

Simetrías meta-ficcionales en Agustí Villaronga. Análisis filmico de *Aro Tolbukhin*. *En la mente del asesino (2002)*

Simetria meta-fikzionalak Agustí Villarongan.

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino (2002) filmaren analisi filmikoa

Meta-fictional symmetries in Agustí Villaronga.

Film analysis of Aro Tolbukhin. In the Mind of the Killer (2002)

Ignazio Gastaka Eguskiza

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

RESUMEN: Este artículo realiza un análisis cinematográfico estructuralista de *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (Zimmermann, Racine & Villaronga, 2002). En primer lugar, se pretende localizar y enumerar los temas que trata la obra (qué dice); en segundo, se explicará la forma en la que se expresa dicho contenido a nivel enunciativo-cinematográfico (cómo lo dice): el amor maternal, su influencia en la psique y la violencia como escultor de la infancia son algunos de los temas convocados por la narración, que casan perfectamente con el resto del cine de Villaronga.

PALABRAS CLAVE: cine; análisis filmico; Villaronga; cine español.

ABSTRACT: *This article makes a structuralist cinematographic analysis of Aro Tolbukhin. In the murderer's mind (Zimmermann, Racine & Villaronga, 2002). In the first place, we will locate and enumerate the topics that the work deals with (what it says). Secondly, the way in which said content is expressed at the enunciative-cinematic level (how he says it) will be explained: maternal love, its influence on the psyche and violence as a sculptor of childhood are some of the topics called for in the narration, which fit perfectly with the rest of Villaronga's cinema.*

KEYWORDS: *cinema; film analysis; Villaronga; Spanish cinema.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Ignazio Gastaka Eguskiza. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV/EHU. Campus de Bizkaia. Barrio Sarriena s/n (48940 Leioa, Bizkaia). – ignacio.gastaca@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0002-1406-8984>

Cómo citar / How to cite: Gastaka Eguskiza, Ignazio (2023). «Simetrías meta-ficcionales en Agustí Villaronga. Análisis filmico de *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (2002)», *Zer*, 28(55), 285-304. (<https://doi.org/10.1387/zer.24678>).

Recibido: 21 marzo, 2023; aceptado: 26 mayo, 2023.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2023 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

Este artículo realiza un análisis cinematográfico estructuralista de *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (Zimmermann, Racine & Villaronga, 2002). En primer lugar, comprendiendo esta obra como un texto audiovisual, se pretende localizar y enumerar los temas que trata Villaronga y, en segundo, se explicará la forma en la que se expresa dicho contenido: la puesta en valor del amor maternal, su influencia en la psique del protagonista y la infancia como testigo de la violencia son algunos de los temas convocados por la narración, nominada al Goya de mejor montaje, mejor largometraje en el Festival de San Sebastián y, por encima de todo, ganadora de siete Premios Ariel (de los trece a los que aspiraba).

Hasta la fecha, no se ha realizado una aproximación de este tipo ya que se ha tomado la película como un simple modelo más de falso-documental, donde los (más que confusos) niveles narrativos han sido el objeto de estudio, en perjuicio de la fecunda semanticidad cinematográfica que se oculta en la segunda mitad del filme: *El vestido inhabitado*. La producción de la cinta corrió a cargo de Oberón Cinematográfica, Altavista Films, Canal+ España, Lestes Films y Televisión de Galicia (TVG). Es, por lo tanto, una coproducción entre España y México, ambientada, en su mayor parte, en Guatemala durante la dictadura de Efraín Ríos Montt.

La obra fue realizada por tres (co)directores, —Lydia Zimmermann, Isaac P. Racine y Agustí Villaronga—. No obstante, Hugo Lazcano acierta al mencionar que la primera mitad —recordemos, el (falso) documental— está dirigida, en gran medida, por Zimmerman y Racine; y, que la segunda, *El vestido inhabitado*, quedó totalmente a cargo de las órdenes de Villaronga (2002: 6). La revista *Fotogramas* sirve como ejemplo paradigmático del tratamiento crítico que se le ha dado a esta cinta, centrandó su interés en su aspecto documental:

«se trata de abordar una investigación sobre una personalidad enigmática con la curiosidad de un reportaje televisivo, pero con la voluntad de construir un relato cinematográfico en el que la ficción y el documento se confunden. La duda sobre lo que se está viendo, sobre la veracidad de los hechos, la confusión y el desorden en la acumulación de los datos forman parte fundamental del relato mismo (...) los tres directores combinan sin cesar imágenes en color, blanco y negro, Súper-8, vídeo digital, formato televisivo, reportaje de entrevistas, ficción de impoluta imagen en 35 mm. y una compleja estructura desordenada en el tiempo, construida con los hilos de los que va tirando la investigación.» (Aldarondo, 2008).

Por tanto, se considera digno de suficiente interés prestar atención a esta pieza audiovisual, parte constitutiva de la filmografía del recientemente fallecido director balear. A pesar de ser una obra colectiva, pueden encontrarse todas sus inquietudes

narrativo-formales tales como la violencia —mostrada sin paliativos—, la corrupción del ser humano (derivada de los traumas infantiles), la pérdida de la inocencia, las figuras paternas ausentes y los niños que actúan como adultos. Todos ellos pilares temáticos que sostienen el mundo artístico de la obra de Villaronga.

