

cine 

Iván Gómez Muñoz*

* Crítico de cine y escritor: igomunoz@hotmail.com

La muerte
es el camino al asombro

La búsqueda de trascendencia en la obra de Darren Aronofsky

Iván Gómez Muñoz

Palabras clave: Aronofsky, *La fuente de la vida*, *Pi*, *Requiem*, edición, trascendencia, crítica, cine contemporáneo, ciencia ficción, fantasía, muerte.

Keywords: Aronofsky, *The Fountain*, *Pi*, *Requiem*, editing, transcendence, critic, contemporary cinema, sci-fi, fantasy, death.

Resumen

Mi intención con este artículo es reconocer la importancia de la reducida, pero significativa obra del cineasta americano Darren Aronofsky, por medio del análisis de sus filmes, sus temas y la interpretación en particular de su hasta ahora magna, *La Fuente de la Vida*, y con ello elevar su estatus de simple director al merecido grado de autor.

Abstract

My intention is to acknowledge the importance of American filmmaker Darren Aronofsky's small, but significant body of work, by means of analysis of his films, themes and especially through interpretation of *The Fountain*, by far his magna. After consideration, I expect to elevate his status from simple director to a well deserved auteur.

Porque todo el que quiera salvar su vida, la perderá; y todo el que pierda su vida por mí, la hallará.”
Mateo 16:25

La manera en la cual un cineasta trasciende su tiempo y su propia obra es cuando renuncia a ella para que viva en el consciente colectivo del público. “Muerte como un acto de creación” es un lema incomprensible para algunos cineastas empeñados en reeditar sus trabajos o desprender infinitas secuelas a partir de los mismos, pero para Darren Aronofsky, este lema hace parte de su obra cinematográfica, en especial de su filme *The Fountain* (La Fuente de la Vida). Con dicho filme se confirma la coherencia técnica, narrativa y temática de un cineasta que desde su primera obra ha sido capaz de crear un estilo personal, directo y accesible, sin ser indulgente.

El principio del principio

Darren Aronofsky nació en el seno de una familia judía el 12 febrero de 1969, y se crió en Brooklyn, Nueva York, donde desde joven mostró una vena artística con su interés por el cine clásico, los cómics y el graffiti, el cual elaboró en sus años de adolescencia. Tras terminar el colegio, estudió cine y animación en Harvard, allí recibió varios premios por su primer trabajo filmico *Supermarket Sweep*, donde actuó Sean Gullete. Tras la graduación, Aronofsky reforzó sus conocimientos en el AFI (Instituto Filmico Americano) donde creó diversos cortometrajes, incluida una primera aproximación a la obra del autor Hubert Selby Jr. con la adaptación de un cuento de Selby llamado *Fortune Cookie* (Galleta de la suerte) y del que daría pie a sus técnicas narrativas y estilísticas. El corto también anticiparía las ideas clave de su obra por medio de una narración que combina la religión con la televisión, en la historia, un joven perteneciente a un grupo de vagabundos va desesperado buscando un cambio para su vida tras una revelación. El joven director no encontraría la confianza para dirigir un primer largometraje, sino hasta cinco años después con *Pi, el orden del caos* tras dos años de trabajo en la concepción del filme y la recaudación del total del presupuesto, el cual salió del bolsillo de sus familiares, amigos y su productor. Tras una exitosa exhibición en el Festival de Cine Independiente de Sundance, por la que Aronofsky se adjudicó el premio al mejor director, la distribuidora Artisan compró los derechos y con ello inició la gran carrera del director cuya escogencia de proyectos lo ha llevado a luchar por la realización de cada uno de sus filmes.

No es casualidad que mientras sus personajes se niegan a encontrar la verdad de su propia condición, la obra de Aronofsky surge a partir de la aceptación y potenciación de sus propias limitaciones, siguiendo su corazón en lugar de sus obsesiones.

Trato de vivir mi vida al punto donde no tenga remordimientos. Así que trato de escoger el camino que más me apasione porque nunca te puedes culpar a ti mismo por tomar las decisiones incorrectas. Siempre puedes decir que seguías tu pasión.¹

Una forma de contar la historia

Si Orson Welles replanteó en su momento los aspectos de la perspectiva y luz, Aronofsky lo ha hecho con la edición y estilización a partir del montaje. Aronofsky le da

¹ *Biografía de Darren Aronofsky.* (s.f.) Recuperado de The Internet Movie Database el 28 de Agosto del 2011 de: <http://www.imdb.com/name/nm0004716/bio>



Tomado de <http://fuckinfat.com/post/26465683596/jeopardy-jesse-tow-is-bullshit-episode-6348>

otra dimensión a la edición, una función simbólica que hace que los personajes se vuelvan el filme mismo. Su estilo, bautizado “Hip Hop montage” por el uso de imágenes reiterativas y cortas como *samplers* musicales, es usado en *Pi* para enfatizar el comportamiento obsesivo compulsivo del personaje, mientras en *Requiem for a dream* refleja las conductas adictivas de los protagonistas.

