacia dentro, algo hacia afuera y queríamos que fuese música. Estábamos dándole vueltas a que fuese música italiana y alegre de los años 60, todo lo contrario a lo que es él, pero que tuviese todos los vinilos meticulosamente ordenados. Pero en algún momento alguien nos dijo que lo del pop italiano de los 60 era muy típico. Y un día en mi casa estábamos escuchando un disco

³⁰¹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Claudio Sánchez de la Nieta en el canal de Fila Siete de Youtube. (29.03.2017. Min 7-8). <https://www.youtube.com/watch?v=5TkUKA4cFo>

de Amália Rodrigues y dijimos: “Aquí está”. Porque era terriblemente triste y estaba otro idioma. Nos parecía genial que Velarde no entendiese la letra y no le importase porque la música hablaba por él³⁰².

Esta exposición incluye las señas de identidad en la elaboración del cine de Sorogoyen: trabajo en equipo, una relevancia dramática de todos los aspectos que aparecen o se sugieren en la película, la búsqueda de itinerarios alternativos y originales a los previsibles y la prioridad de los personajes sobre la trama.

A Amália Rodrigues (Lisboa, 1920-1999) se le considera la “Reina del Fado”, con 170 discos grabados a lo largo de dilatada trayectoria. Es la artista portuguesa que más copias ha vendido (cerca de 30 millones), y que ha tenido una mayor repercusión internacional. En *Que Dios nos perdone*, sus canciones aparecen en 3 escenas de la película que cambian el ritmo de la película, con un tempo lento y un tono melancólico.

El resto de la música que aparece en la película es instrumental y el compositor único es Olivier Arson. Es una creación electrónica que está bastante presente en buena parte de los 132 minutos de metraje. En total son 18 temas que tienen una duración total de 40 minutos, aunque en la película no aparecen más que algunos fragmentos. En comparación con *Stockholm*, esta banda sonora apenas tiene apuntes luminosos. La música pretende reflejar el calor asfixiante, la toxicidad de la investigación y el mundo interior perturbador del asesino y de los dos complicados y antagónicos detectives.

El primer tema que aparece en la película es *Puerta del Sol*. Es el plano inicial de la película que pretende reflejar el amanecer de una ciudad caótica y sucia. Podemos observar una cercanía cromática en las bandas sonoras compuestas para televisión por la islandesa Hildur Guðnadóttir en *Chernobyl* (2019) o el norteamericano Jason Hill en *Mindhunter* (2017-2019). El mismo Olivier Arson utilizará este tipo de distorsión electrónica minimalista en la serie española *La zona* (2017).

³⁰² Peña, Isabel. *Masterclass* en CPA Salduie. (24.02.2017). Min. 16-17. <https://www.youtube.com/watch?v=a6E549qNxyA>

Conscientes del peligro de recargar la banda sonora con tanta asfixia y tensión sonora, Olivier Arson y Sorogoyen incluyen también algunos temas que dan un poco de calma y humanismo a los personajes. El más notable es *Redención*: la música utilizada en el momento de mayor empatía del espectador con el personaje de Alfaro (cfr. pág. 200).

El cambio del ritmo en el mismo tema es utilizado en las escenas de máxima trepidación en la acción o de un descubrimiento esencial para la investigación. El minimalismo musical con el que comienza cada tema se va complicando con la aparición de nuevos ritmos que imprimen velocidad y caos, y que acaban por saturar el sonido. Es la estructura de la música del proceso reducido de la llegada de Benedicto XVI a un Madrid abarrotado (*Centro*), la primera persecución a Andrés en las calles y en el metro (*Opera*), el descubrimiento del secreto del hijo de una víctima (*Rafael March*) o el últimos crimen del asesino en serie (*No volverá a matar*).

En la pelea final entre Alfaro y Andrés, el único sonido que escucharemos junto con los ruidos de los golpes es el de la alarma del cinturón de seguridad y el de la lluvia. Siguiendo el estilo de *Stockholm*, Sorogoyen opta por evitar cualquier acompañamiento musical para incrementar la crudeza de ese duelo. Alfaro muestra cómo su relación con Velarde le ha influido en su manera de combatir el mal con una violencia más explosiva (pág. 88-89). Al no utilizar ninguna música en esta escena, el cineasta logra una tensión diferente, más lenta de lo normal para acentuar la muerte del asesino que tarda en rendirse. Al concluir la venganza el silencio termina y comienza el fado amargo de Amália Rodrigues que se combina con la lluvia y las lágrimas del protagonista. Los créditos de casi 3 minutos y medio son acompañados por la interpretación de la cantante portuguesa.

10.4. *El reino*: Velocidad y vértigo

Los proyectos que mejor salen son cuando hablas con los creadores antes de que se ruede la película o la serie. Rodrigo Sorogoyen tenía presente las sesiones musicales previas que había creado para algunas secuencias y ya había ciertas ideas de tempo. Es un lujo poder influir desde la música a lo que se está rodando sobre todo en lo que se está montando. Queríamos mostrar que el protagonista no se para a pensar nunca hasta el último momento, en el clímax, que es cuando cesa. Además, queríamos

*conseguir un efecto sensorial para que la gente estuviese casi obligada a estar atenta toda la película*³⁰³.

En la filmografía del director madrileño, la película en que la música ocupa un mayor protagonismo es *El reino*. Los 6 temas compuestos para la banda sonora tienen una duración de 32 minutos y son una evolución de una misma melodía de música electrónica y nerviosa. Apenas hay algunos mínimos insertos de un poco de serenidad sonora, algo que también sucede en la edición visual de la película.

*Todos los elementos cinematográficos de la película van en la misma línea de generar una atmósfera de tensión y un ritmo trepidante. El montaje, la fotografía, el uso de la cámara.... Para mí la música es muy importante. Hay películas en las que me gusta que haya más música y otras en las que me gusta que haya menos, pero esta película desde el principio me la imaginé con mucha música acompañando al espectador y dándole esa invitación a huir y no pararse a reflexionar. Todo esto tiene mucho que ver con lo que queríamos contar Isabel y yo en la película*³⁰⁴.

Manuel López Vidal empieza a andar deprisa a los 65 segundos de la película, justo cuando la música pacífica empieza a ser invadida por el ritmo discotequero. Poco va subiendo el volumen y aumentando el número de diferentes tonos que completan la música.

Paco, el primer implicado en la trama, sale a las pocas horas del calabozo y en seguida celebran su cumpleaños en un yate de lujo. Para ambientar esta fiesta, se utiliza la popular canción *Volaré* de Gipsy Kings. Este grupo gitano francés, conocido por sus rumbas flamencas, empezó en los años 80 a tener una repercusión internacional que les ha llevado a vender más de 60 millones de copias en todo el mundo. Sus canciones han acompañado algunas escenas memorables del cine actual. La versión rumbera de *Hotel California* marcaba el estilo de la aparición de Jesús Quintana, el cubano vestido de violeta que

³⁰³ Arson, Olivier. Entrevista de Eli Ramírez en *Nomepierdoniuna.net*. (04.06.2019) <https://www.nomepierdoniuna.net/olivier-arson-el-reino-fue-un-lujo-influir-con-la-musica-en-el-rodaje-y-montaje-de-la-pelicula/>

³⁰⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Yolanda del Valle en *Legal Compliance Spain*. <https://www.legalcompliancespain.com/experiencias-en-compliance/rodrigo-sorogoyen-director-de-el-reino/>

interpretaba John Turturro en *El gran Lebowski* (1998) de los hermanos Coen, y *Hay un amigo en mí* protagonizaba el divertido baile final entre Buzz Lightyear y Jesse en *Toy Story 3*.

La letra de *Volaré* que aparece cantada en la escena del yate de *El reino* transmite esa sensación de felicidad y dominio del mundo de los dueños de un país que se consideran intocables.

*Y volando, volando feliz
Yo me encuentro más alto
Mas alto que el sol
Y mientras que el mundo
Se aleja despacio de mi
Una música dulce
Se ha tocada solo para mí*

En el inicio del último tercio de la película, hay una saturación de sonidos en la música que define el colapso del protagonista. Frías le hace una última oferta y le amenaza con que ya no se responsabiliza de él, Manuel manda a Canadá a su mujer y su hija, entra en la sede del partido para grabar clandestinamente, y acaba siendo descubierto en una pelea a gritos... La música de Olivier Arson en estas escenas destaca por la distorsión y la acumulación, creando una atmósfera asfixiante similar a la de algunas bandas sonoras del recientemente fallecido Jóhann Gunnar Jóhannsson (1969-2018), compositor islandés del director canadiense Denis Villeneuve. Especialmente de la película *Sicario*, una de las películas actuales preferidas de Isabel Peña.

La banda sonora del final de *El reino* tiene evidentes coincidencias con el desenlace de *Stockholm* y *Que Dios nos perdone*. Mientras que la mayoría de cineastas reservan lo mejor de la banda sonora para inundar el clímax de emoción e intensidad, Sorogoyen hace justo lo contrario. Después del plano secuencia de la entrada de Manuel y su abogado en el chalet para encontrar material confidencial, hay algo más de 20 minutos en que apenas hay unos mínimos insertos musicales. Es como si el cineasta quisiera dejar al desnudo la trama y los personajes para que el espectador tenga una mayor libertad en su juicio final. Además, con esa decisión consigue dar el protagonismo a los sonidos que definen la soledad terminal del protagonista: el silencio de la gasolinera cuando Manuel se da cuenta

que también su abogado ha traicionado, la velocidad de la huida a oscuras en la madrugada, el choque frontal, el asesinato del perseguidor...