Al hilo de lo mencionado, cabe añadir que en *Aro Tolbukhin*. *En la mente del asesino*, el contenido retórico es, en cierto sentido, independiente a los códigos cinematográficos del género puesto en funcionamiento. Es decir, el análisis ha demostrado que, en ambas mitades de la obra, se repiten los mismos códigos y recursos audiovisuales. En este sentido, diremos con Zunzunegui que «la significación se haya en todo relato» (2013: 9) y esa es una de las insignias de la obra de Agustí Villaronga que, «sin pretender generar controversia, siempre lo ha hecho» (Möller, 2011: 14), ofreciendo al público obras de gran profundidad temática, interesantes propuestas narrativas y dureza estética. Jonathan Holland, de la revista *Variety*, subraya que «dadas las abstracciones de algunos de los trabajos anteriores de Villaronga, *Tolbukhin* es sorprendentemente accesible» (2002: 25). El crítico sugiere que el lenguaje cinematográfico queda perfectamente delimitado en sus posibilidades de significación, evitando dar lugar a demasiadas interpretaciones, al contrario de lo que ocurre con obras como *Tras el cristal* (1987) o *El niño de la luna* (1989), que ofrecen lecturas más diversas. Aquí, centrándonos en una lectura acotada por el *intentio operis* (Eco, 1993: 73-95), nos sumergiremos en la materialización cinematográfica de los temas que propone el texto (sus abstracciones) delimitándonos en todo caso a las formas, figuras y estructuras expuestas en la obra para cimentar nuestra empresa hermeneuta. Así, la metodología empleada para realizar la exégesis de la película es el análisis textual de raigambre estructuralista.

1. Falsedad documental, veracidad ficcional

El falso-documental es un género que se apropia de todas las cualidades propias del cine de no-ficción, basadas en la credibilidad y la confianza del espectador, para asumir como cierto aquello que le es proyectado. Este híbrido de la narración ficcional ha sido objeto de críticas en múltiples ocasiones (por parte del público masivo), pues provoca enfado en aquellos que, efectivamente, han sido engañados. Por ello, durante su estreno, Julia Elena Melche tildaba a *Aro Tolbukhin*. *En la mente del asesino* de «efectista, manipuladora y tramposa» (2002: 7). A su vez, Igor Galo señalaba que la película recibió tanto aplausos como abandonos de sala durante su exhibición en el Festival de cine de San Sebastián (2002: 5). No obstante, lejos de la polémica inherente al formato, el hecho de mezclar elementos del cine de ficción y del documental guarda ciertos significados que enriquecen el lenguaje audiovisual de la obra en sí.

La idea original sobre *Aro Tolbukhin*. *En la mente del asesino* fue la de realizar un simple medimetraje (*El vestido inhabitado*) pero, a medida que los autores fueron de-

sarrollando una trama cada vez más compleja alrededor del protagonista, el guion original quedó como un largometraje de metaficción. Uno de los síntomas narrativos de la compleja mente del protagonista húngaro es la necesidad de emplear todas las estrategias discursivas existentes en el lenguaje audiovisual para entretejer su retorcida y sombría mente. El propio género documental fundamenta su nacimiento con un viaje introspectivo o, «hacia adentro» (Lagos Labbé, 2012: 13) en el yo. Por ello, los creadores de esta narración aciertan al emplear los métodos documentales en la primera mitad de la cinta, pues gracias a ella, el espectador conoce, a través de una vía más rápida y funcional, la retorcida, complicada y oscura cosmovisión del asesino.

En primer lugar, la metaficción es un término dado a la escritura de ficción que autoconsciente- y sistemáticamente pone atención a su estatus como artefacto para plantear cuestiones acerca de la relación entre la ficción y la realidad. Ofreciendo una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también exploran la posible ficcionalidad del mundo ajeno al texto literario de ficción (Waugh, 1996: 2 en Díaz, 2014: 117). En segundo lugar, la metaficción es consciente de su construcción narrativa, es decir, de su relación entre realidad y ficción o, en otras palabras, de sus mecanismos falsedad y credibilidad. Por ello, la calidad del *Hacer Creer* o, dicho de otro modo, *Hacer Parecer Verdadero* (Zunzunegui y Zumalde, 2014: 843) de los falsos documentales es la premisa que mide la aptitud de este tipo de narraciones. Según los mismos autores, el falso-documental se interesa por «los mecanismos textuales que han producido ese efecto de sentido que denominamos verdad» (2014: 848). Por ello, las entrevistas en diferentes formatos visuales, las imágenes de archivo Super 8 y los recortes de periódico no son más que artimañas audiovisuales que tienen como objetivo manipular la percepción del espectador.

