

Bruna (2023): Metáfora de una herida

Habíamos seguido todo el proceso de creación de los films de la serie de “El año de las 10 + 1 películas” de Gonzalo García-Pelayo a través de las redes sociales, fuimos viendo, disfrutando y desgranando los diferentes títulos, los *making of* realizados por Carlos Escolano, las reacciones (y no reacciones) de público y crítica y quedamos en una especie de tristeza *post coitum* en la que aún teníamos que asimilar la magnitud del proyecto y las múltiples dimensiones que el mismo suscitaba cuando, casi sin solución de continuidad, nos enteramos de que el cineasta iba a realizar también durante doce meses diez películas más a caballo entre Argentina y España. La pregunta que nos hacíamos era si, tras haber sido capaz de crear a lo largo de toda su trayectoria veinticuatro largometrajes muy diferentes entre sí (aunque siempre dentro de una personalidad autoral absolutamente coherente, tal como expuse en *Gonzalo García-Pelayo: Rodar viviendo*), el cineasta iba a ser capaz de ofrecernos films con un espíritu renovado o se iba a inclinar por ejecutar variaciones de toda su filmografía anterior. La primera película de esta nueva serie ha sido *Bruna* y nos hemos llevado una gran (y más que placentera) sorpresa: no cabe duda de que es una película de Gonzalo García-Pelayo pero, al mismo tiempo, no tiene nada que ver formalmente con nada de lo que haya llevado a cabo con anterioridad. Es decir, el director ha vuelto a hacerlo: siendo fiel a sí mismo, ha sabido renovarse tras cinco décadas de trayectoria (lo cual supone todo un mérito añadido).

Como el nombre del film indica, *Bruna* está protagonizada por una mujer, interpretada por la magnética y fascinante Rocío López Ferreyra, que ya nos brindó una colosal actuación en *Arde!*, el título dirigido por Paco Campano y que constituyó el +1 de la serie de “El año de las 10+1 películas”, y que, aquí, en un registro completamente diferente, retrata a una mujer (personaje construido a partir de sus propias vivencias personales) que tuvo en el pasado inmediato una ruptura especialmente traumática con su anterior pareja y que está dando los primeros pasos en una nueva relación. Hay muchos elementos a lo largo de la película que son ecos cristalinos de anteriores títulos del director. Para empezar, la fuerte presencia de lo femenino, que siempre ha sido una constante de su cine (de hecho, *Bruna* tiene nombre de mujer como su *opera prima*, *Manuela*, y ello casi nos hace pensar si este film no viene a ser para él como un nuevo comienzo dentro de su carrera como cineasta). Pero, también, otros elementos, en algunos casos quizás no tan esenciales como el anterior, que también nos recuerdan a algunas películas anteriores: por ejemplo, el espectador en el bar donde Rocío López Ferreyra conversa/discute con su anterior pareja y que contempla la escena entre curioso, ignorante y desconcertado (tal como la señora que está sentada en el banco del parque mientras Javier García-Pelayo conversa con Harry en *Sobre la marcha*); o la protagonista conversando con sus amigas en su apartamento (y que nos trae a la memoria *Niñas 2*); o Brunna paseando con los rascacielos bonaerenses de fondo (que remiten a *Aimur* y los rascacielos de la capital kazaja); o los problemas de pareja (que son paralelos a los de Miguel Ángel Iglesias con Ana Bernal y Lola Sordo en *Vivir en Sevilla* o a los del propio

Miguel Ángel Iglesias con Ágata Martín en *Rocío y José* o a los de las parejas protagonistas de *Copla y Amo que te amen*; o a los de Perpetuo Fernández y Silvia Rubí en *Así se rodó Carne Quebrada*; o, evidentemente, a la idea de la “mujer herida” (que, por supuesto, está en *Mujeres heridas* pero también en *Alma quebrada* y *Tu coño*); o, por supuesto, el milagro/revelación que termina redimiendo al personaje principal de la historia... Sin embargo, todos estos temas adquieren en *Bruna* matices y texturas nuevos desde el punto de vista visual, narrativo y dramático.