Siempre hemos tratado de superar las barreras de los que se puede hacer en el cine. Matty, mi director de fotografía, siempre dice que somos cineastas de estilo salvaje. El estilo salvaje es ese estilo alocado de escritura en graffiti, pero de la cual se puede reconocer a su autor por la forma de las letras. Y, creo que siempre hemos intentado ponerle un lenguaje visual a cada filme para ayudarnos a contar la historia que hacemos, pero que sea increíblemente única y, como se espera, interesante para el público.²

2 Fischer, P. (2006). *Aronofsky's fountain of love*. Recuperado del sitio Film Monthly el 24 de Agosto del 2011 de: <http://www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/DarrenAronofsky/DarrenAronofsky.html>

Tal y como lo declara el director, no hay un abuso de un estilo particular, sino una búsqueda específica cuando el contenido de la historia dicta la gramática del filme. Casi que su trabajo con el cinematógrafo Matthew Libatique se podría tildar de expresionista o neoexpresionista, pues la emoción de los personajes y los temas de la historia son expresados en términos visuales relativos que el espectador termina por sentir: confusión en *Pi*, malestar en *Réquiem*, y nostalgia e iluminación en *La Fuente*, aunque son sus dos primeras obras en las que más prepondera la narración subjetiva. En el caso de *The Wrestler* (El Luchador), Aronofsky contrató a Maryse Alberti por su trasfondo documental para lograr ese realismo sucio y naturalista que trasgrede la naturaleza ficticia del texto, mientras que al volver con su colaborador usual en *Black Swan* (Cisne Negro), Aronofsky toma la misma noción documental, pero mucho más estilizada.

Si tenemos en cuenta el expresionismo como un estilo que deforma la realidad, el enfoque en la experiencia subjetiva y la prioridad que se le da a los sentimientos, podríamos decir que “con sus colores violentos y su temática de soledad y de miseria, el expresionismo reflejó la amargura que invadió a los círculos artísticos e intelectuales de la Alemania prebélica”³, el estilo de Aronofsky refleja por medio de sus personajes y paisajes psicológicos el aislamiento del ser humano de cambio de siglo y su vacío espiritual, razón para buscar la trascendencia.

Desde el punto de vista narrativo, además de compartir el crédito como guionista en la mayoría de sus filmes, una variada y numerosa cantidad de influencias convierten a sus filmes inclasificables, y como los trabajos de David Lynch, son mezclas o híbridos de diversos géneros o estilos. Aronofsky describe sus dos primeros largometrajes como historias de terror donde el monstruo es una computadora o la adicción. Aronofsky se refirió a *The Fountain* como “un cuento de hadas psicodélico”, mientras su productor prefiere verla como “un poema de amor a la muerte”. De hecho el director ve sus primeros tres filmes como parte de una trilogía que compendia al ser humano: *Pi*: mente, *Réquiem*: cuerpo, *The Fountain*: espíritu⁴. Sus últimos dos filmes son opuestos y complementarios a la vez, se pueden considerar fábulas hiperrealistas que reflejan mundos cerrados y competitivos, respectivamente el de la lucha libre en *The Wrestler* y del ballet clásico en *Black Swan*. Aronofsky considera al primero un documental proactivo, pues según su lógica en un verdadero filme de dicho género todo es reactivo⁵; mientras que al segundo filme lo considera un thriller psicológico con estilo documental.⁶

Una constante, tanto entre su primera trilogía como su última pareja de filmes, es la ambigüedad de sus finales que definen a Aronofsky como un fabulador con una brújula moral bien definida carente de maniqueísmos. Si es claro que sus personajes sobreviven en sus dos primeros filmes a un alto costo de perseguir sus obsesiones, en sus dos últimos deja al espectador que decida el destino de cada uno. Más adelante se atenderá el caso especial de *The Fountain* en el cual la muerte se ve no como un final, sino como un acto de creación.

3 *Expressionism*. Recuperado de Wikipedia el 24 de agosto del 2011 de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Expressionism>

4 Scirreta, P. (2008) *Interview: Darren Aronofsky*. Recuperado del sitio web Film el 9 de septiembre del 2011 de: <http://www.slashfilm.com/interview-darren-aronofsky-part-1/>

5 *Ibidem*.

6 *Notas de producción © 2011 Cisne Negro* Recuperado de SOS Moviers el 15 febrero del 2011 de: <http://www.sosmoviers.com/2011/02/notas-de-produccion-cisne-negro/>

Por último, vale la pena mencionar el trabajo actoral como otra cualidad técnica sobresaliente del director, pues todo el derroche de estilización en sus filmes no es ni mucho menos una compensación o un obstáculo para las interpretaciones, laureadas en diversos festivales y reconocidas por los propios actores como sus mejores apariciones en la pantalla grande.⁷

Con todo esto, las películas de Aronofsky se extienden desde el entretenimiento a toda una experiencia de vida: “Juntas, las narrativas duales proveen un retrato completo de los personajes y sus luchas, de modo que uno puede verdaderamente trascender los límites que separan al filme de su audiencia, y experimentar la historia a un nivel mucho más personal”.⁸

La insoportable búsqueda del significado

Tal vez la parte menos estudiada de la obra de Aronofsky es su temática. A pesar de reconocerse el “aislamiento” como un *leitmotiv* en sus personajes, lo cierto es que este es un producto de la paradoja de los mismos en su deseo por alcanzar una conexión con otro ser humano o con el universo, en lo que resulta el verdadero vaso comunicante de su obra: la búsqueda de trascendencia. Los personajes buscan comunión con un mundo más grande que ellos, pero debido a las circunstancias que rodean sus propias obsesiones, se autodestruyen o aíslan. Un sello de autenticidad del director es la utilización de los espacios donde creció para sus primeros filmes (Brooklyn, Coney Island, etc.), y que el origen de estos siempre se remonta a experiencias personales que se combinan con cuestionamientos intelectuales.