Derivada de la metaficción nacen dos géneros que hay que tener también en consideración, pues son claves para comprender el lugar en el que se puede clasificar a *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*: el falso documental y el documental dramatizado. La diferencia entre el cine documental y el ficcional es que el primero guarda la posibilidad de ser un documento, mientras que el segundo, es un testimonio de su tiempo verosímil, pero ni cierto ni real (Guarinos y Jiménez Varea, 2009: 1023). El falso documental queda en un espacio a caballo entre la ficción y el documento real. Pese a que su situación exacta esté más cercana a la ficción, pues si bien su forma es la del documental, su contenido es mera invención. Todo lo contrario ocurre con el documental dramatizado. En este caso, el documental utiliza herramientas del cine de ficción para recrear situaciones que ponen en contexto aquello que relata la narración, cuya matriz sí que es real (suele provenir de un hecho acaecido en el mundo natural, por ejemplo, un acontecimiento histórico).

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino es un híbrido metaficcional, pues es una narración que, en forma de documental, desarrolla una narración en torno a un su-

ceso aparentemente cierto —la condena a muerte de Aro—. Sin embargo, para comprender cómo se ha llegado al punto en el que el protagonista debe ser ejecutado, se utilizan tres tipos de recursos. Primero, dramatizaciones —las recreaciones—; segundo, documentales y; por último, la ficción —el medimetraje—. Al tiempo que unos complementan a los otros, interponiéndose entre ellos en una cadena de sucesos, testimonios y tramas.

Uno de los estudios más minuciosos en torno a la combinación de los diferentes niveles ficcionales de esta narración la llevó a cabo Carolina Sanabria. La autora argumenta que la desarticulación de los códigos del género documental sirve para «evidenciar la imposibilidad de referirse a lo real sin aludir a la ficción» (Sanabria, 2014: 137). Ateniéndonos a lo que ella denomina como «niveles ficcionales», es decir, las diferentes tramas entrelazadas para desarrollar la narración, este estudio enfoca su atención en lo que sería el nivel ficcional segundo: *El vestido inhabitado*. Este nivel da cuenta de la maestría audiovisual de los realizadores, pues es donde han situado todas las claves temático-formales de la historia que desarrollan.

2. Sinopsis narrativa

Con objeto de comprender en su totalidad los acontecimientos del enunciado, se considera pertinente aportar un apartado de sinopsis, más aún cuando nos enfrentamos a un argumento de carácter tan complicado. Tal y como se ha dicho más arriba, el largometraje está dividido en dos secciones interconectadas. Por un lado, el falso-documental; por el otro, el medimetraje.

La primera mitad narra la estancia de Aro Tolbukhin en Guatemala durante la dictadura de Efraín Ríos Montt (1982). El protagonista trabaja en la enfermería de la Misión del Divino Redentor. Durante su estancia se enamora de la hermana Carmen, monja interina, que dedica su vida al cuidado de los enfermos. El húngaro trata de violarla en una bizarra declaración de amor; de este modo, Carmen decide abandonar su labor humanitaria y además pierde la fe. Regresa a su Cataluña natal y forma una familia. Aro, por su parte, sucumbido por el trauma y el dolor, da rienda suelta a su locura e incinera vivas a una serie de mujeres, todas ellas embarazadas. Las autoridades locales le dan caza, lo encarcelan y lo sentencian a muerte. Esta historia es relatada por los documentalistas franceses Lise August e Yves Keetman. A su vez, Villaronga, Zimmerman y Racine emplean el material documental —las entrevistas realizadas a Tolbukhin antes de ser ejecutado— para realizar un documental de su vida y comprender así su comportamiento.

La segunda mitad, por el contrario, muestra los orígenes de un Aro adolescente en Hungría. Perteneciente a una familia religiosa, su madre fallece, dejando

semi-huérfanos tanto a Aro como a Selma (su otra hija), pues quedan al cargo de su autoritario, a la par que ausente, padre. Comienzan, casi inconscientemente, una relación amorosa de carácter incestual que termina, trágicamente, con la muerte de ella a causa de una deflagración accidental. Aro cae en depresión y trata de suicidarse, lanzándose al vacío por una ventana. Al caer, la narración nos traslada al inicio de la obra, a la estancia guatemalteca del protagonista —ahora de nuevo adulto—.

3. Análisis cinematográfico de *El vestido inhabitado*

La estructura del análisis ha sido dividida en tres secciones. Primero, se ha identificado la secuencia que asume toda la importancia dramática de la obra. En segundo lugar, se han expuesto las simetrías narrativas y formales que se reflejan tanto en la primera mitad como en la segunda. Finalmente, se ha señalado la importancia que ocupa el trauma en la vida de Aro, catarsis de la personalidad del protagonista.

3.1. EL SALTO (ANACRÓNICO)

El último plano de esta segunda mitad configura la estructura circular cuando, en una secuencia magníficamente coordinada entre los movimientos de la cámara y los del personaje al que se encuadra, Aro se lanza desde una ventana con la intención de suicidarse. Sin embargo, al caer, el espectador es víctima de una analepsis en la que se retrotrae al momento donde se inicia la narración, es decir, la fase del Aro adulto. Así, los directores juegan con una suerte de contradicción. Avanzar en la trama a través de un *flashback* que, en lugar de mostrarnos el pasado y/o juventud del protagonista (tal y como marca linealidad más racional) se nos sitúa en su futuro, su vida de adulto.