No es la primera vez que un director rueda una película o comienza a rodar varias películas en un país diferente al suyo. Alfred Hitchcock pasó de Gran Bretaña a Estados Unidos; Jean Renoir, de Francia también a Estados Unidos; Douglas Sirk, de Alemania a (por supuesto, también) Estados Unidos; Michelangelo Antonioni, de Italia a Gran Bretaña y Estados Unidos (incluso, rodó parte de *El reportero* en España); Andrei Tarkovski, de la Unión Soviética a Suecia (para filmar su última película, *Sacrificio*); y hasta Asghar Farhadi pasó también de Irán a Francia (*El pasado*) y España (*Todos lo saben*); Luis Buñuel rodó entre Francia, México y España... En todos estos ejemplos, estos cineastas supieron adaptar su personalidad autoral a unas circunstancias y requerimientos diferentes a los de su lugar de origen. Pero creo que, en el caso de Gonzalo García-Pelayo, el hecho de rodar por primera vez fuera de España, de rodar en Argentina, tiene una connotación especial que implica un cambio significativo y trascendental. Una de las características del cine del director es su voluntad y su capacidad para registrar, retratar y reproducir fielmente en sus fotogramas la vida, la realidad y el mundo con los que se acerca con su cámara. Por lo tanto, *Bruna* no nacería de un proceso por el que él adapta su forma de hacer cine a un entorno diferente sino de aplicar su método de siempre a un entorno que es otro (algo que, de cualquier manera, ha sido ayudado por los rodajes fuera de España que ya hizo en muchos de los títulos de “El año de las 10+1 películas”). Por ello, pienso que la naturalidad con que el cine de Gonzalo García-Pelayo ha podido absorber el hecho argentino proviene de la propia condición de ese cine, siempre dispuesto a prescindir de códigos e ideas preconcebidas para conceder protagonismo absoluto a la realidad filmada. La cámara de Gonzalo ha podido encajar perfectamente en el continente austral porque era una cámara siempre abierta a captar y absorber la vida palpitante y es esa vida, una vida desarrollada en el hemisferio sur (con esa filosofía cinematográfica, podría ser cualquier lugar del mundo), la que el espectador se encuentra con plena frescura y verdad en *Bruna*.

Dicho esto, hay que decir que el film comienza con una secuencia de dieciséis minutos que, dentro de su sencillez formal, es capaz de introducir al espectador de golpe y sin preámbulos explicativos en un contexto sentimental de alto voltaje. Creo que nunca o casi nunca, dentro de una concepción simple de plano-contraplano, se ha podido extraer tanto poder expresivo y emocional de una situación dramática, en la cual convergen dos factores relevantes y significativos. El primero, que los dos actores que intervienen en la escena (Rocío López Ferreyra y Nicolás Segonds) fueron pareja en la vida real y llevan a la película su propia situación, su propia ruptura y sus propios pensamientos y emociones en relación a la misma. Es un nuevo cruce entre vida y cine que tantas veces hemos visto en la obra de Gonzalo García-Pelayo pero que aquí experimenta una nueva vuelta de tuerca. El espectador no tiene por qué conocer el hecho que acabamos de comentar pero (y esto es lo

relevante) percibirá con nitidez y rotundidad la fuerza y energía que desprenden esos intensos dieciséis minutos del film y no podrá sentirse al margen de la verdad que desprenden ambas actuaciones que son actuaciones y, al mismo tiempo, no lo son en absoluto ya que ambos intérpretes reproducen su propia vida.



Bruna comienza con una de las muestras más potentes y expresivas de la técnica de plano-contraplano de toda la historia del cine

Pero hay un segundo elemento en esta primera larga secuencia que es tan importante como el anterior y que, además, se acaba convirtiendo en uno de los ejes vertebradores del film. Somos testigos de la tensión que embarga a los integrantes de esa antigua relación pero nunca llegamos a conocer las circunstancias exactas en las que se produjo la ruptura (aquí, viene a plasmarse lo que Antonio Machado escribió en uno de sus poemas: “borrada la historia/contaba la pena”). Contemplamos los sentimientos y las emociones desnudos, desprendidos de las vivencias que los provocaron. Y ello conduce a una de las ideas fundamentales de la película: la constatación de la existencia de una esfera personal e individual prácticamente incomunicable hacia los demás (o no, esa será una de las cuestiones que se dilucidará en el tercer bloque de la película). Nuestra sentimentalidad es nuestra y quienes nos rodean solo pueden tener un conocimiento muy parcial e indirecto de

ella. A partir de esa premisa, el cliente del bar que asiste a la discusión de la antigua pareja entre curioso y atónito cobra un sentido que trasciende a la situación similar que ya hemos mencionado de *Sobre la marcha*. Si en esta es un momento humorístico en la que una señora mayor que quiere estar sentada tranquilamente en el banco de un parque ve cómo Harry y Javier García-Pelayo se sientan a su lado y comienzan a hablar de virulentas situaciones que han conocido en la vida nocturna, en *Bruna* ese cliente que se encuentra con una conversación inesperada viene a representar la posición que va a tener cualquier espectador ante la película y, en un sentido más amplio, la posición de cualquier persona en relación a la sentimentalidad ajena: un magma secreto del que solo alcanzamos a ver sus erupciones (volveremos a esta cuestión dentro de unos párrafos).