En la última escena, los sonidos serán sustituidos por las palabras. Por fin, Manuel se queda sin palabras y sin defensa ante el público. Y esos segundos finales de silencio, son vitales para entender que, aunque los guionistas han hecho esfuerzos imposibles por humanizar y comprender al personaje, la corrupción genera un desconcierto y una indignación de carácter universal. La mirada final de Antonio de la Torre es de conmoción, mientras que Barbara Lennie aún está recuperando la respiración. Que ella tenga el último plano es una demostración más de que Sorogoyen filma películas pensando en el público, en sus reacciones ante la historia y los personajes.

10.5. Madre: Psicología sonora

En el cortometraje de *Madre* sólo aparecía la música en una ocasión y, ese breve inserto de melodía vocal terrorífico, fue eliminado al trasladarlo como principio del largometraje. De esta manera el sonido de la playa es el único que escuchamos juntos con las palabras angustiadas de la abuela, la madre y el niño. Sin embargo, después del salto en el tiempo diez años la música será un vehículo primordial para la película más emocional de Sorogoyen hasta la fecha. Aunque en la rutinaria vida de Elena hay muchos silencios, se intercalan algunos temas de acompañamiento minimalista con algunas canciones que reflejan los cambios en la psicología de la protagonista al conocer al joven adolescente francés.

En el análisis de la banda sonora del largometraje en una web especializada vemos la diversidad de opiniones que ha generado la película, también con el uso de la música, hasta ahora siempre alabada en la filmografía previa de Rodrigo Sorogoyen.

La escasa música original que hay en este filme se aplica principalmente para acompañar el aura de silencio, vacío e incomunicación de la protagonista. Es una música cerrada, turbia, en algunos momentos exasperantemente apáticos, y efectivamente se corresponde a una suerte de música muerta para un personaje agónico. El problema viene cuando ella conoce al muchacho y la música se abre pero no para exponer aquello que ella mantenía en silencio, ni tampoco para aportar un

poco de esperanza o de luz, ni siquiera elementos sentimentales: es por el contrario una música pseudoerótica, sensual, vulgar, por momentos más propia de un filme pornográfico que de una película de estas características. Podría corresponderse a aquello que está sintiendo o pensando la protagonista (pues la música, seguramente de modo equivocado, surge de ella y no del muchacho) pero es que en el filme no hay nada de eso. Y además de aportar confusión suprime cualquier sutileza e interés por el personaje. Es una música fuera de plano, dramática y narrativamente, que no aporta nada y resta mucho³⁰⁵.

En esta crítica se suspendía con un 4 sobre 10 a esta banda sonora, algo que contrasta con la nota que se otorgó en la misma web a la música de *Que Dios nos perdone* o *El reino*: Notable (7). Algo parecido sucede con las críticas de cine y las candidaturas a los diferentes premios a la calidad artística: apenas hay menciones a la banda sonora de *Madre*.

Varias canciones populares aparecen en las noches de fiesta en el pueblo. En general sirven para ratificar la desconexión de Elena con una realidad que no le interesa. Pero hay una canción italiana³⁰⁶ que tiene un protagonismo mayor³⁰⁷. Una chica joven y guapa intenta que Jean baile con ella en el bar, pero él no parece interesado en mirarla, sino en observar a Elena que mira desde la barra. Están solo los tres en el bar en ese momento, y la chica joven está en el medio de los dos con la sensación de que no consigue ser más que un estorbo en la vista enamorada de Jean. Hay que recordar que en la banda sonora de *Que Dios nos perdone* se iba a utilizar una canción italiana para describir el personaje de Velarde, pero se cambió por los fados de Amália Rodrigues por considerar que era una música más sugerente y menos estereotipada.

En otros momentos de la película también se acude a una canción sentimental francesa³⁰⁸ que se escucha en dos escenas: los dos en la playa por la noche³⁰⁹ y en el reencuentro de

³⁰⁵ Reseña musical publicada en *Mundobso.com*. <https://www.mundobso.com/bs/madre>

³⁰⁶ *L'Estate Sta Finendo*. Carmelo La Bionda. Stefano Righi, Stefano Rota (1985)

³⁰⁷ Min. 103-105.

³⁰⁸ *Jeunese lève-toi (Ce soir ou jamais)* de Damien Saez (2008)

³⁰⁹ Min. 67-68.

los dos tras la escapada de él³¹⁰. La primera dura cuarenta segundos, la segunda casi llega a los cuatro minutos, en el inserto más largo de una canción en todas las bandas sonoras de las películas de Sorogoyen.

La película termina con la llamada de Elena a Ramón. Apenas un par de palabras para entender que ella ha cambiado y quiere redimir a su ex marido, después de una escena en la que se ha mostrado cruel y amenazante con él. La música vuelve a invadir la escena al igual que el fundido en blanco, que enmarca el momento más insólito en el cine de Sorogoyen. Esta esperanza es imprevisible en un autor que merodea historias terribles con finales aún más terminales. En estos momentos de emoción reconciliadora, la música destaca por su aparente sencillez. Sin embargo, tanto en este tema como en el resto de la banda sonora, no sólo hay música electrónica, sino también el acompañamiento casi imperceptible de violines, violas, cello, flauta, oboe, clarinete y fagot. Estos instrumentos se caracterizan por generar una emoción más intensa, algo que evidentemente el director busca en su cuarta película, con especial recurrencia en la parte final.

³¹⁰ Min 112-116

Capítulo 11. Conclusiones

1º) Conseguir captar la atención del espectador con una ficción es una intención de cualquier cineasta desde los comienzos del séptimo arte, pero ahora mismo tiene una dificultad especial. La saturación de contenidos, el fácil acceso a numerosos medios de comunicación sociales y las mejoras tecnológicas han favorecido en el espectador una actitud mayoritariamente polarizada, distraída e hiperactiva. Por tanto la construcción del ritmo audiovisual tiene el peligro de derivar en una búsqueda a cualquier precio del interés del consumidor. Es evidente la multiplicación de fórmulas de éxito inundadas de efectismos que manipulan la sensibilidad con la única meta de obtener beneficios económicos. El cine de Rodrigo Sorogoyen aspira sin embargo a ser comercial y creativo, original y comunicativo, inteligible para un público amplio, y a la vez sugerente para un espectador que quiera profundizar en las capas de lectura secundarias que se proponen. De esta manera se considera al público como un constructor fundamental de la historia y el ritmo en el que se desarrolla. No es un ser pasivo sino un agente activo dotado de sensibilidad, pero también de voluntad y razón, capaz de adquirir un espíritu crítico que asuma e interprete con libertad las ideas y mensajes que percibe en el cine y la televisión. Por este motivo Sorogoyen escoge temas de interés enmarcados en el presente más reciente: la superficialidad y utilitarismo en las relaciones entre jóvenes (*Stockholm*), la tensa situación social en el 15M (*Que Dios nos perdone*), la corrupción (*El reino*), la violencia en grandes manifestaciones (*Antidisturbios*).

2º) Rodrigo Sorogoyen ha consolidado en los últimos siete años un equipo artístico de confianza con el convencimiento de que el resultado final de una obra audiovisual es colectivo. En la medida en que hay un mayor número de personas apasionadas e involucradas en el proyecto, las posibilidades de lograr un ritmo atractivo, original y verosímil se multiplican. Cada fotograma tiene una construcción tan laboriosa desde la aportación de los diferentes departamentos que será muy difícil que el espectador no se

sienta interpelado por varios elementos de interés. Es evidente que el director tiene que marcar las orientaciones generales, pero siempre debe estar a la escucha de las sugerencias que recibe de las personas más creativas y que mejor entienden el lenguaje audiovisual del cineasta. El liderazgo del director tiene que compatibilizar la seguridad y claridad en las últimas decisiones, como la apertura a nuevas ideas o matices durante el proceso de creación. El cineasta madrileño ha asumido ese rol en sus películas obteniendo resultados muy avalados y premiados por la crítica y el público.

Uno de los peligros que preocupa a este grupo creativo es el éxito tan fulminante que han logrado en muy poco tiempo. Fácilmente esa experiencia puede llevar a una cierta relajación en cada uno de los procesos y a una menor exigencia en la búsqueda de la excelencia. El modelo de Pixar sirve como referente de una empresa gigante y renovadora que tuvo que cambiar algunos mecanismos para no quedar encasillados y dejar de crecer en la invención de historias. La evolución del cine de Sorogoyen y su ampliación a las series de televisión muestra esa intención clara de no limitarse a géneros o estilos de eficacia probada. Los saltos de calidad y diversidad desde *Stockholm* a la serie *Antidisturbios* han sido descritos a lo largo de esta investigación de manera detallada. Aunque es un cineasta que ha obtenido la mayor repercusión gracias a sus thrillers *Que Dios nos perdone* y *El reino*, ha dirigido también dos dramas intimistas muy diferentes entre sí (*Stockholm* y *Madre*). Además ha manifestado en varias ocasiones su deseo de imitar a cineastas como Stanley Kubrick o Paul Thomas Anderson en su amplitud de recorrido temático.

3º) En la teoría sobre el ritmo cinematográfico –especialmente la de S.M. Eisenstein–, el montaje ha aparecido como el elemento prioritario para modelar esa conexión con el espectador. Sin embargo, Sorogoyen e Isabel Peña ponen el guion como primer motor del ritmo, siguiendo una estela de cineastas muy amplia de clásicos imperecederos como Lubitsch, Berlanga, De Sica, Ford, Hitchcock, Wilder, Dreyer o Hawks. Todos estos directores consideraban que, si no había una trama original bien desarrollada y unos personajes poliédricos con una evolución dramática marcada por la búsqueda de la excelencia, la planificación, los actores, el montaje y la música serían insuficientes para lograr un ritmo audiovisual universal e intemporal.