El espejo es la figura que evoca la circularidad de la narración. Es decir, formalmente, este es un elemento introducido para dar el sentido simétrico tanto a la primera como a la segunda parte. Por ello, este plano-secuencia se ha focalizado desde el punto de vista de su reflejo para acabar exactamente desde el punto en el que comienza la narración. De hecho, esta secuencia suicida está focalizada a través de un espejo, detalle artístico que encierra en su haber toda la carga semántica de la cinta, pues servirá para comprender todo lo narrado anteriormente.

El primer encuadre del plano-secuencia muestra la cara de un Aro fragmentado en dos mitades, su rostro y una pequeña porción del mismo semi-difuminado [Figura 1]¹ —esta pequeña fracción reflejada cobrará sentido más adelante, pues expresa formalmente la falta que padece por su hermana y la complementariedad que

ella representa para él—. Seguido a esto, Aro sale del espacio de la representación, aunque gracias al espejo —que casualmente también está quebrado— podemos ver lo que la cámara ha dejado de enfocar y lo que el protagonista pretende hacer [Figura 2].



FIGURA 1



FIGURA 2

La cámara se queda quieta mientras el espejo es testigo de cómo Aro se acerca al borde de una ventana abierta por la que salta en busca de la muerte, que le llevará con su hermana y su madre [Figura 3]. En este momento realiza un giro panorámico de 180.º e inicia el mismo camino que el protagonista [Figura 4], se acerca al marco de la ventana [Figura 5] y al enfocar panorámicamente hacia abajo, se lleva a cabo el salto, tanto temporal como suicida, que viaja hasta un Aro adulto [Figura 6], en la enfermería de Guatemala, bajo la protección de la hermana Carmen. De este modo, la cámara ha asumido el punto de vista del objeto reflectante que, combinado con el corte de montaje, nos sugiere que lo acontecido en Guatemala y vivido en Hungría forman parte de una misma realidad subjetiva: Aro repetirá en su edad adulta los avatares de su juventud. Al tiempo, el enunciado decide mostrarnos primero sus años más maduros y, más tarde, su edad más temprana. Ese quebrantamiento de la linealidad vitad-cronológica es un rasgo simbólico más empleado para connotar la confusión y rotura psíquica del personaje.



FIGURA 3



FIGURA 4



FIGURA 5



FIGURA 6

3.2. ECOS DEL PASADO. REFLEJOS DEL PRESENTE

Todas las situaciones ocurridas en el medimetraje final rodado por los autores son repeticiones en forma de cine de ficción de lo ocurrido en la primera mitad, tal y como más arriba se ha expuesto. Toda una serie de motivos recurrentes dan sentido y coherencia a la mente de Aro. Para empezar, la abuela cuenta a sus nietos mellizos el origen de los niños, cómo nacen del vientre de la madre y en el futuro se reproducen con otras personas [Figura 7]. Una de las paredes que conforman la fachada del hogar de los Tolbukhin está curiosamente decorada con una escultura de dos bebés que parecen descansar tumbados uno junto al otro [Figura 8], dentro de lo que podría considerarse el útero materno, fuente de vida, al igual que los árboles.



FIGURA 7



FIGURA 8

Metafóricamente, al morir la progenitora, esta se reencarna en un gran castaño cuyo tronco está hueco, no por falta de vida, sino para albergar en su interior a sus hijos. Los mellizos Tolbukhin entierran cartas y dibujos hechos por ellos mismos dentro del árbol, en aras de permanecer en eterno contacto con ella. Simbólicamente, la pareja de hermanos vuelve al vientre materno cada vez que se quedan dormidos dentro del castaño [Figura 9], que incluso tiene la misma forma circular que el interior del útero femenino. Es como si su madre, que los vigila desde el cielo nunca se hubiese

ido, esto fomenta los motivos religiosos, de los que la obra está plagada —por ello estas secuencias están tomadas en ángulos picados—: una mirada sobrenatural, superior y celestial que observa el mundo terrenal. Tal es el placer y felicidad que les aporta descansar dentro del árbol-madre que lo hacen incluso ya entrados en la edad casi adulta [Figura 10]. La vida, tal y como la naturaleza encarnada en el árbol representa, es un ciclo de vida y muerte. La aparición de una supone la presencia de la otra.



FIGURA 9



FIGURA 10

Una vez nuestro protagonista crece, en Guatemala, se encarga de la crianza de un bebé huérfano. Ese recién nacido guarda grandes semejanzas con él y, por ello, decide cuidarlo. Al igual que le ocurrió a Aro, la madre del bebé muere. En el caso del primero, fue una enfermedad lo que acabó con ella, en el del segundo, la madre fallece durante el parto. De este modo, la muerte sigue a la vida y viceversa. El padre del recién nacido, por su lado, es asesinado por un comando de la muerte. Guatemala está sumida en una crisis de violencia a causa del golpe de estado de José Efraín Ríos Montt. Al igual que Aro, que tuvo que emigrar de su Hungría natal debido a la guerra civil, este niño crecerá en un ambiente bélico.