En *Pi*, Max Cohen es un matemático que busca el entendimiento del universo por medio de los números, casi nunca deja su solitario apartamento, y su temperamento se mece entre el genio y la locura. La búsqueda por entendimiento en el cerebro de Max es angustiante y el espectador experimenta el filme de la misma manera:

Pi no es sino un replanteamiento de los eternos problemas que ocupan al hombre desde que tiene conocimiento de sí mismo. Probablemente ninguno de nosotros estamos destinados a conocer aquello que Max busca, y que acaba con su cordura y con su vida... Simplemente puede ocurrir que sea demasiado complejo para que nosotros podamos entenderlo...⁹

El origen del filme se remonta a un viaje de Aronofsky al Medio Oriente donde, tras escaparse del kibutz donde trabajaba, conoció a un grupo de judíos jasídicos que lo introdujeron a la cabalá o misticismo judío. Aronofsky unió los temas de la búsqueda por la comprensión del universo desde el punto de vista religioso, con la cabalá, y desde el punto de vista científico, con las matemáticas, para crear al personaje de Max, un hombre que, según el director, no soporta ser tocado, pues carece de contacto con su humanidad y sus sentimientos. El concepto “Pi” gira en torno a las preguntas, el caos, y la búsqueda del orden, y no sobre las respuestas, de ahí que en el final el personaje de Jenna, la niña que reta a Max con la calculadora, cierra los diálogos con su pregunta sobre una ope-

7 Tanto Ellen Burstyn (Sara Goldfarb en *Requiem*), como Mickey Rourke (*El Luchador*) han afirmado en entrevistas que sus colaboraciones con Aronofsky han sido sus mejores papeles en el cine; no sería extraño encontrar la misma opinión de Natalie Portman tras recibir el premio de la academia por *Cisne Negro*.

8 Snyder, T. & Tonks, N. *Darren Aronofsky, First Person*. Recuperado de Cinema and Media Studies 229: Outsider Cinema el 30 de junio del 2008 de: <http://www.people.carleton.edu/~tonksn/aronofsky/index.html>

9 Galois, E. (2003). *Pi (fé en el caos)* Recuperado del sitio Miradas de Cine, Dossier los años 90, el 30 junio del 2008 de: http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/08_losnoventa/pi.html

HUGH JACKMAN

RACHEL WEISZ

THE FOUNTAIN

A FILM BY DARREN ARONOFSKY

WHAT IF YOU COULD LIVE FOREVER?

A FILM BY DARREN ARONOFSKY

WARNER BROS. PICTURES AND REGENCY ENTERPRISES PRESENT

A PROTOZOA PICTURES/NEW REGENCY PRODUCTION A FILM BY DARREN ARONOFSKY HUGH JACKMAN RACHEL WEISZ "THE FOUNTAIN" AND ELLEN BURSTYN
EXECUTIVE PRODUCERS CLINT MANSELL DESIGNER RENÉE APRIL EDITOR JAY RABINOWITZ, A.C.E. PRODUCED BY JAMES CHINLUND DIRECTED BY MATTHEW LIBATIQUE, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS NICK WECHSLER
PRODUCED BY ERIC WATSON ARNON MILCHAN IAIN SMITH STORY BY DARREN ARONOFSKY & ARI HANDEL SCREENPLAY BY DARREN ARONOFSKY DIRECTED BY DARREN ARONOFSKY

thefountainmovie.com

1500 1600 1700 1800 1900 2006 2100 2200 2300 2400 2500

Tomado de <http://www.yume.co.uk/wp-content/uploads/2007/04/fountain.jpg>

ración matemática, mientras Max reconoce con complacencia que no tiene la respuesta y sonríe por primera vez. El espectador decide si el personaje fue arrollado por una epifanía, o su obsesión le costó su genialidad. La forma en que Aronofsky muestra a sus personajes cerca de la trascendencia o la ilusión de esta es por medio del fundido a blanco, que como un vacío devora a los personajes en toda su trilogía.

En *Requiem*, los personajes buscan un sueño, pero son seducidos por sus adicciones porque los transportan a mundos de vanas ilusiones. Los personajes no pueden conectarse con su familia, amigos o amantes y se aíslan al buscar la satisfacción sensorial que aparece como sustituto de lo real (las drogas, la televisión, etc.) para llenar el vacío de sus vidas.