El libreto para Sorogoyen es el fundamento que debe tener una premisa novedosa y de interés, que incluya en su desarrollo conflictos esenciales del alma humana: el amor, la ira, el miedo a lo desconocido, la indignación, el trauma, la redención... Así desarrolla de manera compleja y sorprendente la relación entre un chico y una chica que se acaban de conocer en una fiesta nocturna en *Stockholm*; enmarca un asesino en serie de ancianas en un original paisaje luminoso y asfixiante en *Que Dios nos perdone*; aborda el tema de la corrupción desde el punto de vista de un político sin siglas inmerso en una trama con formato de thriller en *El reino*; y propone la ampliación de un corto policiaco en un drama intimista en *Madre*.

4º) A lo largo de esta investigación han aparecido numerosos nexos de unión entre los guiones de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen y las principales aportaciones metodológicas de Robert McKee, Black Snyder o Antonio Sánchez Escalonilla. Estas semejanzas prueban el acierto contrastado tanto del trabajo de los dos cineastas como de la teoría de esos manuales de excepcional prestigio. Ambas son fuentes muy validas a la hora de concretar el ritmo cinematográfico en el guion de una película.

Por otro lado, en la filmografía de Rodrigo Sorogoyen, el personaje y el espectador se reconocen mutuamente en un proceso de anagnórisis que se construye a partir de situaciones, diálogos, elipsis, símbolos temáticos, antelaciones y cumplimientos. La presentación, peripecias y clímax marcan el ritmo de definición que genera un carácter que sorprende e interesa al espectador en su similitud con personas reales. Esta riqueza de elementos dramáticos aporta un desarrollo minimalista, siempre en búsqueda de la excelencia. La dosificación de información sobre los protagonistas en *Stockholm*, la elipsis que resume la relación enfermiza entre el asesino en serie y su madre en *Que Dios nos perdone*, la entrevista final de *El reino* o la conversación entre Ramón y Elena en *Madre* son ejemplos de decisiones de guion que marcan la conexión del espectador con la historia y los personajes.

Para poder desarrollar un guion que aspire a cumplir con esas expectativas, Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña dan una especial prioridad de tiempo al proceso de documentación y escritura. Al tratarse de la mecha que va a encender el fuego de todo un proceso en el que van a intervenir más de un centenar de personas, es esencial que esta materia prima esté suficientemente precisada. Y ese momento en el que eligen una versión

del guion como definitiva es una decisión que depende de los autores, no de los productores. Nadie mejor que ellos pueden tomar la decisión de cuándo el ritmo narrativo y dramático del guion ha alcanzado la madurez necesaria para continuar el proceso de creación.

5º) La traducción en imágenes del texto es la siguiente fase de construcción del dinamismo interno de la historia. En esta etapa tienen una especial relevancia el trabajo del cineasta con sus colaboradores habituales: el ayudante de dirección Nacho Lavilla, el director de fotografía Álex de Pablo y el director de arte Miguel Ángel Rebollo. En este proceso de planificación hay un objetivo claro: que la imagen se ponga al servicio de la historia y no al revés. La factura visual de cada escena dependerá del contenido narrativo y dramático. Lógicamente, Sorogoyen y su equipo han consolidado un estilo propio que tiene unas predilecciones personales por determinados objetivos de filmación, como el uso del gran angular en el rodaje de *Madre*, o la utilización del plano secuencia que favorece la inmersión del actor y el espectador en numerosas escenas de *El reino* o *Antidisturbios*. Pero este lenguaje visual está sometido a constante revisión para no dejar de sorprender al espectador, aceptando riesgos con formas nuevas de expresión que hagan crecer al grupo creador.

El detallismo en cada plano debe estar marcado por la colaboración de todo el equipo con la dirección de arte que debe asegurar la verosimilitud de todo lo que aparecen en pantalla. Desde el vestuario de un figurante al desorden del escritorio del protagonista, cualquier detalle debe ser significativo y coherente con el personaje. En la investigación aparecen numerosos ejemplos concretos como la decoración de la casa del protagonista de *Stockholm*, o el hogar frío y estrictamente ordenado de Velarde en *Que Dios nos perdone*, que sirven para retratar con más exactitud a los personajes. Igualmente, el vestuario es un factor más de verosimilitud para entender el personaje de Elena en *Madre*, o de Manuel López Vidal en *El reino*.

6º) La interpretación hace que el texto y la imagen cobren vida encarnándose en personajes. Cada uno de las cuatro fases previstas (casting, conocimiento y comunicación con el actor, ensayos y rodaje), para lograr que los actores faciliten la conexión del espectador con la historia deben ser cuidadas al milímetro. Al igual que una interpretación brillante matiza e incluso puede hacer olvidar determinadas limitaciones del guion o la

planificación, un gesto o una entonación forzada o poco creíble tiene una capacidad casi explosiva sobre cualquier excelencia en un diálogo o un plano concreto. Rodrigo Sorogoyen es alabado por sus actores por su enorme dedicación al casting y a los ensayos, algo que facilita la exigencia posterior a los actores durante el rodaje. Los intérpretes destacan que esta implicación le singulariza de una manera especial de otros cineastas que no prestan una atención tan importante a esas fases previas al rodaje. En los siete años analizados de su filmografía Sorogoyen se ha caracterizado por el acierto a la hora de elegir y exigir a sus actores. La carrera de actores como Luis Zahera, Marta Nieto, Roberto Álamo, Aura Garrido o Javier Pereira ha evolucionado gracias a los nuevos retos que les propuso el joven director, siempre teniendo en cuenta las posibilidades reales de cada uno.

En los procesos de selección el actor debe encontrarse cómodo y tratado con respeto a su trabajo. Esta es una de las claves del éxito en la dirección de actores de Rodrigo Sorogoyen que hemos realizado numerosos premios a sus intérpretes. En las entrevistas que he podido hacer a 10 de ellos, cada uno muy distintos en su carácter y modo de trabajar, hay una valoración muy positiva de estos *castings* en el que el actor construye con libertad.

7º) Los ensayos previos al rodaje son una prioridad en el modo de trabajar la interpretación de Rodrigo Sorogoyen con sus actores con el objetivo de que asuman el personaje con una naturalidad que luego se transmitirá en la filmación. En esa fase considera fundamental la comunicación del intérprete con el director y guionistas. El cineasta ofrece una premisa de trabajo muy original que consiste en pedirle a los actores que utilicen las palabras y los gestos que les resulten más naturales por su forma de ser, no la del personaje, aunque estos no aparezcan literalmente en el guion. De esta manera los intérpretes adquieren una espontaneidad trabajada dentro de unos ciertos límites y registros preconcebidos en el libreto.

En este modo de dirigir, el cineasta considera que es necesario un cierto nivel de empatía para que esta creación de personajes sea tan atractiva como exigente para los intérpretes. Todos ellos coinciden en valorar en Sorogoyen su accesibilidad y comunicación como un aspecto fundamental en su crecimiento como artistas. Gracias a esta forma de trabajar, la

espontaneidad y trabajo en el rodaje es muy intenso y gratificante, algo que lleva a la mayoría de sus actores a querer volver a trabajar con él.

8º) La música y el montaje hacen de moduladores del ritmo en el proceso final de creación de una película. Olivier Arson y Alberto del Campo han logrado una sintonía con Sorogoyen que les permite crear por su cuenta melodías y un tipo de edición visual que en, la mayor parte de los casos, coincide con las preferencias del cineasta. A lo largo de la historia del cine, los grandes directores han coincidido en la importancia de tener un compositor y un editor de confianza. Una vez más la primera aspiración debe ser que el montaje y la música estén al servicio de la historia, intensificando la potencia visual de la imagen con la duración más precisa, e insertando la melodía más acertada en el momento en que sea más necesaria. El ritmo trepidante de *Que Dios nos perdone* o *El reino* es coherente con los ritmos nerviosos de la música y la edición, así como el intimismo trágico y sereno de *Stockholm* y *Madre* tiene una banda sonora y un montaje muy diferentes.

9º) Para Sorogoyen las referencias cinematográficas son fundamentales para consolidar una voz propia y a la vez muy personal. Conociendo las gramáticas visuales que se han impuesto como cánones de belleza es posible desarrollar un talento propio diferente. El cineasta invierte mucho tiempo en consolidar su faceta de espectador privilegiado que valora los avances y aciertos de sus compañeros de profesión. Sorogoyen recurre a directores clásicos como actuales que van desde Martin Scorsese o Stanley Kubrick a Paul Thomas Anderson o Bong Joon-ho para estudiar las soluciones concretas que proponen a problemas narrativos y dramáticos. Esa creatividad no le lleva a imitar sino a plantearse nuevas formas que le permiten adaptar mejor su estilo a cada una de las historias. Así, de David Fincher en *Seven*, observará con admiración la relación antagónica entre la pareja de policías, el desarrollo ejemplar del personaje del asesino en serie o el final impactante que adaptará a su código personal en *Que Dios nos perdone*.

Muchas veces en esta investigación hay paralelismos entre decisiones de Sorogoyen como director y guionista que coinciden con las de cineastas como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick o Woody Allen. En la mayor parte de los casos están coincidencias no son voluntarias pero funcionan con la misma eficacia y demuestran la existencia de mecanismos de ritmo que se mantienen inmortales con el paso del tiempo.

10º) En la recepción de la crítica nacional e internacional de la obra de Sorogoyen hay una considerable unanimidad a favor de los mecanismos del ritmo utilizados por el cineasta. Sin embargo, el director ha realizado algunos comentarios sobre la información especializada que merecen atención. Sorogoyen utiliza como ejemplos la respuesta de un sector de la crítica de *Madre*, o las preguntas que habitualmente le hacen en las entrevistas. Según el realizador, en estos casos se demuestra el carácter epidérmico y polarizado de buena parte de las reseñas, encuentros y ruedas de prensa con cineastas. Para Sorogoyen el crítico de cine debe imponerse la obligación de comunicar con rigor, profundidad y precisión la valoración de una película. El especialista debe tener un discurso que se verifique en las palabras del creador audiovisual y en los mecanismos narrativos utilizados por el cineasta, y no en determinados prejuicios que evitan la explicación de una obra de manera independiente y objetivable. De esta forma, anima al crítico de cine a que combine respeto y exigencia tanto a los cineastas como al espectador, para que el ritmo cinematográfico esté en constante renovación creativa.