FIGURA 11



FIGURA 12

Por tanto, Aro resuelve que la mejor forma de deshacerse de los cadáveres de los padres del huérfano es incinerarlos. Cava, junto a otros hombres, una fosa en

forma circular y coloca los cuerpos en la misma posición que cuando él descansaba sobre el suelo del gran castaño [Figura 11, Figura 12]. Tras esto, los rocía con gasolina, ejecutando la deflagración [Figura 13]. Las llamas que consumen el cuerpo de los padres también engullen al mismo Aro [Figura 14], quien comprende que, si bien su madre y su hermana están en el cielo, claramente él debe estar en el infierno. La guerra le persigue, desde Hungría hasta Guatemala. Su madre muere, su hermana también y, para colmo, el amor que ha depositado en ese hijo adoptivo también se verá afectado.



FIGURA 13



FIGURA 14

Esta no es la primera vez que las llamas se llevan el cuerpo de alguien en la vida de Aro. Más arriba se ha citado que su amada hermana muere a causa de unas quemaduras. En mitad de una celebración familiar, la bella Selma se sienta al lado de unas velas que incendian su largo vestido blanco. Ella corre escaleras abajo mientras un niño es testigo de la brutalidad de lo que acontece ante sus ojos [Figura 15]. Seguidamente, Selma acaba su carrera atravesando la entrada de la casa [Figura 16]. La secuencia termina con un gran fundido en blanco que simboliza su entrada en el cielo [Figura 17]. Este es uno de los arquetípicos rasgos del cine de Villaronga, en el que los niños tienen contacto con la violencia de manera clara, directa y cruda sin paliativos. Y es que «En sus producciones, observamos su interés por introducir a menores en contextos autoritarios y dictatoriales, así como su posterior trauma psicológico» (Corral Rey, 2016: 4). En la segunda mitad, un niño cojo observa impertérrito la ejecución de un hombre por parte de un escuadrón de la muerte [Figura 18]. En ambas mitades, la infancia es testigo de la violencia.

Volviendo al mediometraje que nos ocupa, tras el incendio, Aro cuida de su amada hermana todo lo que puede. Paradójicamente, Aro se enamora de «su» hermana durante la adolescencia, para, décadas más tarde, enamorarse de otra «hermana», en sentido figurado: la hermana Carmen. Para el cristianismo, ambas relaciones de amor sexual son de carácter pecaminoso.



FIGURA 15



FIGURA 16



FIGURA 17



FIGURA 18

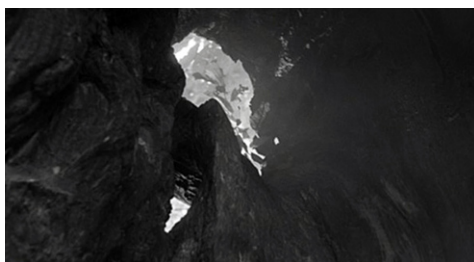


FIGURA 19



FIGURA 20

Antes de morir Selma, Aro aspira su último aliento, evocando una especie de transacción metafísica en la que el alma de su hermana reposará en el cuerpo de su hermano. Este sentido espiritual de la narración se repite tanto en primera parte como en la segunda. Estando en el interior del gran castaño-madre, la luz del cielo penetra dentro del tronco iluminando la estancia [Figura 19]. La cámara realiza un *travelling in* en dirección a ambos niños, dando lugar a una lectura en la que la madre parece acercarse a sus hijos. Del mismo modo, al comienzo de la primera trama, un rayo de luz que penetra por un orificio del techo de la sala en la que se encuentra

lo ilumina [Figura 20]. Seguido a esto, un irregular y forzado *travelling in* se acerca al protagonista rápidamente, despertándolo del trance en el que se haya [Figura 21, Figura 22]. Como si el alma de su hermana y de su madre lo devolviesen a la vida.



FIGURA 21



FIGURA 22



FIGURA 23



FIGURA 24



FIGURA 25



FIGURA 26

La relación de Aro con Selma y la que tiene con la hermana Carmen guardan un número considerable de semejanzas. Ambas mujeres son mostradas plásticamente vestidas de blanco [Figura 23, Figura 24], las vendas blancas que cubren la cabeza de Selma recuerdan a la toca que caracteriza a la hermana Carmen [Figura 25, Figura 26]. Ambas

son siervas del señor y simbolizan la pureza. Por ello se muestra a una joven Selma disfrazada de ángel y mientras que Carmen, por su lado, es monja [Figura 27, Figura 28].



FIGURA 27

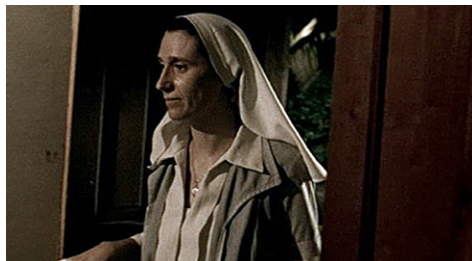


FIGURA 28

No obstante, por encima de todo, está el significado de complementariedad que guarda Aro con Selma y que transmite a Carmen. Al nacer, Aro y Selma quedan unidos por los dedos —son siameses—. Los médicos cortan esta unión, pero se llevan parte del dedo meñique de Aro. Su hermana es el pedazo de cuerpo que Aro no tiene, ese nexo de carne que los une, le pertenece a ella. Por ello, cuando el sol ilumina el interior del tronco en el que descansan, tanto Aro como ella unen sus manos de forma que vuelven a ser uno, tal y como era cuando vivían físicamente unidos en el vientre de su madre [Figura 29].