*El filme tiene una cualidad adictiva, y aún cuando empieza a dejar su carácter ligero y digerible mientras sus personajes destruyen cada vez más sus vidas, su atracción mantiene al espectador prendido de la pantalla e incapaz de dejar de mirar.*¹⁰

El filme parte de la obra literaria de Hubert Selby Jr., de quien Aronofsky se haría fanático tras la lectura de la controverial *Last Exit to Brooklyn* (Última

salida para Brooklyn). El director asienta la historia de forma atemporal, con una mezcla de referencias a distintos periodos históricos para crear una fábula sobre la adicción, no solo a las drogas, sino a cualquier elemento que pueda llenar el vacío existencial. En el fondo de la primera secuencia de filme, cuando Harry encierra a su madre en el clóset, se escucha al cuarteto de cuerdas Kronos afinando bajo la batuta del director Darren Aronofsky, pues el filme se estructura como la composición musical de un réquiem en tres movimientos: verano, otoño e invierno. La progresión de la luz va desde la natural en el primero, hasta la artificial en el último y una lucha entre los dos, en el movimiento intermedio. Estas progresiones son notorias en toda la obra de Aronofsky en la cual sus personajes hacen una travesía notoria de la oscuridad hacia a luz, o de un tipo de fuente a otra como representación de su arco de transformación.

10 Ibídem 8.

Mucho más que multiplicar las perspectivas subjetivas en el filme y utilizar el color, las técnicas de cámara involucran de nuevo al espectador en la mente de los personajes:

el poder de Aronofsky radica en su habilidad para implicar a la audiencia. Réquiem por un sueño se resiste a una mirada pasiva muy en la misma forma como lo hace 'Peeping Tom' (Michael Powell, 1960): ninguno de los dos filmes suaviza su temática y ambos obligan al espectador a reconocer su parte como testigos.¹¹

El director acentúa la subjetividad a la vez que exhibe la falta de conexión entre los personajes por medio de la pantalla dividida; al principio, entre Harry y su madre, luego entre Harry y Marion en una hermosa pero triste escena de cama. Incluso el personaje afroamericano, el cual parece debería brindar un mínimo alivio cómico, lucha también contra su propio vacío:

Marlon Wayans también contempla a su personaje, Tyrone, como alguien que busca unirse. "Perdió a su madre cuando tenía ocho años; su sueño es que un día alguien le ame otra vez y que le embargue el sentimiento de seguridad que tuvo cuando era niño".¹²

Por medio de encuadres inusuales, Aronofsky explora el vacío como el abismo que le devuelve la mirada al personaje, por ejemplo, la cámara dentro del buzón cuando es revisado por Sara Goldfarb, o desde dentro del agujero en la pared donde Harry y Tyrone guardan las ganancias de sus ventas ilegales. Un último elemento en la fotografía y el arte es el empleo del color rojo, removido de los escenarios para representar la ilusión de los personajes: el vestido y cabello de Sara, así como el vestido de Marion cuando Harry sueña con ella en el muelle. ¿Es un exceso del espectáculo que el color rojo represente el amor como medio trascendente para los personajes? El mismo director afirma sobre su obra que, "Réquiem por un sueño versa sobre muchas cosas. En su mayor parte, trata sobre el amor. Y más específicamente, acerca de lo que ocurre cuando el amor se estropea".¹³

Una anécdota final: como una muestra de honestidad intelectual, Aronofsky compró los derechos para realizar un remake del thriller de anime *Perfect Blue* solo con el fin de utilizar la imagen de la protagonista en la bañera en la escena con la actriz Jennifer Connelly.

En *The Fountain* existe una narrativa paralela entre tres periodos históricos donde un personaje busca la fuente de la eterna juventud de distintas maneras como forma de permanecer junto a su amada por la eternidad, pero dicha búsqueda lo aleja a cada uno del objeto de su afecto.

Por tanto, entre los tres filmes podemos distinguir búsquedas de trascendencia que suelen arrastrar a sus personajes al aislamiento desde las tres dimensiones existenciales distintas del hombre: la mente, en *Pi*, el cuerpo en *Réquiem* y el espíritu en *La Fuente*, esta última la más fascinante, al incluir un significado implícito sobre el arte y la ficción como vehículo para la trascendencia misma.

La Fábula Dual

Se puede acusar a un director de fallar en su calidad de autor al no estar involucrado con la escritura del guión de sus filmes. Sin embargo, en el caso de Aronofsky, sus dos últi-

11 Ratner, M. (2001). Requiem for a Dream. *Senses of Cinema*, 12. Recuperado el 18 de agosto del 2011 de: <http://www.sensesofcinema.com/2001/12/requiem/>

12 *Notas de producción* © 2000 *Requiem por un sueño* Recuperado de La Butaca.net. el 20 de agosto del 2011 de: <http://www.labutaca.net/films/2/requiem1.htm>

13 *Ibidem*.

mos trabajos parten de visiones personales e ideas propias. Cuando el director se graduó de la escuela de cine entre los años 92 y 93, anotó en su diario una lista de diez filmes que le gustaría dirigir, entre esos estaba *The Wrestler*, una visión seria sobre el mundo de la lucha libre que de cierta forma fuera el filme que el personaje de John Turturro había escrito a pesar de su bloqueo en la genial *Barton Fink* de los hermanos Coen. La visión original de Aronofsky incluía la historia de *Black Swan* dentro la trama de *The Wrestler*, e incluso alcanzó a desarrollar parte de un proyecto que giraba en torno al romance entre un luchador y una bailarina de ballet. Poco después se daría cuenta que la complejidad de ambos mundos era demasiado para un solo filme. Por el lado de *Black Swan*, la compañía productora de Aronofsky había comprado un guión diez años antes llamado *The understudy* (La sustituta) ambientada en el mundo del teatro en Nueva York. El director sugirió cambiar la acción al mundo del ballet para comprender la obsesión de su hermana y su transformación física tras años de estudio en la danza clásica.¹⁴ El vínculo entre ambas películas reside en temas como los límites físicos o la confusión del alma, así como en un singular estilo de realización que transporta al público al fascinante mundo interior de los personajes. Al respecto, Aronofsky señala:

Algunas personas dicen que el wrestling es la menor de las expresiones artísticas y otras dicen que el ballet es la mayor expresión del arte, sin embargo, esencialmente son lo mismo. Mickey Rourke interpretando a un luchador experimentaba algo muy similar a la bailarina que interpreta Natalie Portman [...] Ambos son artistas que utilizan su cuerpo para expresarse y ambos tienen miedo a lesionarse porque sus cuerpos son la única forma de expresión que poseen. Lo que me resultaba interesante era averiguar la relación entre las dos historias en lo que a priori podrían parecer mundos sin conexión ninguna.¹⁵

La clave en *The Wrestler*, es la crudeza naturalista que desarma al espectador al seguir minuto a minuto la jornada de un personaje con un profundo vacío emocional que reverbera sobre sus heridas físicas producidas en su oficio. La intimidad de la pieza es abrumadora por la capacidad del veterano actor Mickey Rourke para relacionarse con el personaje de una manera casi autobiográfica sin llegar al exhibicionismo. Aronofsky va al extremo del realismo al filmar las escenas de lucha con público real y somete al actor a improvisar sobre situaciones reales con personas reales y no con extras, tal y como sucede en las escenas del supermercado y en los camerinos. El personaje, como los de *Requiem*, busca conectarse íntimamente con otra persona, a diferencia de la energía irradiada por su público, un reconocimiento más allá de su personalidad como luchador, que si bien le implica un dolor real, consiste en una elaborada actuación. El sentido de la trascendencia aparece al buscar una afinidad con la hija que no crió, y la desnudista que no le brinda consuelo más allá del bar donde trabaja:

Aronofsky comenta que estuvo dándole muchas vueltas a la idea de incluir una bailarina exótica en la historia porque la profesión puede abundar en tópicos, pero era consciente de que se trataba de la relación adecuada para Randy, la que iluminaría su miedo al olvido y a la necesidad de contacto humano.¹⁶

14 Interview: Darren Aronofsky on *Black Swan*, *The Wrestler*, *The Fountain* & More! (2011) Recuperado de Whatculture.com. el 19 de septiembre del 2011 de: <http://whatculture.com/film/interview-darren-aronofsky-on-black-swan-the-wrestler-the-fountain-more.php>

15 Ibídem 6.

16 Notas de producción © 2008 Wide Pictures *Cómo se hizo El Luchador*. Recuperado de La Butaca.net. el 19 de septiembre del 2011 de: <http://www.labutaca.net/films/63/the-wrestler1.php>

Cuando Randy se da cuenta de su inhabilidad para profundizar en estas relaciones, comete el último sacrificio al dejar todo en el ring. Aunque la escena final se rodó con la victoria del personaje, la cámara corta para dejarle la decisión al espectador sobre si sobrevive o no.

Al abordar el análisis del filme *Black Swan* se evidencia que, de forma contraria al personaje del luchador, Nina (interpretada por Natalie Portman) busca la trascendencia por medio del perfeccionamiento de su oficio como bailarina, lo cual es a la vez un vehículo para su madurez e independencia. De igual forma que la personalidad desparpajada del luchador es su peor enemiga, en el caso de la bailarina, es su incapacidad para explorar su lado oscuro y su inmadurez lo que la conducen a su quebranto psíquico en la forma de la proyección de su compañera como una amante y rival. Las veces que su compañera la desafía es en realidad la misma Nina quien busca transformarse en una adulta; de tal forma, el rol dual protagónico de *El lago de los cisnes* se convierte en una excusa para el despertar sexual de Nina y su desprendimiento del seno materno.

Cuando la trama hacía parte del proyecto con *The Wrestler*, Aronofsky concibió la historia a partir de *El doble* de Dostoievski la cual leía en su momento, pero cambió de opinión tras una conversación con su continuo colaborador musical Clint Mansell, quien hacía poco había visto el ballet de *El lago de los cisnes*. A pesar de carecer de una instrucción musical formal, Mansell, antiguo líder de la agrupación Pop will it itself, es otra figura importante en los filmes de Aronofsky, cuya injerencia es relevante según lo requiera cada proyecto: desde temas gótico electrónicos para *Pi*, sutiles piezas de guitarra interpretadas por Slash para *The Wrestler*, variaciones de *El Lago de los Cisnes* interpretadas al revés y distorsionadas para *Black Swan*, o las colaboraciones con el cuarteto Kronos para la perturbadora voráGINE emocional de *Requiem*, y la preciosista balada orgánica acompañada por el estridente grupo escocés de post-rock Mogwai para *The Fountain*. *Black Swan* está compuesta visualmente de un diseño minimalista contrastado entre negros y blancos, complementados con superficies reflejantes, en su gran mayoría espejos, lo cual acentúa el sentido del desdoblamiento o la doble identidad. El director logra intensificar el drama al imitar la crudeza de *The Wrestler* en un sentido más refinado al filmar la mayoría de escenas a una sola cámara al hombro sin planos generales o primeros planos.