11º) Rodrigo Sorogoyen forma parte de una generación que ha empezado a hacer películas en el siglo XXI y que han logrado un sello personal en un tiempo muy reducido: Alberto Rodríguez, Carla Simón, Raúl Arévalo, Daniel Castro, Pablo Berger, Elena Trapé, Juan Antonio Bayona, Daniel Remón, Óliver Laxe, Mar Coll, Fernando Franco, Jonás Trueba, Roger Gual, Daniel Monzón... Estos directores y guionistas han obtenido un prestigio dentro y fuera de nuestro país que ha puesto a la industria en una situación privilegiada, conquistando nuevos géneros y siendo competitivos con producciones internacionales de mayor presupuesto. Esta nueva edad de oro del cine español tiene suficientes autores y obras destacables por su originalidad y valor artístico como para superar las etiquetas diseñadas por criterios puramente extra cinematográficos. Sustituir estas inercias negativas de buena parte del público español hacia sus cineastas es un reto que debe ser asumido por espectadores y creadores. De esta manera, el talento de directores como Rodrigo Sorogoyen podrá seguir asumiendo nuevos retos, y no se acabará diluyendo en producciones estereotipadas de escasa perdurabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Artículos y libros

- Alba, Federico.** Análisis de *El hilo invisible* de Paul Thomas Anderson. *Cine Pensado* 2018. VV.AA. Editorial Fila Siete, 2019.
- Alonso Nieto, Alejandro.** *Fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard*. Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Anderson, Paul Thomas.** Cita extraída del *Especial TCM* sobre el director (13.04.2015).
- Aristóteles, Poética** (1452a 30-32).
- Aumont, Jacques y Marie, Michel.** *Análisis del film*. Paidós Ibérica. Barcelona. 1990.
- Auster, Paul.** *La invención de la soledad*. Edhasa. Barcelona, 1990.
- Benet, Vicente J.** *El cine español: una historia cultural*. Grupo Planeta (GBS), Barcelona, 2012.
- Bergman, Ingmar.** *Linterna mágica. Memorias*. Maxi-Tusquets. Barcelona, 2015.
- Bogdanovich, Peter.** Entrevista a Alfred Hitchcock en *El director es la estrella por Peter Bogdanovich*. T&B Editores. Barcelona, 2007.
- Bogdanovich, Peter.** Entrevista a Howard Wawks en *El director es la estrella por Peter Bogdanovich*. T&B Editores. Barcelona, 2007.
- Bresson, Robert.** *Notas sobre el cinematógrafo*. Aurora Ediciones, Madrid, 1997 [1975].
- Caparrós Lera, José María.** Reseña biográfica de Robert Bresson en *decine21*.
<https://decine21.com/biografias/robert-bresson-55106>
- Capote, Truman.** *Música para camaleones*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2005.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico.** *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1991.
- Castle, Alison.** *Los archivos personales de Stanley Kubrick*. Ed. Taschen, 2016.
- Catmull, Ed.** *Creatividad, S.A.* Penguin Random House. Barcelona, 2014.

- Chaillet, Jean Paul.** *Sean Penn, l'indomptable*. Le Figaró (19.08.2011).
<https://www.lefigaro.fr/cinema/2011/08/20/03002-20110820ARTFIG00009-sean-penn-l-indomptable.php>
- Del Portillo, Aurelio.** *Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guion al montaje*, I Congreso Internacional de Análisis Fílmico, Madrid, 2005.
<http://www.despazio.net/ritmo/textos/estructura-audiovisual.pdf>
- Del Portillo, Aurelio.** Ritmo audiovisual: relaciones e interacciones entre música y montaje. En: *Tecnologías audiovisuales en la era digital*, Fragua. Madrid, 2009.
- Del Portillo, Aurelio.** *Ritmo y atención en la comunicación multimedia* (Congreso Iberoamericano de Comunicación en Huelva, octubre de 2013).
<http://www.despazio.net/ritmo/textos/ritmo-multimedia.pdf>
- Delibes, Miguel.** *El camino*. Editorial Destino, 2019 [1950].
- Doval, Montse.** La libertad, a la conquista de la atención. Vivir dándose cuenta. *Aceprensa*. N°9/20 (03.02.2020). <https://www.aceprensa.com/cultura/la-libertad-a-la-conquista-de-la-atencion/>
- Düring, Ingemar, Aristóteles**, México D.F. Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1990.
- Duvall, Johanna.** *La familia española que fue “tragada por el Tsunami de 2004*. Brides Blush. (09/07/2019). <https://admin.bridesblush.com/inspiration/historia-la-familia-tsunami-fb/>
- Eisenstein, S.M.** *Fuera del cuadro* (1929), publicado en *Cuadernos de cine* N° 5-6, 1985.
- Eisenstein, S.M.** *Métodos de montaje* (1929) en *La Forma del cine*, Editorial Siglo XXI. Madrid, 1999.
- Eldrissi, Fátima.** *En 2019 se estrenaron más de 10.000 series y programas en todo el mundo*. El Mundo (12.02.2020). <https://www.elmundo.es/television/2020/02/12/5e43b2cbfc6c83f5098b45cd.html>
- Feenstra, Pietsie y Hermans, Hermans.** *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Foro Hispánico, Madrid, 2008.
- Fernández, Jaime.** *Amenábar vuelve a la Complutense*. Publicado en *Tribuna Complutense* (27.04.2017).
<https://www.ucm.es/tribunacomplutense/193/art2744.php#.XljsUpVKiUk>
- Fernández Valentí, Tomás.** *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Ediciones Carena, 2008.

- Galán, Diego.** *Juan Miguel Lamet, un hombre de cine.* Obituario publicado en El País. https://elpais.com/cultura/2014/08/27/actualidad/1409092994_240129.html
- García Sahagún, Marta.** *La crisis de identidad personal en el protagonismo del cine contemporáneo.* Universidad Complutense de Madrid (2017).
- Gómez, Pau.** *David Fincher. El viajero de las sombras.* T&B Editores. España, 2015.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco.** Ritmo novelístico y ritmo fílmico: *Los santos inocentes.* En: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998* (pp. 357-365). Castalia, Barcelona, 2000.
- Haneke, Michael.** *Schrecken und Utopie der Form – Bressons Au hasard Balthazar* (1995). <http://lamimesis.blogspot.com/2014/08/21-el-cine-de-bresson-en-palabras-de.html>
- Hoberman, James.** *The secret life of Terrence Malick.* Independent (24.05.2011). <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-secret-life-of-terrence-malick-2288183.html>
- Holloway, Daniel.** *FX's John Landgraf Warns of TV Apocalypse. The Wrap.* 07.08.2015. <https://www.thewrap.com/fxs-john-landgraf-warns-of-tv-apocalypse-simply-too-much-television/>
- James, Nick.** *The Tarkovsky Legacy* (08.05.2019) <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/tarkovsky-legacy>
- Mamet, David.** *Tres maneras de usar el cuchillo.* Editorial Alba. Barcelona, 2015.
- Martín Vadillo, Javier.** Reportaje TCM sobre Terrence Malick. <https://www.youtube.com/watch?v=uuCWtOQ4OR8>
- Marzal, José Javier.** *Historia General del Cine. Volumen II. EE.UU. (1908-1915).* Editorial Cátedra. Signos e Imagen. Madrid. 1998.
- McKee, Robert.** *El guion.* Alba Editorial. Barcelona. 2009.
- Morales Morante, Luis Fernando.** *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje.* Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- Pando, Juan.** *Billy Wilder, un teutón genial que conquistó Hollywood.* Ars Medica. Revista de Humanidades, 2002.
- Pohl, Burkhard & Türschmann, Jörg.** *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio.* Iberoamericana Editorial, Madrid, 2007.
- Rodríguez Bravo, Ángel.** Una nueva propuesta metodológica en torno al ritmo visual: aplicación del método de análisis instrumental al ritmo visual de una telenovela y un

telefilme norteamericano. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (18), 1995, pp. 87-107.

Rodríguez Merchán, Eduardo. *Diccionario del Cine Iberoamericano* (4 Vols.).

SGAE, Madrid, 2011.

Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel, Barcelona, 2001.

Schlöndorff, Volker. *Billy Wilder habla* [Documental], Estados Unidos, 71 minutos, 2006.

Snyder, Black. *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Alba Editorial, Barcelona, 2010.

Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Editorial Rialp (Colección de Cine, Vol. 45). Madrid, 2000 [1985].

Tirard, Laurent. *Lecciones de cine*. Paidós. Barcelona, 2007. Incluidas las lecciones magistrales de Martin Scorsese y Woody Allen.

Tirard, Laurent. *Más lecciones de cine*. Paidós. Barcelona, 2008.

Truffaut, François. *Alfred Hitchcock en 1980*. Incluido en F. Truffaut, *El placer de la mirada*. Editorial Paidós. Barcelona, 1999.

Velo, Carlos. Ritmo y Cinema. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (12), 2013, 225-230.