El que podemos denominar “espectador ajeno” en la conversación inicial de *Bruna* alcanza una posición simbólica muy importante en la película

Tras esta primera secuencia, vemos cómo Bruna camina por la ciudad con los rascacielos de fondo. Se la graba en contrapicado: tenemos la sensación de que ha resultado vencedora moral en la conversación y la vemos realizar algo así como un paseo triunfal y, dada la posición de la cámara, hasta parece que, en algunos momentos, llega a ser tan alta como las torres urbanas que están a su derecha. Aparece, entonces, el título de la película y, a continuación, el tono que impregna la historia cambia radicalmente. Ya no vemos a una Bruna triunfante, sino a una Bruna con dudas y necesitada de respuestas para la inquietud que la acosa y salidas para el trauma que no consigue superar.



Bruna visualizada como gigante que se eleva por encima de los rascacielos de la ciudad

Es así como esta estructura escindida de la película viene a ser el correlato metafórico de la propia condición herida de la mujer protagonista (idea que proviene de lo que, como hemos dicho, ya reflejaba otra película del director, *Mujeres heridas*, y que gira en torno al concepto de mujer como “ser ontológicamente herido”), herida que, al menos en el caso de la historia que se nos cuenta en este film, parece provenir de los límites de toda relación, del dolor que provoca toda ruptura y de la dificultad para cumplir con el deseo de crear vínculos emocionales profundos con otra persona, dificultad que proviene de la aparente imposibilidad de establecer una comunicación plena y sincera, con la aparente imposibilidad de acceder a lo que antes hemos denominado la “sentimentalidad ajena”. No es solo que Bruna viva esta inquietud sino que la viven otros personajes del film y, además, se le hace sentir al espectador esta realidad en diversos momentos del metraje. Ya hemos mencionado al “espectador ajeno” en el bar. Pero hay un segundo elemento simbólico que también resulta patente en el primer movimiento de esta pieza de cámara que podemos decir que es *Bruna* (como ya dije en *Gonzalo García-Pelayo: Rodar viviendo*, los ritmos y estructuras de las películas del director beben mucho más de la música que de la literatura y, en el caso de *Bruna*, serían tres movimientos, cada uno con su propio tema y *leit-motiv*). Ese elemento simbólico sería la imagen de un rascacielos doble, de dos torres gemelas unidas tan solo por unas pocas y discretas pasarelas. Frente a este edificio, en comparación con los demás, no aparece “engrandecida” sino, curiosamente, “empequeñecida” y se me hace muy difícil no ver en esa construcción una especie de alegoría sobre los escasos caminos de los que dispone todo ser humano para llegar a comunicarse con sinceridad con sus semejantes, aunque ese semejante sea tu propia pareja.



Una escena de *Bruna* con un alto componente simbólico

Estos dos momentos del primer movimiento del film son como pinceladas o esbozos de un tema (palabra que utilizo tanto en su acepción narrativa como en la musical) que irá adquiriendo cada vez más acentuada presencia conforme la película avance. Está presente en la conversación que la protagonista tiene con sus amigas en su apartamento: el espectador va viendo los rostros de las diferentes mujeres (algunas hablan, otras no, en un determinado momento la música, incluso, ocupa el primer plano sonoro y sus palabras quedan mudas y diluidas) pero no sabemos directamente lo que sienten o piensan la mayoría de ellas, tenemos que adivinarlo o entreverlo según sus comportamientos y reacciones (es algo que ya vimos, como hemos dicho, en *Niñas 2* pero también en *Ainur*, donde no se muestran subtítulos para traducir lo que dicen las jóvenes kazajas que participaban en un *casting* y teníamos que intuirlo a través de sus gestos y expresiones faciales), cada mujer, cada persona en última instancia, es un interrogante del que solo podemos dar respuestas precarias, parciales y fragmentarias.