Me apasionaba rodar un thriller psicológico con cámara en mano sobre todo porque no podía recordar que se hubiera hecho anteriormente... En algunos thrillers hay unas pocas secuencias donde el punto de vista del malo se refleja a través de la cámara en mano, pero hacerlo así en su totalidad, dándole un estilo documental, es algo totalmente original.¹⁷

Black Swan termina también con ambigüedad a pesar de la aparente muerte del personaje debido a que tiene un tono mucho más simbólico. La sangre proveniente de la puñalada se ubica intencionalmente entre los muslos del personaje como un periodo menstrual para representar la conversión de Nina en mujer. Esta explicación dada por Aronofsky a su actriz la ha llevado a señalar que ella no cree que su personaje muera al final, sino que cree que en la escena final Nina asesina a la niña para convertirse en mujer.¹⁸

Génesis y Revelaciones en *The Fountain (La Fuente de la Vida)*

The Fountain es el filme más ambiguo de Aronofsky, y por ello ha sido su obra más rechazada ante la incompreensión del público y la crítica que sigue reticente a aceptar

17 Ibidem 6.

18 Ibidem 6.

de forma masiva una ciencia ficción húmeda, que busca el lugar del ser humano en el universo desde el espacio interior. En el caso del director, los temas del filme nacen a partir de su experiencia personal, en particular de su confrontación con la mortalidad al recibir la noticia, tras el éxito de *Requiem*, con solo un par de semanas de diferencia, de que sus padres tenían cáncer. Ante la cancelación del proyecto por la renuncia del actor principal, el director convirtió la historia en una novela gráfica por la negativa de los estudios de volver a financiar el filme. Bloqueado por el fracaso del proyecto, el director debió reducir la escala del mismo para conseguir aprobación de un estudio y filmarlo finalmente.

En la narración, en el primer espacio temporal, el actor Hugh Jackman es un conquistador llamado Tomás en busca el árbol de la vida en la Nueva España al servicio de su Reina Isabel. Por otro lado, en el presente es un neurocientífico llamado Tom Creo que desarrolla con afán una cura para el cáncer de su esposa Izzi (Rachel Weisz), y quien ha escrito una novela cuya historia es de hecho el primer relato de la España del siglo XVI. En el último plano narrativo, Jackman es un astronauta con apariencia de monje budista que se remonta por el espacio en una nave en forma de burbuja con un inmenso árbol que contiene, de forma sugerida, el espíritu de su amada.

El filme se puede interpretar de variadas formas, pero cualquiera es igual de rica por la cantidad de ideas que transmite. En una interpretación literal, Tomás y la Reina son vidas pasadas de Tom e Izzi que ella logra trasladar a la ficción, y cuando Tom encuentra la inmortalidad con su descubrimiento médico, vive por otros quinientos años con el fin de llevar el árbol que ha crecido en la tumba de su esposa para que florezca de nuevo y su alma renazca en Xibalba, la estrella moribunda envuelta en una nebulosa que representa el inframundo de los mayas. En este sentido, así como los personajes de *Requiem*, Tom es un adicto a la esperanza, y por ello cae en la trampa de negar su propia humanidad al rehusarse a morir para estar junto a su esposa por siempre. Tom está anclado al amor; en lo que respecta a sensorial porque es una representación de la trascendencia, la alianza de dos personas como unificadora del universo. El amor de Tom es real, pero su deseo de vivir con ella es artificial y proviene de la cultura y el ambiente donde vive, donde hay una obsesión por mantener y perpetuar la vida a cualquier costo.

Visto desde un punto de vista metafórico, Izzi escribe la novela, cuyo título es igual al filme, para que su esposo acepte su inminente muerte, con lo cual le deja el último capítulo para que él lo escriba. “La historia del astronauta Tom” es por tanto el último capítulo de la novela escrito o imaginado por él como forma de aceptación de la pérdida de su esposa y sobre su propia mortalidad.

La evolución narrativa de la historia y el personaje protagónico se da visualmente gracias al uso del color dorado como destino final en una transición de la oscuridad a la luz, así como de la ignorancia a la iluminación, o lo descrito como la luz al final del túnel por quienes han vivido experiencias cercanas a la muerte. La predominancia de figuras triangulares en el pasado (pirámide maya), contrasta con las rectangulares en el presente y las circulares en el futuro. El diseño de producción y el concepto detrás de los efectos visuales con un mínimo de imágenes generadas por computador y el uso de macrofotografía de procesos biológicos resulta en una sensación orgánica que revela los temas generales de la historia, como afirma su creador:

Creo que los temas de The Fountain, sobre los ciclos infinitos de energía y materia, datan desde el Big Bang... El Big Bang sucedió, y toda esta materia se convirtió en estrellas y planetas que a su vez se convirtieron en vida. Todos estamos arrendando esta materia

y esta energía por un rato, mientras existimos, hasta que regrese a todo lo demás, y eso nos conecta a todos... Lo trágico es cuán distraídos y desentendidos estamos de esa conexión, y el resultado es lo que le hacemos al planeta y a nosotros mismos.¹⁹

Muchos detractores del filme no pueden conciliar la amalgama de iconografías maya, budista, judía, cristiana, taoísta, etc., sin contar otras tantas influencias como las obras de Eduardo Galeano, y el artista del cómic Moebius, El Popol Vuh, la crónica de Bernal Díaz del Castillo, los filmes *Aguirre* de Herzog, *Érase una vez en América* de Leone y *La Montaña Sagrada* de Jodorosky, la canción *Space Oddity* de David Bowie, las pinturas de Velázquez, etc.²⁰ Sin embargo, la riqueza del filme no desvaría su mensaje, pues en su núcleo dichas religiones y filosofías hablan de lo mismo desde puntos de vista distintos: resurrección, reencarnación, la experiencia de la eternidad en un instante de vida, la vida eterna, etc.