Zabala, Iker. *Autobiografía sentimental de Terrence Malick*. Jot Down. <https://www.jotdown.es/2016/06/hermano-muerto-espana-divorcio-una-revelacion-autobiografia-sentimental-terrence-malick/>

Zavala, Juan. *Billy Wilder y sus guionistas* en *El cine de lo que yo te diga*. (24.07.2006). <http://www.elcinedeloqueyotediga.net/diario/show/44008-centenario-wilder-billy-y-sus-guionistas>

2. Críticas de cine y televisión

Aftab, Kaleem. Crítica de *Madre* en Cineuropa (04.09.19) <https://www.cineuropa.org/es/newsdetail/377550/>

Amondaray, Milagros. Crítica de *Stockholm* en La Nación. (29.08.2014). <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/top-five-las-mejores-peliculas-en-lo-que-va-del-ano-nid1722129>

- Arconada, Andrés.** Vídeo-crítica de *El reino* en el canal de Youtube de Libertad Digital.
<https://www.youtube.com/watch?v=Tj9hj6Z-5jc>
- Arconada, Andrés.** Crítica de *Madre* en Por fin es viernes de esRadio (15.11.2019. Min 12.30-45) <https://www.youtube.com/watch?v=uHvs6Omkv7k>
- Battle, Diego.** Crítica de *El reino* en La Nación (03.10.2019) <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-reino-corrupcion-logrado-thriller-politico-espanol-nid2293656>
- Battle, Jordi.** Crítica de *Stockholm* en La Vanguardia (08.11.2013). <https://www.lavanguardia.com/cine/20131108/54393889186/stockholm-critica-de-cine.html>
- Bonfil, Carlos.** Crítica de *Stockholm* en La Jornada de México (10.07.2014) www.jornada.com.mx/2014/07/10/espectaculos/a15o1esp
- Boyero, Carlos.** Crítica de *El reino* en El País (23.09.2018). https://elpais.com/cultura/2018/09/22/actualidad/1537644599_140703.html
- Boyero, Carlos.** Crítica de *Madre* en el programa La Ventana de la cadena SER (27.11.2019) <https://www.youtube.com/watch?v=b9ZhYP0Zsbk&t=732s>
- Boyero, Carlos.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en El País (20.09.2016).
https://elpais.com/cultura/2016/09/19/actualidad/1474311538_831789.html
- Boyero, Carlos.** *Las mejores películas de 2018*, en El País (27.12.2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=RJKBMsC1IsU>
- Casas, Quim.** Crítica de *Madre* en El Periódico (14.11.2019).
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191114/critica-pelicula-madre-rodrigo-sorogoyen-7736496>
- Costa, Jordi.** Crítica de *Stockholm* publicada en El País (08.11.2013).
https://elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383848860_225056.html
- Chiclana, Carlos.** Crítica de la serie *Modern Love* en Fila Siete nº 200 (12.2019).
 Publicada en: <https://www.doctorcarloschiclana.com/post/2019/11/27/modern-love-optimismo-realista-para-amadores-contempor%C3%A1neos>
- Esquirol, Víctor.** Crítica de *Madre* en Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/fareview.php?review-id=817234>
- García Mantilla, Daniel.** Crítica en Fotogramas (08.09.2018).
<https://www.fotogramas.es/festival-de-toronto/a23007024/critica-el-reino-pelicula-sorogoyen/>

- González, David.** Crítica de *El reino* en Cineuropa (24.09.2018).
<https://cineuropa.org/es/newsdetail/360722/>
- Gutiérrez Bermejo, Andrea.** Crítica de *Madre* en Cinemanía (11.11.19).
<https://cinemania.20minutos.es/criticas/madre-2/>
- Gutiérrez Bermejo, Andrea.** Crítica de *Stockholm* en Cinemanía (11.02.2013).
www.cinemania.es/noticias/asi-es-stockholm-la-pelicula-de-la-que-posiblemente-seas-productor
- Harvey, Dennis.** Crítica de *El reino* en *Variety* (17.01.2019).
<https://variety.com/2019/film/reviews/the-realm-review-1203109078/>
- Hoeij, Boyd van.** Crítica de *Madre* en The Hollywood Reporter (30.08.19)
<https://www.hollywoodreporter.com/review/madre-review-1235633>
- Holland, Jonathan.** Crítica de *El reino* en The Hollywood Reporter (24.09.2018).
<https://www.hollywoodreporter.com/review/kingdom-review-1146721>
- Holland, Jonathan.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en The Hollywood Reporter (20.09.2016). <https://www.hollywoodreporter.com/review/may-god-save-us-que-931100>
- Lodge, Guy.** Crítica de *Madre* en *Variety* (01.09.19)
<https://variety.com/2019/film/reviews/madre-review-1203320280/>
- Luchini, Alberto.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en *El Mundo* (27.10.2016).
<https://metropoli.elmundo.es/cine/2016/10/27/>
- Marañón, Carlos.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en Cinemanía (03.08.2016).
<https://cinemania.20minutos.es/criticas/que-dios-nos-perdone/>
- Martín Bellón, Federico.** Extracto de la crítica de 8 citas publicada en la ficha de la película en *Filmaffinity*. <https://www.filmaffinity.com/es/film536228.html>
- Martínez, Beatriz.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en *Fotogramas* (20.04.2016).
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a14714710/que-dios-nos-perdone/#critFG>
- Martínez, Beatriz.** Entrevista a Sam Mendes en *El Periódico* (09.01.2020).
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200109/entrevista-director-sam-mendes-estreno-pelicula-1917-7800075>
- Martínez, Luis.** Crítica de *Stockholm* en *El Mundo* (25.04.2013).
www.elmundo.es/elmundo/2013/04/25/andalucia_malaga/1366904183.html

- Ocaña, Javier.** Crítica de *Madre* en *El País* (13.11.19)
https://elpais.com/cultura/2019/11/13/actualidad/1573658808_068808.html
- Ocaña, Javier.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en *El País* (28.10.2016)
https://elpais.com/cultura/2016/10/27/actualidad/1477579457_192634.html
- Romney, Jonathan.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en *The Hollywood Reporter* (20.09.2016).
<https://www.hollywoodreporter.com/review/may-god-save-us-que-931100>
- Rivas, Juan Carlos.** Crítica de *El reino* en el programa *Días de cine* de La 2 de TVE (27.09.18. Min 53:16-53:43)
<https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-27-09-18/4758113/>
- Rodríguez Marchante, Oti.** Crítica de *El reino* en *ABC* (22.09.2018)
https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-sorogoyen-habla-cloaca-y-titula-reino-201809221841_noticia.html
- Sánchez, Sergi.** Crítica de *El reino* en *Fotogramas* (25.09.2018)
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a23391565/critica-el-reino-pelicula/>
- Servitje, Marc.** Crítica de *Historia de un matrimonio* en *Imágenes de actualidad* (nº 407; 12.2019). Pag. 58.
- Torreiro, Mirito.** Crítica de *Que Dios nos perdone* en *Fotogramas* (20.04.2016).
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a14714710/que-dios-nos-perdone/#critFG>
- Torreiro, Mirito.** Crítica de *Stockholm* publicada en *Fotogramas* (25.04.2013).
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a508404/stockholm/>
- Vázquez, Pablo.** Crítica de *Madre* en *Fotogramas* (15.11.2019)
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a29609823/madre-critica-pelicula/>
- Wilkinson, Amber.** Crítica de *Madre* en *Screendaily* (6.09.19).
<https://www.screendaily.com/reviews/madre-venice-review/5142652.article>
- Zimmerman, Gaspar.** Crítica de *El reino* en *Clarín* (02.10.2019).
<https://www.clarin.com/espectaculos/>

3. Entrevistas publicadas o emitidas en medios

- Allen, Woody.** Entrevista extraída de la nota de prensa de la agencia *Reuters* y publicada en *El País* (19.06.2015). https://elpais.com/cultura/2015/06/19/actualidad/1434734958_768474.html
- Álvarez, Juan Luis.** Entrevista a Martin Scorsese en Magazine (10.11.2019). <http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/martin-scorsese-ignorancia-es-germen-violencia>
- Arconada, Andrés.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen y Roberto Álamo en el programa *esCine* de *esRadio* (31.10.2018, min 4-5). <https://www.youtube.com/watch?v=FtjMHERzdLA>
- Arconada, Andrés.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen y Antonio de la Torre en el programa *esCine* de *esRadio* (28.09.2018). Min 12. <https://www.youtube.com/watch?v=Bb-FolZg5GE&t=3s>
- Benítez, Jorge.** Entrevista a David Mamet en El Mundo (23.12.2018). <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/12/23/5c1d4945fc6c83b5638b47f9.html>
- Burstein, Sergio.** Entrevista a Alfonso Cuarón en Manganzon (06.10.2013). <http://www.manganzon.com/noticias-de-cine/1499-alfonso-cuaron-regresa-a-la-ciencia-ficcion-al-mando-de-george-clooney-y-sandra-bullock-y-sin-maquillaje.html>
- Cortés, Iker.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen en El Correo (14.XI.2019). <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/rodrigo-sorogoyen-presenta-madre-estoy-bastante-cabreado-con-la-critica-20191114160026-ntrc.html>
- Del Valle, Yolanda.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen en Legal Compliance. <https://www.legalcompliancespain.com/experiencias-en-compliance/rodrigo-sorogoyen-director-de-el-reino/>
- De Vicente, Eduardo.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen en El Periódico (17.11.2019). <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191114/el-director-rodrigo-sorogoyen-nos-cuenta-las-anecdotas-del-rodaje-de-madre-7732197>
- Fijo, Alberto.** Entrevista de Andrés González Barba en ABC Sevilla (11.06.19). https://sevilla.abc.es/cultura/libros/sevi-alberto-fijo-terrence-malick-filosofo-porque-verdad-y-lleva-toda-vida-detras-ella-201906110758_noticia.html