Conversación de Bruna con sus amigas en su apartamento

Pero aún es más relevante lo que ocurre en el segundo movimiento del film (el más heterogéneo y menos uniforme del film, reflejo de las dudas y el desconcierto de la protagonista), en dos situaciones que hacen de puente hacia el proceso de redención final de la protagonista, en dos conversaciones concretamente, una que Bruna tiene con su nueva pareja (Juan Bautista Fernandini) y otra con su antigua profesora de interpretación (Eva Bianco). En la primera, surge la cuestión de qué es lo que cada uno más teme. Ella afirma que, en realidad, nada porque, después de todos los accidentes que ha sufrido a lo largo de su vida, en cierto modo se cree inmortal. Él, en principio, dice que al fracaso pero, tras la matización que ella le hace, rectifica y dice que a rendirse. Bruna, entonces, le responde: “¡Ahí va! Ahora, sí”. En ese momento, se ha pasado de la inaccesibilidad de la sentimentalidad ajena a la posibilidad de la franqueza y de la efectividad de la comunicación y, por ello, la frase adquiere pleno sentido y trascendencia: es el momento de satisfacción de una expectativa que parecía a todas luces inalcanzable. Por su parte, la conversación de Bruna con su antigua profesora de interpretación se inicia con unas palabras fundamentales de esta última: “En el veneno, está el remedio”. Se trata de una invitación a no huir de las situaciones dolorosas (que es, posiblemente, lo que Bruna está intentando hacer) sino a afrontarlas con decisión y valentía para encontrar en ellas la solución a los callejones sin salida emocionales.



En el segundo movimiento del film, Bruna tiene dos conversaciones fundamentales: una con su nueva pareja y otra con su antigua profesora de interpretación.

Es así como llegamos al tercer movimiento del film, el que reflejará el proceso de redención y liberación de la protagonista, de adquisición de un nivel más elevado de sabiduría del que no solo ella será partícipe sino que será capaz de compartir con su entorno y, en última instancia, con todos los espectadores. Bruna decide montar una obra de teatro que refleje sus vivencias personales. Y, así, llegamos al (peculiar y originalísimo) clímax de la historia en que convergen todo tipo de detalles y situaciones sutilmente geniales que se suceden y superponen para crear una masa crítica que propiciará un cambio radical en la perspectiva de la protagonista y de las personas más cercanas a ella. El primero, que, en la obra preparada por Bruna, su nueva y antigua pareja acabarán intercambiando los papeles lógicos: su nueva pareja interpretará al personaje de la pareja anterior y su antigua pareja se pondrá en la piel de su nueva pareja. Este cambio inesperado servirá para crear canales de comprensión y comunicación que servirán para reinterpretar y resignificar las experiencias del pasado. El segundo elemento es la función que asume el director de la obra, un personaje interpretado por el actor Pablo Ragoni (habitual en las películas de Lucía Seles, yo he tenido la oportunidad de verlo en *Terminal Young* y *The Urgency of Death*), quien realiza una caracterización descomunal por su precisión y por su contención en el que, tal vez, sea

el papel menos agradecido, en principio, de toda la película. No se puede hablar de los méritos de la actuación de Ragoni sin hacer referencia al tercer elemento esencial del tercer movimiento de la película: el cambio del estatus que se produce en la figura del “espectador”. Ya no estamos ante el “espectador ajeno” en el bar. Ragoni hace la función de “espectador-guía” de tutor que va orientando a Bruna hacia la purificación, la catarsis y la reconciliación consigo misma. Tampoco la nueva pareja de la protagonista, Juan Bautista Fernandini, es un espectador pasivo sino que, conforme se van desarrollando los ensayos de la obra teatral y se van perfilando las interpretaciones, va asumiendo, reconociendo y comprendiendo el conflicto interior de Bruna. Y, en última instancia, será el propio espectador el que se acabará convirtiendo en receptor de nuevas ideas, enfoques y sentimientos. El cuarto elemento a destacar es el juego de espejos que se produce entre las escenas que hemos visto en los dos primeros movimientos del film y la recreación de los mismos en la obra teatral, juego que constituye todo un ejercicio de reflexión sobre la transmisión de franqueza y verdad en cualquier obra de creación y sobre el conflicto entre realidad y representación.