Al unir con Carmen sus manos del mismo modo que hacía con Selma, Aro alimenta la fantasía en la que finge seguir unido a su hermana [Figura 30]. Al igual que hicieron de jóvenes, es decir, comenzar una relación amorosa una vez su nivel de confianza era el adecuado, Aro repite la fórmula con la monja. Si bien en su adolescencia el amor que vive con Selma es de lo más bucólico y romántico, en la primera mitad de la narración la secuencia que relata el acercamiento de Aro hacia Carmen consiste en un intento de violación. Aquí ambas secuencias chocan temáticamente y da lugar al comienzo de la depravación mental del protagonista.



FIGURA 29



FIGURA 30

3.3. EL TRAUMA Y LA AUSENCIA

La tensión entre Aro y Carmen o, la total ruptura de su confianza, se produce tras la muerte del bebé al que habían comenzado a criar conjuntamente. A medida que el niño va creciendo, la confianza entre Aro y Carmen se estrecha. Entre los tres habían conformado una conjunción familiar católico-cristiana al estilo de Jesús, María y José, con una figura materna virgen y un padre adoptivo para el niño. Aun así, pese a todo el amor que Carmen profesa por el bebé, no es su madre de verdad, ya que al ser no puede amamantarlo. Es el espejo en el que se mira el que desvela la verdad de Carmen [Figura 31, Figura 32], el cual tiene en esta secuencia una función catalizadora. Se percata de que ha perdido la fe en Dios. Anteriormente, se nos ha mostrado que, tras dejar atrás Guatemala, Carmen volvió a su Cataluña natal para formar una familia.



FIGURA 31



FIGURA 32

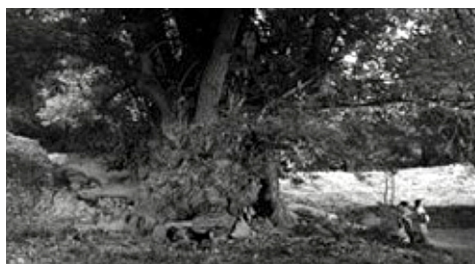


FIGURA 33



FIGURA 34

Tras la muerte del huérfano al que estaban criando, Aro se siente culpable porque el accidente había ocurrido mientras el niño estaba bajo su cargo. Trata de aliviar la pena de la misma manera que hacía cuando era joven: dentro de un árbol, en la junto a la compañía simbólica de su madre. Curiosamente, tanto el árbol de Hungría como el de Guatemala están en un cementerio [Figura 33, Figura 34]. Ambos funcionan con el mismo objetivo sanador: Aro se siente protegido espiritualmente [Figura 35]. La única vez que vemos al protagonista adentrarse solo en el gran castaño es una vez su hermana ha muerto. Aro entierra una carta de despedida escrita

para él [Figura 36]. En ella, su hermana Selma le insta a disfrutar de la vida, mientras ella y su madre lo esperan pacientes.



FIGURA 35

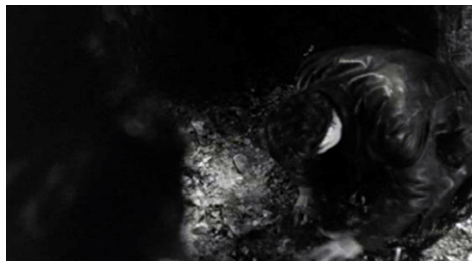


FIGURA 36

Todo aquello en lo que deposita amor y cariño acaba muriendo o se aleja de él. Por ello, cuando Carmen trata de consolarlo y liberarlo de la culpa que lo atormenta, se encuentra con un Aro totalmente enajenado que trata de violarla. Ella se resiste y defiende, hasta que Aro, completamente avergonzado, huye. Carmen no puede creer lo que acaba de suceder y acaba dejando la enfermería. Siendo dios el único que conoce su destino, tal y como reza el autobús en el que inicia su marcha.



FIGURA 37



FIGURA 38

De este modo, vuelve a quedarse solo. Su «hermana» lo ha vuelto a abandonar, su amor vuelve a distanciarse de él. Esta vez, las consecuencias de tal soledad alcanzan cotas salvajemente violentas. El trauma de la adolescencia, repetido una vez más en la edad adulta, combinado por un contexto bélico que lo acompaña a través del espacio y el tiempo, atrapan a Aro en una espiral de violencia de la que únicamente la muerte le permitirá escapar. En cierto sentido, repite aquello que destruyó su vida: ver al amor de su vida quemarse hasta la muerte. El arco de transformación de este personaje se completa cuando pierde completamente la fe en Dios. Aro es un hombre dominado por la oscuridad. Coge un pequeño crucifijo decorado con un Jesucristo crucificado y lo lanza contra el espejo de su habitación [Figura 37], mostrando de nuevo que Aro es un ser humano roto, fragmentado, dividido, corrompido, retorcido y po-

liédrico. Carmen, antes de marcharse, comprende esta transformación observando el estado del espejo y, por ello, se convence para desaparecer de su vida [Figura 38].