- Garci, José Luis.** Coloquio con Eduardo Torres-Dulce en Museo de la Universidad de Navarra (22.03.2019. Min 29:30-29:50) <https://www.youtube.com/watch?v=NstI9x2UkK8&t=1926s>
- Garci, José Luis.** *Recordando a Horacio Valcárcel* en el programa Cowboys de Medianoche de esRadio (Min 7:10-7:25).
- García, Julián.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen en El Periódico (22.02.2019) <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190222/entrevista-rodrigo-sorogoyen-oscar-2019-cortometraje-madre-7318418>
- G. Calvo. Alejandro.** Entrevista a Alfonso Cuarón en Sensacine (02.10.2013). <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18514602/>
- Garrido, Aura.** Entrevista en Revista Visión (16.04.2014, Min 1-2) <https://www.youtube.com/watch?v=aTGlmfjZQxM&t=157s>
- Gómez, Valeria.** Entrevista a Antonio de la Torre en *Blastingnews* (27.09.2016). <https://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2016/09/entrevista-con-los-protagonistas-de-la-pelicula-que-dios-nos-perdone-001145819.html>
- Lerman, Gabriel.** Entrevista a Alejandro González Iñárritu en La Vanguardia (09.01.2015). <https://www.lavanguardia.com/cine/20150109/54423154206/gonzalez-inarritu.html>
- Lerman, Gabriel.** Entrevista a Jaume Collet-Serra en La Vanguardia (21.03.2014). <https://www.lavanguardia.com/cine/20140321/54404289777/jaume-collet-serra-liam-neeson.html>
- Martín Sábado, Laura.** Entrevista a Oriol Paulo en e-cartelera. (13.04.2019). <https://www.ecartelera.com/noticias/entrevista-oriol-paulo-reestreno-durante-la-tormenta-espana-53395/>
- Martínez, Luis.** Entrevista a Paul Thomas Anderson en El Cultural (04.01.2013). <https://elcultural.com/Paul-Thomas-Anderson-Trabajo-para-seguir-rodando-no-para-la-historia-del-cine>
- Martínez Moliné, Adrián.** Entrevista a Isabel Peña en esCultura (16.02.2017). <https://escultura.usj.es/cafe-con-isabel-pena/>
- Medina, Marta.** Entrevista a Olivier Arson en El Confidencial (29.05.2019). https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-05-29/olivier-arson-banda-sonora-sorogoyen_2039562/
- Peña, Isabel.** Masterclass en el 21º Festival de Cine de Málaga. Auditorio del Rectorado de la Universidad de Málaga (20.04.2017). Min. 16.

- Peña, Isabel.** Masterclass en CPA Salduie. (24.02.2017). Min. 16-17.
<https://www.youtube.com/watch?v=a6E549qNxyA>
- Picatoste Verdejo, J.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen en Mondosonoro (11.11.2019)
<https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>
- Pontón, José Antonio.** Entrevista a Alfonso Cuarón en Unocero (18.11.2013).
<https://www.unocero.com/entretenimiento/cine-y-tv/como-hicieron-gravedad-entrevistamos-a-alfonso-cuaron/>
- Ramírez, Eli.** Entrevista a Olivier Arson en Nomepierdoniuna (04.06.2019).
<https://www.nomepierdoniuna.net/olivier-arson-el-reino-fue-un-lujo-influir-con-la-musica-en-el-rodaje-y-montaje-de-la-pelicula/>
- Rivas, Julio Cesar.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen para la Agencia EFE (11.09.2018).
<https://www.efe.com/efe/america/entrevistas/rodrigo-sorogoyen-el-reino-surge-de-la-indignacion-contra-corrupcion/50000489-3745933>
- Salvans, Roger.** Entrevista a Martin Scorsese en Fotogramas (15.11.19).
<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g29807804/el-irlandes-entrevista-martin-scorsese/>
- Sorogoyen, Rodrigo.** Entrevista en Diario Sur (21.04.2017). <https://www.diariosur.es/festival-malaga/amor-sorogoyen-festival-20180421003052-nt.html>
- Sorogoyen, Rodrigo.** Entrevista en Málaga de Cine (24.07.2013) <https://malagadecine.wordpress.com/2013/07/24/entrevista-a-rodrigo-sorogoyen-director-de-stockholm/>
- Sorogoyen, Rodrigo.** Entrevista en MEW Magazine TV (15.11.2019. 0:00-0:22).
<https://www.youtube.com/watch?v=rtw-gMF4pRo&t=27s>
- Sorogoyen, Rodrigo.** Entrevista en PTV Málaga (24.03.2017. Min 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=NnL7gITwt-w&t=243s>
- Sorogoyen, Rodrigo.** Entrevista en TCM (27.09.18, min 0:17 a 0:45).
<https://www.youtube.com/watch?v=Vn2s-1-4eP0>
- Vázquez, Támara.** Entrevista a Rodrigo Sorogoyen y a los actores de *Antidisturbios* en Expansión (20.12.2019). <https://www.expansion.com/cineyseries/series/2019/12/20/5dfca7f1468aeb2c4d8b458b.html>
- Zorrilla, Mikel.** Entrevista a Isabel Peña en Espinof (26.09.2016) <https://www.espinof.com/entrevistas/que-dios-nos-perdone-entrevista-a-rodrigo-sorogoyen-e-isabel-pena-aqui-hay-mas-exigencia-no-podemos-fallar>

Zotano, Jesús. Entrevista de Rodrigo Sorogoyen en *La Opinión de Málaga* (08.02.2018). <https://www.laopiniondemalaga.es/festival-cine-malaga/2018/02/08/entrevista-rodriego-sorogoyen-parte-gracias/985541.html>

Zurro, Javier. Entrevista a Thierry Fremaux en *El Español* (25.09.2017). https://www.elespanol.com/cultura/cine/20170925/249475326_0.html

4. Entrevistas en profundidad realizadas por el autor

Álamo, Roberto. 15.02.2020.

Arévalo, Raúl. 18.01.2020.

De Nati, María. 17.01.2020.

De Pablo, Álex. 04.01 y 15.01 (2020).

Del Campo, Alberto. 19.11 y 01.12 (2019).

Garrido, Aura. 28.01.2020.

Lavilla, Nacho: 05.01 y 20.01 (2020).

López, Mónica: 18.01.2020.

Nieto, Marta. 28.01.20.

Peña, Isabel. 21.10.19 y 16-11-19.

Pereira, Javier. 13.01.2020.

Prieto, Raúl. 27.01.20.

Rebollo, Miguel Ángel. 15.01.2020.

Remón, Daniel. 11.02.2020.

Sorogoyen, Rodrigo. 23.11 (2018)

Sorogoyen, Rodrigo. 10.01 (2020)

Sorogoyen, Rodrigo. 24.01 (2020)

Sorogoyen, Rodrigo. 02.02 (2020)

Sorogoyen, Rodrigo. 10.02 (2020).

Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista para el canal de Fila Siete de Youtube (29.03.2017). <https://www.youtube.com/watch?v=5TkUKA4cfFo>

Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista publicada en la revista y en la página web de *Fila Siete* (27.04.2013). <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/rodriego-sorogoyen-director-y-guionista-de-stockholm/>

Zahera, Luis. 11.01.2020.

Anexos

Anexo1. Sinopsis y datos fundamentales de la obra analizada

Stockholm (2013)

En 2010 Borja Soler, Eduardo Villanueva, Alberto del Campo y Rodrigo Sorogoyen crean Caballo Films con un presupuesto mínimo de 5000 euros. No son productores, sino creativos que quieren tener libertad para hacer una película. Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen habían escrito una historia que primero era un cortometraje y luego fue un largo. Era fácil de hacer: pocas localizaciones y prácticamente dos actores.

Tenían productora y acababan de comprar una cámara, pero no tenían dinero suficiente para empezar una película. El *crowdfunding* era una técnica de financiación que se estaba poniendo de moda en aquel momento, especialmente en Estados Unidos. Por medio de este sistema lograron los 65.000 euros que necesitaban para rodar la película. Las donaciones eran de anónimos, conocidos y familiares que ayudaban con lo que podían con cantidades mínimas de 5 euros. Con ese dinero se podía costear el rodaje y la postproducción de la película. Tanto el equipo artístico como técnico trabajarían gratis y se convertirían en inversores de cara a posibles beneficios de la película al exhibirla en salas comerciales.

Para una mayor economía de medios, la película se rodaría en gran parte en el apartamento personal de Sorogoyen con uno de sus mejores amigos como protagonista, Javier Pereira, con el que ya había trabajado en *8 citas*. La actriz elegida fue Aura Garrido que ya había trabajado con el director en *La pecera de Eva*. “Yo estaba trabajando a la vez en una serie y en otra película, pero como me gustó mucho el guion y era un rodaje corto de 12 días, no quise perder la oportunidad. Así que tuvimos que rodarla los días que

yo tenía libres durante un mes. Eso quería decir que durante ese tiempo yo actuaba todos los días, y muchas veces en rodajes nocturnos”.³¹¹

El título de *Stockholm* proviene del síndrome de Estocolmo: una percepción psicológica particular que tienen las personas secuestradas que con el paso del tiempo de cautiverio acaban por generar un cierto acercamiento afectivo o vínculo con el secuestrador. *Stockholm* no se trata de un secuestro común, sino más bien interior. Un chico intenta que una chica (nunca sabemos los nombres de los protagonistas) se vaya a dormir con él a su casa nada más conocerla en una discoteca. Según él, es difícil de creer, pero se ha enamorado nada más verla. Ella no le cree, y rechaza la invitación con desgana. Se nota que está fuera de juego, sin ganas de estar en ese lugar ni de arriesgarse con una aventura nocturna con un desconocido. Pero el chico insiste, la sigue por la calle, le pide que ponga a prueba la sinceridad de su flechazo...

La película tiene dos partes muy diferenciadas, de 50 y 40 minutos. En la primera, él intenta seducirla a ella con un tono de comedia dramática; en la segunda, ella intenta que él demuestre que realmente está enamorado, y la película se convierte en un thriller con tendencia a tragedia.

Stockholm inicialmente era un cortometraje, pero Sorogoyen pensaba al terminar de escribirlo que era una historia para largometraje. Convenció a Isabel Peña para reescribir el guion y desarrollar más la historia. Finalmente, con la creación de Caballo Films Sorogoyen convenció a sus compañeros de productora para que *Stockholm* fuese la primera película de la compañía.