El arte como vía de la trascendencia

Otra reflexión que propongo a partir de la interpretación metafórica de *The Fountain* sugiere el tema de la creación artística, en especial la ficción narrativa, como búsqueda de la trascendencia. En los diálogos y la cita del inicio del filme sobre la expulsión del paraíso se confirma el carácter simbólico de los personajes al crear una metáfora con el mito original de Adán y Eva en el que están representados no el hombre y la mujer, sino el ser humano y la vida, y el cual explica la caída del hombre de la naturaleza en el que cree conocer la diferencia entre el bien y el mal, la cual no existe, pues son conceptos relativos que llevan a pensar, por ejemplo, que la enfermedad, el dolor, la vejez, y la muerte son malos cuando en realidad son parte de la vida. Comer del árbol de la vida sería el estado de conciencia superior que está impedido por el querubín con la espada de fuego que representa nuestra imposibilidad de ser uno con el todo de nuevo. No obstante, muchos filmes contienen múltiples signos, en *The Fountain* la ficción aparece como catalizador de la búsqueda de trascendencia de los personajes. La novela de Izzie es una transposición autobiográfica de su actual relación con su marido y que deja sin terminar como fórmula para que Tom encuentre la verdad por su cuenta, del mismo modo como el espectador debe encontrar el sentido de la historia. La ficción dentro del filme es una representación de la realidad que Tom astronauta completa, según se interprete su narrativa, entrelazando así la función de la ficción con la concienciación del ser para invitarlo a aceptar su condición, sea cual sea, y tomar acción.

Al final, está claro que la ficción o el arte no son la trascendencia misma, sino un medio para adquirirla. Tom no se vuelve consciente de su destino porque termina la novela, sino por el acto mismo de terminarla. Nunca lo vemos escribiendo, pero sí tatuándose el pecho y los brazos con la misma pluma que le dio su esposa. Al perder el anillo, la alianza matrimonial, Tom graba en su piel ciclos de tinta como las crónicas de los años sin su esposa en el mismo estilo como los anillos de un árbol revelan su edad. Tom finaliza la ficción con el personaje de Tomás en el templo Maya y crea otra metáfora en el futuro a partir de los elementos biográficos propios y de la novela.

En las prácticas de meditación se suele enfocar el pensamiento sobre un punto en particular para vaciar la mente y permitir acceso a una conciencia superior. Aronofsky

¹⁹ Ibídem 2.

²⁰ Idov, M. (2006). *Pi in the Sky*. Recuperado del sitio del New York Magazine el 30 junio del 2008 de: <http://nymag.com/movies/features/24368/>

deja el filme como esa paradoja del sonido de una sola palma para que cada uno experimente y medite sobre las cuestiones elementales de la existencia, el amor y la muerte.

Conclusiones

Sin necesidad de entrar a mayores controversias con el concepto de “autor”, me remito a la política de los críticos y cineastas de Cahiers para quienes a pesar de estar conscientes en que el cine es un arte colectivo:

*existía para los artistas la posibilidad de proponer su propia “visión del mundo”, de expresar sus preocupaciones personales, incluso íntimas, en fin, que el individuo, el creador inmerso en la colectividad de la creación no se desvanecía, sino más bien al contrario...*²¹

Como se ha evidenciado, los filmes de Darren Aronofsky parten de inquietudes y experiencias personales, independiente de la fuente de las historias o del crédito por la escritura del guión. Cada uno de ellos ha sido una lucha contra un sistema de apuestas fáciles, que contraviene las expectativas comerciales del mercado, desafiando así el convencionalismo de los finales felices y personajes redimibles. Su aporte de nuevas formas desde la perspectiva del montaje y la coherencia del continuo uso de personajes e historias que revelan la búsqueda del ser humano en trascender su existencia lo ubican desde temprano entre ese panteón de grandes directores norteamericanos como Kubrick, Malick, y Lynch, a los cuales los une su imposibilidad de clasificación,

*los autores, en Norteamérica, son excepciones que confirman la regla (que el cine americano es de productores), no de una constancia, de una invariabilidad de las obras, sino de su extrema fragilidad, de su complejidad, de su plasticidad, que las lleva a metamorfosearse sin cesar para adaptarse a cualquier situación nueva, y que las hace, a fin de cuentas, reacias a cualquier definición global, ajenas a cualquier esquema temático. Cada gran cineasta norteamericano es una excepción que contradice incluso las demás excepciones.*²²

Incluso si Aronofsky se dedica de aquí en adelante a crear filmes para Hollywood, sus cinco películas constituyen un legado significativo que seguirá siendo estudiado y será fuente de inspiración para nuevos cineastas de todo el mundo que, para seguir su ejemplo, deberán perder la vida comercial con el fin de ganar la inmortalidad cinematográfica.