Consecuencia del abandono de Carmen es el inicio de las atrocidades que dan sentido al título de la obra. Aro se convierte en un asesino psicópata que quema hasta la muerte a mujeres embarazas. La secuencia que muestra cómo mata a la primera de todas ellas es un oscuro y endemoniado reflejo de la secuencia en la que hace el amor por primera vez con su hermana Selma. En esta, una cortina blanca separa, metafórica y bellamente, a los gemelos [Figura 39], que al igual que antes de nacer, se encuentran totalmente desnudos. Eliminan la barrera que los separa para unirse en un solo ente dentro de la cortina, que adopta en este sentido el significado del útero materno [Figura 40]. El gran anhelo es los hermanos Tolbukhin es permanecer unidos para siempre.



FIGURA 39



FIGURA 40

En la mitad documental de la obra —la primera—, sin embargo, la brutalidad ocupa el lugar del romanticismo. Donde antes había amor, ahora hay violación. Aro secuestra a una mujer indígena, la cual tiene un bebé y está embarazada de otro. Pelea con ella y la viola. La cortina, antes blanca, pura y pacífica [Figura 41], ahora es roja, está rota y corroída [Figura 42], acorde a la violencia que marca la secuencia. Aro tapa la boca de ella con fuerza, impidiendo que pida auxilio [Figura 43]. Esa mano choca con la delicadeza con la que trataba a su hermana [Figura 44]. Aprovecha mientras ella duerme para rociarle gasolina e incenciar su casa sin ningún tipo de piedad.

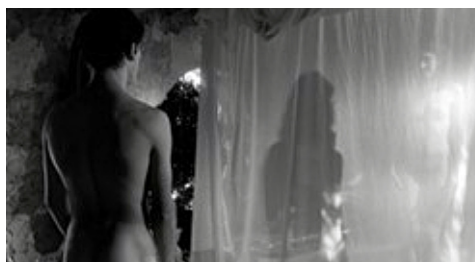


FIGURA 41



FIGURA 42



FIGURA 43



FIGURA 44

Desde este momento, Aro no soporta verse reflejado, no puede ver en lo que se ha convertido. Por ello, antes de cometer el fatal asesinato, da la vuelta a un fragmento de espejo que guarda la indígena [Figura 45]. Podría incluso considerarse que es uno de los cientos de trozos de espejo que previamente ha roto o que dicho fragmento, refleja la misma porción del ser que, cuando era adolescente, lo empujó a saltar por la ventana [Figura 46].



FIGURA 45

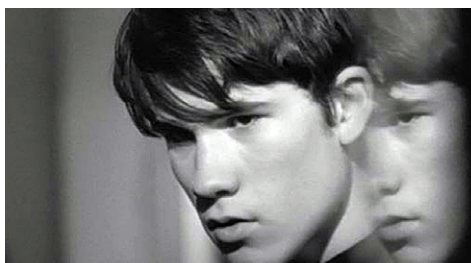


FIGURA 46

Volviendo de este modo, tanto en el análisis como en el largometraje, al fotograma [Figura 1] que da sentido a toda la narración. En primer lugar, el espejo que insinúa la ya repetición estructural de ambas mitades de la película. En segundo, el rostro de Aro, no solo dividido por el reflejo sino que, además, este se parte en dos por la propia esencia emocional quebrada del protagonista, que se ha desarrollado a lo largo de toda la película.

4. Simetría, comparación y conclusión

Queda patente la simetría en la vida de Aro Tolbukhin, tanto a nivel estructural como formal. Los recursos narrativos y las metáforas audiovisuales dan cuenta del gran reflejo que define la vida del protagonista, por ello la presencia constante de espejos. Si bien al comienzo de su existencia es una persona inocente y apasionada, tras la muerte de Selma, Aro da cuenta de poseer síntomas autodestructivos. Décadas

más tarde, todo lo vivido con su hermana se repite de forma sádica, oscura y violenta. Tanto la guerra civil húngara como el golpe de estado guatemalteco ayudan a fomentar las tendencias salvajes del ser humano que, sin pretender justificar los asesinatos de Aro, sí que sirven para comprender su retorcida y perversa mente.

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino (2002) es un ejercicio de amor hacia el séptimo arte. Las herramientas fílmicas utilizadas —en todas sus variantes técnicas y narrativas—, así como el riquísimo lenguaje audiovisual puesto en funcionamiento, es prueba de que esta obra es digna de pasar a la historia como una de las más completas realizaciones hispano-mexicanas.

Esta película se caracteriza por poner en funcionamiento todas las herramientas del (falso) documental: las fingidas imágenes de archivo rodadas en formato Super 8, entrevistas a supuestos parientes y personas que se relacionaron con él cámara en mano y equipo reducido, recreaciones de la enfermería guatemalteca en la que se supone que trabajó (de hecho, las imágenes del enfermería están rodadas en México), incluso una entrevista que da crédito de la existencia del asesino en serie dentro de la cárcel en la que, se supone, vivió.