No se puede entender la inmediata proyección de este cineasta sin el Festival de Málaga. Aunque en un principio la película, por el tipo de producción, iba a entrar en una sección paralela (Zonacine), finalmente entró en la selección oficial de 2013, algo que sus creadores consideraban ya un éxito inesperado. Nadie podía imaginar que iba a obtener 5 premios, 3 de ellos tan importantes como los de mejor director, mejor guionista novel y mejor actriz. Fue el comienzo de una carrera triunfal que llevó a la película a las salas de

³¹¹Garrido, Aura. Entrevista en Revista Visión (16.04.2014, Min 1-2) <https://www.youtube.com/watch?v=aTGlmfjZQxM&t=157s>

cine y a ganar un Goya (mejor actor para Javier Pereira), un premio Feroz (mejor película dramática), 3 galardones del CEC para Sorogoyen y la pareja protagonista.

En taquilla *Stockholm* se estrenó el 8 de noviembre en un número de salas reducido logrando la asistencia de 13.809 espectadores y una recaudación de 72.389,77 euros (Informe del ICAA, 2013). Se había recuperado el dinero invertido en el rodaje pero se había ganado algo mucho más costoso: el prestigio y la consideración de Sorogoyen como un director con sello de autor.

El iluso (2014)

Aunque esta investigación se centra en las películas iniciales de Rodrigo Sorogoyen, este cineasta se ha caracterizado por involucrarse en multitud de proyectos relacionados con la industria del cine. Uno de ellos fue presidir el jurado del concurso *Id Arte Madrid Recicla* en 2014. Con el propósito de animar a la participación realizó un cortometraje de 25 minutos siguiendo las bases del concurso.

Era el primer acercamiento del cineasta a la comedia, un género que siempre le ha resultado atractivo. El protagonista es el chico que da título al cortometraje. Jesús Caba (*8 citas*, *Frágiles*) interpreta a un optimista reciclador que tiene un compañero de piso chino y que sueña con llegar a ser un gran actor. Trabaja en varios rodajes *amateur* y está pendiente de entrar en una selección de actores para una película que Ridley Scott va a producir en España. En los diálogos con compañeros de profesión se ve claramente como su visión de la vida contrasta con el pragmatismo de su generación.

Sorogoyen aprovecha el argumento para incluir diálogos divertidos con actores como Alfonso Bassave, Andrés Gertrúdix o Cecilia Freire y rodar en exteriores por las calles de Madrid, escenario fundamental de sus películas.

El iluso fue la primera vez que Sorogoyen contó con su ayudante de dirección Nacho Lavilla. Lorena Puerto fue la diseñadora de arte y vestuario y Alex de Pablo el director de fotografía. El cortometraje se rodó en blanco y negro con una utilización puntual del

color amarillo en el último plano fijo para destacar las luces de un coche sobre el contenedor de reciclaje.

Que Dios nos perdone (2016)

“Gracias a lo que ocurrió con *Stockholm* en Málaga y después con los premios he podido hacer *Que Dios nos perdone*. He podido llamar a la puerta de un productor (Gerardo Herrero), ese productor se leyó el guion con más atención y le gustó. Me enfrenté con cierto miedo al cambio de registro o volumen de la película, que era totalmente distinta a la anterior. Tiene muchos más personajes, más actores, localizaciones, días de rodaje...”

³¹².

Sin salir de Madrid y de un momento concreto de la historia reciente de esta ciudad, Sorogoyen había escrito con Isabel Peña un guion “a lo grande” con la ilusión de poder rodarlo algún día en unas condiciones muy distintas a las de *Stockholm*. La productora de Gerardo Herrero, Mystery Producciones, aportó el 75% de la inversión privada y Atresmedia el 24,79%. A esto se sumaron unas ayudas estatales de casi 800.000 euros. En total el director madrileño pasaba de un presupuesto de 65.000 euros a otro de 4 millones.

“Madrid, verano de 2011. Crisis económica, Movimiento 15-M y un millón y medio de peregrinos que esperan la llegada del Papa conviven en un Madrid más caluroso y caótico que nunca. En este contexto, los inspectores Velarde y Alfaro deben encontrar cuanto antes y con la mayor confidencialidad posible, lo que parece ser un asesino en serie. Esta caza contra reloj les hará darse cuenta de algo que nunca habían pensado: ninguno de los dos es tan diferente del asesino”. (Sinopsis oficial)

Aparte de Isabel Peña como coguionista, Sorogoyen consigue reunir a casi todo su equipo artístico de confianza: el compositor Olivier Arson, el editor Alberto del Campo (en esta ocasión acompañado por Fernando Franco: futuro director de *La herida* o *Morir*), y el

³¹² Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Andrés Arconada en el programa *esCine* de *esRadio* (31.10.2018, min 4-5). <https://www.youtube.com/watch?v=FtjMHERzdLA>

director de fotografía Alejandro de Pablo. No consigue repetir con su ayudante de dirección Nacho Lavilla, porque la productora le exige que contrate asistentes de la compañía. En cambio, con motivo de esta película, conoce al director de arte Miguel Ángel Rebollo, que se convertirá en un miembro más del equipo artístico y técnico del cineasta.

Para el reparto de la película ficha como secundarios a cuatro actores con los que ya había trabajado antes: Andrés Gertrúdix, Alfonso Bassave, Jesús Caba y Javier Pereira. Antonio de la Torre sería el protagonista y una de las grandes noticias en el comienzo del proyecto. Desde que escribieron el guión pensaban en él como el actor ideal para ese personaje, aunque sabían que estaba muy solicitado. Con 6 nominaciones a los Goya en los últimos 8 años y un premio de la Academia por *Azuloscurocasinegro* (2007), era uno de los intérpretes españoles con más prestigio.

El personaje del impulsivo inspector Alfaro sería interpretado por Roberto Álamo (*La gran familia española*), al que acompañarían en el reparto Luis Zahera (*Celda 211*) o José Luis García Pérez (*Vive cantando*).

Que Dios nos perdone tuvo un estreno triunfal en la presentación en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián de 2016 donde obtuvo el premio al mejor guion junto a Isabel Peña. La película también fue nominada a 6 premios Goya (incluidos los de mejor película, director y guión original) y ganadora del galardón al mejor actor principal para Roberto Álamo.

La película tuvo una recaudación en la taquilla española de 1.424.634,61 euros con 223.302 espectadores. Fue la 17ª película española más taquillera de 2016, detrás de otros títulos similares como *Cien años de perdón* de Daniel Calparsoro (3ª española más taquillera: 7'5 millones), *El hombre de las mil caras* de Alberto Rodríguez (7ª: 2,7 \$), *Toro* de Kike Maillo (13ª: 1'9 \$) y *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo (15ª: 1'7 \$). Curiosamente en su paso por la taquilla francesa logró 1.520.718 euros. También se estrenó en salas en Dinamarca, Suecia, Rumanía, Grecia, Holanda y Japón.

Disquisiciones de una pareja que lleva más de seis meses y menos de un año (2017)

El Jameson Notodofilmfest es un certamen de cortometrajes en Internet creado en 2001 bajo la iniciativa de Javier Fesser. Con un metraje máximo de 3 minutos y medio la inscripción es gratuita e ilimitada (se puede participar con el número de producciones que uno quiera). Sólo se pide que los cortos sean originales, inéditos en cualquier otro concurso o festival.

Disquisiciones... es una peculiaridad en la filmografía de Sorogoyen. Es la única vez que ha sido actor, director y guionista de una producción suya. Junto a él, Marta Rivera (8 citas) interpreta a la chica que le interroga sobre el verdadero amor.

Es una pieza pequeña pero representativa del estilo Sorogoyen, tanto visualmente como desde el punto de vista del guion. Además la historia entronca muy bien con algunas películas del director como *Madre* y, especialmente, *Stockholm*.

Madre (cortometraje, 2017)

“Es un corto a priori muy sencillo que la premisa está muy presente. Es un thriller psicológico sobre algo que está sucediendo fuera de las fronteras donde están los personajes y la cámara. Pretendemos explorar el miedo a lo desconocido”³¹³. “La idea surge porque oigo el relato de una conocida a la que le ha ocurrido algo parecido. Lo que relata esta chica solo es el detonante del cortometraje, lo que pasa después en pantalla está ficcionado”³¹⁴.

Sorogoyen contó con todo su equipo de confianza para rodar este cortometraje con la excepción de Isabel Peña como coguionista. En 17 minutos cuenta una llamada telefónica angustiada: un niño pequeño llama a su madre diciendo que está en la playa y que ha ido

³¹³ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en *PTV Málaga* (24.03.2017. Min 1). <https://www.youtube.com/watch?v=NnL7gITwt-w&t=243s>

³¹⁴ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en *Diario Sur* (21.04.2017). <https://www.dariosur.es/festival-malaga/amor-sorogoyen-festival-20180421003052-nt.html>

con su padre. Sorogoyen comienza contando una escena familiar y feliz que se va convirtiendo en algo muy diferente.

El reparto lo componen sólo 3 actores: Marta Nieto (la madre), Blanca Apilánez (la abuela) y Álvaro Balas (el niño). Blanca Apilánez llevaba más de 30 años de experiencia en cine y, sobre todo, en televisión (*El Príncipe*, *Sé quién eres*). Álvaro Balas ya había trabajado con Sorogoyen en la serie *Rabia*.

*Había ambiente entre los que hacíamos series que trabajar con este niño era una suerte. Que era algo muy especial rodar con él, y comprobé que era así. Como la experiencia fue muy buena quise que él fuese uno de los protagonistas del cortometraje “Madre”. Necesitaba que fuese un niño que pudiese expresar todo con la voz porque era lo único que íbamos a mostrar de él*³¹⁵.