Pablo Ragoni da vida al director de la obra teatral escrita por Bruna

Al final, como en todas las películas de Gonzalo García-Pelayo, se producirá el milagro/revelación. Vemos en blanco y negro momentos del rodaje de las escenas que hemos visto hasta el momento con fotografía en blanco y negro y pasamos al momento real de la representación ante el público de la obra teatral, instante en el que pasamos a la fotografía en color. Bruna sonríe y sabemos que ha podido superar sus traumas y desajustes y que, tal como Eva Bianco y Pablo Ragoni le han dicho, ha sabido transformar la visión de su pasado, reconciliarse con él y crecer como persona. Su frase final es la moraleja precisa e inevitable de una hermosa fábula existencial: “Yo no te necesito para ser yo aunque qué extraño e inquietante es el amor que te anima a abrir nuevos caminos”. La sentimentalidad ajena ya no es un jeroglífico sin solución y la experiencia artística y vital que Bruna ha vivido ha sido el instrumento esencial para transformarse a sí misma y transformar las

relaciones que vinculan a las personas más próximas a ella. No cabe lugar para el pesimismo sino para una lúcida y realista fe en la vida.



Un momento clave del *casting* de la obra teatral en *Bruna*

Formalmente, *Bruna* supone un paso más en la depuración del estilo de Gonzalo García-Pelayo hacia una sobriedad y concisión cargadas de un colosal potencial expresivo (decir muchísimo con cada vez menos elementos). Su cine bebe de una serie de influencias que, lejos de ser reproducidas miméticamente, son absorbidas, procesadas y recicladas de forma que terminan plasmadas en sus películas de un modo absolutamente original y completamente alejado de la referencia inicial que sirvió de inspiración (algo muy similar ocurre en el cine de Lucía Seles, por lo que no es de extrañar que Gonzalo García-Pelayo sienta más que especial predilección por las obras de dicha directora). ¿No nos recuerda acaso la *Bruna* “engrandecida” del primer movimiento de la película con la escena final de *Iván el Terrible* de Eisenstein con el rostro descomunal del monarca en primer plano y sus súbditos convertidos en auténticos liliputienses? Cada vez que vemos en primer plano el rostro de Rocío López Ferreyra con todos sus matices y variaciones o la cámara recorre los rostros de todas las amigas de Bruna mientras conversa con ellas en su apartamento, ¿no se nos viene a la memoria *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer? En el estilo del director, cada vez tiene más peso, precisamente, Dreyer, Ford, Rossellini, Yasujiro Ozu y el cine de autor asiático contemporáneo y, por ello, es cada vez más sobrio, conciso, preciso y esquemático en su textura visual. Sigue sorprendiendo, como es habitual en él, que la cámara parece estar como por casualidad registrando las situaciones y, sin embargo, la imagen siempre transmite no solo una sorprendente armonía visual (alejada completamente de los bandazos y brusquedades del *Dogma 95*, por poner un ejemplo) sino también, y sobre todo, un enorme poder de comunicación y expresividad. No sé si habrá o no planificación previa (conocer este detalles es lo de menos) pero, si la hay, se vuelve completamente invisible para el espectador mientras este contempla la película (y esto es lo verdaderamente relevante). Los personajes caminan por un parque o por un paseo junto al

río y el movimiento visual es sereno, equilibrado y majestuoso en correlación perfecta con el mensaje optimista final de la película y con el afecto, dignidad y afán de comprensión que la mirada del director lanza siempre sobre sus personajes.



El momento de los ensayos de la obra teatral supone todo un desafío para los protagonistas de *Bruna*

Cuando Giuseppe Verdi conoció a Arrigo Boito, este autor italiano le terminó escribiendo los libretos de las óperas *Otello* y *Falstaff*. Verdi, que había sido criticado, precisamente, por la generación de Boito, innova en su estilo y sus formas con su contacto con el escritor que era casi treinta años más joven que él y, a la edad de setenta y cuatro años, logró salir de sus caminos habituales (caminos que, de todas formas, le hubieran garantizado el éxito popular durante toda su vida) y encontrar nuevas vías expresivas. El hecho de residir en Buenos Aires y entrar en contacto con la realidad del hemisferio austral parece que ha hecho surtir un efecto parecido en el cine de Gonzalo García-Pelayo: *Bruna*, además de retratar el renacer de la mujer protagonista, es el testimonio del acceso del director a una nueva vida, a una especie de *reboot* de su trayectoria en la que, con la sabiduría acumulada, está dispuesto

y preparado para transitar por una senda desconocida para él. Ambos aspectos son las dos caras de una moneda tan valiosa como deslumbrante.



Momento del milagro final en *Bruna*