Referencias

- ARONOFSKY, D. & Williams, K. (2005). *The Fountain, graphic novel*. Hong Kong:Vertigo, DC Comics.
- ARONOFSKY, D. *Audiocomentario sobre 'La Fuente'*. Recuperado el 30 de junio del 2008 del sitio Web de Darren Aronofsky de: http://www.darrenaronofsky.com/Media/Fountain_commentary.mp3
- BAECQUE DE, A. (Comp.) (2003). *La Política de los autores*. Barcelona: Ediciones Paidós.

21 Baecque de, A. (Comp.) (2003). *La Política de los autores*. Barcelona: Ediciones Paidós.

22 *Ibidem*. Pág. 121

- BIOGRAFÍA DE Darren Aronofsky. (s.f.) Recuperado de The Internet Movie Database el 28 de Agosto del 2011 de: <http://www.imdb.com/name/nm0004716/bio>
- FISCHER, P. (2006). *Aronofsky's fountain of love*. Recuperado del sitio Film Monthly el 24 de Agosto del 2011 de: <http://www.filmmmonthly.com/Profiles/Articles/DarrenAronofsky/DarrenAronofsky.html>
- GALOIS, E. (2003). *Pi (fe en el caos)* Recuperado del sitio Miradas de Cine, Dossier Los Años 90, el 30 junio del 2008 de: http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/08_losnoventa/pi.html
- IDOV, M. (2006). *Pi in the Sky*. Recuperado del sitio del New York Magazine el 30 junio del 2008 de: <http://nymag.com/movies/features/24368/>
- INTERVIEW: DARREN Aronofsky on *Black Swan, The Wrestler, The Fountain & More!* (2011) Recuperado de Whatculture.com. el 19 de septiembre del 2011 de: <http://whatculture.com/film/interview-darren-aronofsky-on-black-swan-the-wrestler-the-fountain-more.php>
- MILCHAN, A. (Productor) & Aronofsky, D. (Director). (2006). *The Fountain*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- MURRAY, R. *Darren Aronofsky Talks About "The Fountain"* Recuperado de About.com. el 18 de Julio del 2008 de: <http://movies.about.com/od/thefountain/a/fountain101906.htm>
- NOTAS DE producción © 2006 Hispano Foxfilm "Cómo se hizo "La Fuente De La Vida" Recuperado de La Butaca.net. el 30 de junio del 2008 de:
<HTTP://WWW.LABUTACA.NET/FILMS/46/THEFOUNTAIN1.HTM>
- NOTAS DE producción © 2011 "Cisne Negro" Recuperado de SOS Moviers el 15 Febrero del 2011 de: <http://www.sosmoviers.com/2011/02/notas-de-produccion-cisne-negro/>
- NOTAS DE producción © 2000 *Requiem por un sueño* Recuperado de La Butaca.net. el 20 de agosto del 2011 de: <http://www.labutaca.net/films/2/requiem1.htm>
- NOTAS DE producción © 2008 Wide Pictures "Cómo se hizo "El Luchador" (*The Wrestler*)" Recuperado de La Butaca.net. el 19 de septiembre del 2011 de:
<HTTP://WWW.LABUTACA.NET/FILMS/63/THE-WRESTLER1.PHP>
- RATNER, M. (2001). *Requiem for a Dream. Senses of Cinema, 12*. Recuperado el 18 de agosto del 2011 de: <http://www.sensesofcinema.com/2001/12/requiem/>
- SCHNELLER, J. (2006) *Cover Story: Hugh Jackman*. Recuperado de Premiere el 1 de Julio del 2008 de: <http://www.premiere.com/actors/3060/cover-story-hugh-jackman.html>
- SCIRRETA, P. (2008) *Interview: Darren Aronofsky*. Recperado del sitio web Film el 9 de septiembre del 2011 de: <http://www.slashfilm.com/interview-darren-aronofsky-part-1/>
- SILBERMAN, S. (2006). *The Outsider . Wired Magazine, 14*. Recuperado el 30 de junio del 2008 de: <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/outsider.html>
- SNYDER, T. & Tonks, N. *Darren Aronofsky, First Person*. Recuperado de Cinema and Media Studies 229: Outsider Cinema at Carleton College el 30 de junio del 2008 de: <http://www.people.carleton.edu/~tonksn/aronofsky/index.html>
- WEILAND, J. (2005). *Talking "The Fountain" Graphic Novel With Darren Aronofsky and Ari Handel*. Recuperado de Comic Book Resources el 30 de junio del 2008 de: <http://www.comic-bookresources.com/?page=article&id=4853>
- FILMOGRAGÍA DE Darren Aronofsky como director: *Black Swan* (2010), *The Wrestler* (2008), *The Fountain* (2006), *Requiem for a Dream* (2000), *Pi* (1998), *No Time* (Cortometraje) (1994), *Protozoa* (Cortometraje) (1993), *Fortune Cookie* (Cortometraje) (1991), *Supermarket Sweep* (Cortometraje) (1991). ■