Álvaro Balas ya había sido actor de doblaje en más de una decena de películas de distribución internacional, como *La habitación* (donde doblaba al actor protagonista Jacob Tremblay), *Buscando a Dory* o *Peter y el Dragón*. Sólo en 2018 ha participado en 5 series de televisión, convirtiéndose en uno de los actores infantiles más cotizados en España.

Madre ganó en el Festival de Málaga el Premio a la mejor actriz (Marta Nieto) y el Premio del Público. Era el comienzo de una carrera meteórica que llevaría a alcanzar más de 100 galardones entre los que destaca el premio Goya al mejor cortometraje en 2018. Gracias a esta repercusión internacional, *Madre* pudo llegar a los Oscar: “La selección en la categoría de cortometrajes es por ganar festivales. El primer corte lo elige un jurado. Primero pasas a un saco por ganar premios en festivales. Y luego un comité mete la mano en ese saco y elige 10. Y de esos 10, elige 5. Así que llega a los Oscar otro tipo de producto muy diferente al largometraje”³¹⁶. Finalmente *Madre* no obtuvo la preciada estatuilla, que ganó el cortometraje norteamericano *Skin* dirigido por Guy Nattiv.

³¹⁵ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista telefónica de Claudio Sánchez de la Nieta (23.11.2018, min 68)

³¹⁶ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Julián García en *El periódico* (22.02.2019) <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190222/entrevista-rodrigo-sorogoyen-oscar-2019-cortometraje-madre-7318418>

El reino (2018)

Manuel López Vidal (Antonio de la Torre) tiene una buena vida: una familia que lo quiere, amigos en todas partes y un carisma que lo ha convertido en un político querido en su comunidad autónoma. Manuel es, también, un hombre corrupto que lleva años enriqueciéndose con dinero público. Sale a la luz un caso de corrupción que salpica a un compañero de partido y gran amigo. Desobedeciendo las directrices de los jefes del Partido, Manuel hace lo necesario para encubrir a su amigo.

Queríamos hacer una película que mostrase como el sistema político actual en España es fácilmente corruptible y que los individuos también lo son, sean del partido que sean. Por eso no hemos querido que apareciesen siglas en esta película. No queríamos atacar a un partido salvando a otro porque no hubiese sido justo.³¹⁷

Después de producir *Que Dios nos perdone*, Gerardo Olivares volvió a ser el principal apoyo económico en esta nueva película de Rodrigo Sorogoyen, ésta vez con su nueva empresa, Trainera Producciones Cinematográficas, que contribuyó con el 75'01% de la inversión privada. Atresmedia también volvió a confiar en un proyecto del director contribuyendo con un 24,79%. Las ayudas estatales a la película sumaron 980.000 euros. El distribuidor nacional fue Warner Bros y el internacional Latido Films (Informe del ICAA de "El reino", 2018).

Prácticamente se pudo repetir con el mismo equipo que había realizado, *Que Dios nos perdone*, con la excepción de que ésta vez el cineasta pudo contar con su ayudante de dirección de mayor confianza: Nacho Lavilla.

En el reparto también repitieron actores como Antonio de la Torre, Luis Zahera y el padre del cineasta, que en esta ocasión tuvo un personaje con mucho más texto; el del abogado del político protagonista. Se incorporaron nuevos intérpretes como Barbara Lennie, Nacho Fresneda y Josep María Pou.

³¹⁷ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Andrés Arconada en el programa *esCine* de *esRadio* (28.09.2018) Min 12. <https://www.youtube.com/watch?v=Bb-FolZg5GE&t=3s>

La película se estrenó en el Festival de Cine de San Sebastián de 2018 y llegó a las salas de cine el 28 de septiembre logrando la asistencia de 348.290 espectadores (1.862.308\$).

En los primeros meses de 2019, El reino se convirtió en la película más premiada de 2018 logrando 7 premios Goya (sólo faltó el premio grande de la mejor película), 6 medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos, 5 Premios Feroz y el Premio Forqué al mejor actor principal para Antonio de la Torre. La película también fue seleccionada en la Sección World Contemporary Cinema del Festival Internacional de Toronto.

Madre (2019)

Diez años después de aquella terrorífica llamada entre Elena y su hijo de 6 años, esta madre trabaja como camarera en un bar de la misma playa francesa donde ocurrió la tragedia. Ella tiene una vida apagada y gris que comparte con su novio Joseba (Álex Brendemühl) con el que planea irse a vivir a San Sebastián cuando conoce a Jean (Jules Porier), un adolescente de la misma edad que tendría su hijo actualmente.

Nada más terminar la presentación en el Festival de San Sebastián de El reino en 2018, Rodrigo Sorogoyen comenzó el casting de su nueva película, una ampliación de la historia contada en el exitoso cortometraje del mismo título.

Desde que escribo el cortometraje pienso que sería una gran primera escena de una película. Y esa película tenía tres o cuatro rasgos que han terminado estando en “Madre” (...) Justo después de “El reino”, con el corto teniendo éxito, Isa y yo nos planteamos cuál tenía que ser el siguiente paso y, ya que el corto estaba tan candente, se lo propuse. Al ser una historia que había escrito yo solo, no sabía si le iba a interesar a ella. Creo que cuando oyó que no iba por donde iba el corto –un thriller de desapariciones– le interesó y nos pusimos a ello (...) Se pensó mucho en si la película tenía que comenzar con el cortometraje. Para mí siempre estaba, pero una vez nos pusimos a hablar en serio de la película, a saber de qué va, nos lo planteamos durante un tiempo en guión y luego al final del montaje, pero vimos que no funcionaba porque, si ya es una película extraña, se convertía en mucho más y le añadía más misterio. Que luego no lo es tanto, pero lamentablemente hoy en día en el cine

*comercial resulta extraña porque no te da lo que promete en los primeros minutos. Teníamos que haber encarado el guión de otra manera para que funcionase sin el corto*³¹⁸.

La película sería la primera coproducción de Rodrigo Sorogoyen (80% español y 20% francés) y tendría un planteamiento de producción muy distinto al de *Que Dios nos perdone* y *El reino*. Intervenían seis empresas: las españolas Amalur Pictures A. I.E. (99%), Arcadia Motion Pictures S.L. (0,5%), Caballo Films, S.L. (0,25%) y Malvalanda S.L. (0,25%) junto a la coproducción de compañías francesas Noodles y Le Pacte. La película tuvo una subvención pública de 672.000 euros sobre un presupuesto total de 2,4 millones de euros.

Madre se estrenó en España el 11 de noviembre de 2019 y obtuvo una taquilla de 162.637 euros (28.097 espectadores). Previamente la película fue presentada en los Festivales de Venecia y Sevilla, donde sería premiada la actriz protagonista Marta Nieto. La intérprete también fue nominada en los Premios Goya y Feroz, obteniendo el galardón del Círculo de Escritores Cinematográficos y el Premio Forqué. El guión de Isabel Peña y Sorogoyen y la edición de Alberto del Campo también obtuvieron una nominación en los Premios Goya.

Antidisturbios (2020)

Después de 7 años alejado de la televisión, Rodrigo Sorogoyen vuelve a la pequeña pantalla para hacer una serie producida por Movistar Plus, en colaboración con The Lab y Caballo Films. Es una ficción de 6 capítulos escrita por Isabel Peña, Rodrigo Sorogoyen y Eduardo Villanueva, uno de los socios fundadores de Caballo Films que ha trabajado con el director desde el rodaje de *Stockholm*. Sorogoyen firma la dirección de 4 capítulos y Borja Soler, de otros 2, todos ellos de una duración de 50 minutos. En principio, la idea era que la serie tuviese 8 capítulos, pero finalmente se redujo a 6, algo que el director reconoce que ha beneficiado al ritmo de la serie.

³¹⁸ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista en de J. Picatoste Verdejo en *Mondosonoro.com* (16.11.2019). <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/rodrigo-sorogoyen-entrevista-madre/>

El rodaje tuvo lugar entre octubre y diciembre de 2019, y tiene previsto su estreno en Movistar Plus a finales de 2020. Es una nueva incursión en el *thriller* del cineasta, después de su incursión en el drama intimista en *Madre*. En el equipo artístico ha podido contar con sus principales colaboradores: Nacho Lavilla (asistente de dirección), Álex de Pablo (director de fotografía), Miguel Ángel Rebollo (director de arte) y Alberto del Campo (editor).

Entre los actores de la serie está Raul Arévalo, que ya trabajó con Sorogoyen en una de las historias de *8 citas*, y otros intérpretes que también repiten con el director de *Que Dios nos perdone*: Mónica López, Roberto Álamo y Raúl Prieto. Como incorporaciones al universo del director destacan Vicky Luengo (*Secretos de Estado*), Álex García (*La novia*), Patrick Criado (*La gran familia española*), Hovik Keuchkerian (*La casa de papel*) y Tomás del Estal (*La peste*).

*Una de las motivaciones para rodar esta serie era la de poder adentrarnos en un colectivo profesional que levanta tanta polémica. Desde la escritura del guion, perseguíamos mostrar a los antidisturbios en distintas situaciones que describiesen su trabajo diario. Así, los vemos en el desahucio, pero también en un partido de fútbol para controlar a una hinchada extranjera, en una manifestación totalmente aburrida de 50 personas frente a la Audiencia Nacional o en una operación en Cobo Calleja contra una red de prostitución. Lo más interesante de la serie es alejarnos de los blancos y negros de las imágenes que vemos en televisión e intentar meternos en esos grises, en la vida de esas personas*³¹⁹.

³¹⁹ Sorogoyen, Rodrigo. Entrevista de Tamara Vázquez en *Expansión* (20.12.2019). <https://www.expansion.com/cine-y-series/series/2019/12/20/5dfca7f1468aeb2c4d8b458b.html>