El carácter binomial del lenguaje cinematográfico, es decir, el de cine documental y el de ficción, lejos de haber pretendido engañar al público, ha tenido como objetivo principal hacer de *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* prueba de que, por encima de forma en la que se cuenta construye un relato, está el contenido del mismo. que no varía con sus respectivas dos mitades. Ello quiere decir que, tanto una forma de narrar —la documental— como la otra —la ficcional— son legítimas, complementarias y concordantes, a la hora de elegir el cómo narrar una obra.

A nivel temático, se puede conjeturar que, tras analizar ambas mitades de la obra, la vida de Aro, en particular, no es más que una simple repetición de ciclos en los que lo esencial persiste y lo superfluo cambia. Es decir, la muerte, la vida, el trauma y la guerra perduran. Por ello, estos motivos temáticos aparecen tanto en la trama documental como en la ficcional de la narración. Son los ejes conductores de la vida del protagonista, los actantes que condicionan su toma de decisiones. En cambio, el lugar en el que transcurren los acontecimientos, las fechas y los personajes cambian. No obstante, las personas y sus formas varían, pues son contingentes o eventuales, si se prefiere. En otras palabras, el contenido permanece y el continente evoluciona.

Cabe también añadir un sello como autor que es determinante a la hora de resaltar la firma de Villaronga como codirector de esta obra: el trauma de la infancia. Muchas de las narraciones del director balear se caracterizan por dibujar personajes que han vivido una infancia traumática, marcada por el dolor, la violencia y la muerte, que los condiciona en su vida adulta y los empuja a llevar a cabo actos de-

terminados por la herida psicológica del pasado. Así ocurre con Aro Tolbukhin, evidentemente, pero también con Andreu de *Pa'negre* (2010), cuyo padre es brutalmente asesinado, Klaus —quien fuera un médico de la Alemania Nazi que experimentaba médica y sexualmente con niños— y Ángel, una de las víctimas de Klaus en *Tras el cristal* (1987); o con David de *El niño de la luna* (1989), un infante huérfano que vive secuestrado por una organización científica; en *El mar* (2000), obra en la que Manuel y Andreu, chiquillos de diez años ven cómo fusilan a sus padres en plena Guerra Civil Española y, con veinte, padecen la tuberculosis; en *El rey de la Habana* (2015), en la que el adolescente Reinaldo, recién huido de un correccional, debe enfrentarse al hambre y la dura realidad de la vida en La Habana o en *Nacido Rey* (2019), última obra de Villaronga, en la que el protagonista es Faisal, otro niño de trece años hijo del primer rey de Arabia Saudí que deberá cruzar su país, en plena guerra colonial, y llegar a Londres para dialogar con figuras como Churchill o Lord Curzon.

Referencias

- Aldarondo, R. (29 de mayo de 2008). Aro Tolbukhin. En la mente del asesino. *Fotogramas*. <https://acortar.link/TKexyj>
- Corral-Rey, M. N. (2016). Análisis de la sociedad de «Pa negre» (Agustí Villaronga, 2010) y los entornos rurales. *Área Abierta*. 16 (1), pp. 1-15.
- Galo, I. (26 Sep 2002). Provoca «Aro Tolbukhin» reacciones encontradas. Palabra, <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/377390570?accountid=17248>. Consultado el 5 de octubre de 2019.
- Guarinos, V., & Jiménez-Varea, J. (2009). *La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados*. Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull. <https://www.openaire.eu/search/publication?articleId=od3272::fb1ca2adf1932ce3ad272c1ce69e8f9d>
- Holland, J. (2002, Aro Tolbukhin. In the mind of a killer (Aro Tolbukhin. En la mente del asesino). *Variety*, 388, pp. 25. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/236396998?accountid=17248>. Consultado el 4 de octubre de 2019.
- Lazcano, H. (2002, 6). Va su «mente asesina» por la concha de oro. *El Norte*. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/15844035?accountid=17248>. Consultado el 4 de octubre de 2019.
- Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el «yo», en el cine de no ficción. *Comunicación y Medios*, (26), pp. 12-22. doi:10.5354/0719-1529.2013.25582
- Melche, J. E. (2002, 7). Fábrica de luz/ Aro Tolbukhin: En la mente del asesino: El nuevo brujo de Blair. *Palabra*. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/377454385?accountid=17248>. Consultado el 6 de octubre de 2019

- Möller, O. (2011). Tough act to follow. *Film Comment*, 47(4), pp. 14-15. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/878894250?accountid=17248>. Consultado el 4 de octubre de 2019.
- Sanabria Shin, C. G. (2014). Aro Tolbukhin y la superposición de los niveles ficcionales. *Comunicación y Sociedad*, (22), pp. 137-157. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5320773&orden=0&info=link>
- Waugh, P. (1996). *The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Routledge
- en Díaz, L. T. (2014). Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en *The Unmaking of*. *Comunicación y Sociedad*, 27(4), pp. 113-129, <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1659732539?accountid=17248>. Consultado el 5 de octubre de 2019.
- Zunzunegui Díez, S. & Zumalde Arregi, I. (2014). Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental. *Signa*, (23), pp. 843-865, <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1527239071?accountid=17248>. Consultado el 3 octubre de 2019.