

360 grados en torno al cine latinoamericano de 2017

Joel del Río

Con pequeños y episódicos pasos hacia la conquista de su público natural, e incluso trascendiendo sus acostumbradas fronteras nacionales, las cinematografías latinoamericanas cruzaron el 2017 marcadas por el desaire de dos de los grandes festivales (Cannes y Venecia) que ni siquiera eligieron alguno de los filmes producidos en esta región para sus respectivas selecciones oficiales. Al igual que ocurre con los autores europeos y asiáticos, los latinoamericanos dependen en gran medida de la proyección y de los premios, en vitrinas cosmopolitas como los grandes festivales de cine, para extenderse más allá de sus linderos habituales y lograr ventas de alguna significación en vecindades atiborradas por la mercaduría norteamericana. La inclusión perdonavidas en una sección paralela de algún festival, apenas implica cierto empuje promocional, pues se requiere como mínimo de un premio, aunque a veces ni siquiera la distinción de un jurado garantiza cierta repercusión nacional o regional. Para lograr por lo menos la exhibición en salas nacionales o de otro país, uno de los recursos más usuales viene a ser la coproducción.

Según cifras recientes, el 94% de las películas que se exhiben en América Latina proceden de Norteamérica, un 3% fueron generadas en los propios países latinoamericanos y el restante 3% proviene de otras partes del mundo. De los países iberoamericanos, España mantiene la mayor cuota de cine nacional en su mercado con el 20%; Brasil alcanza un 14%; Argentina, 10%; Chile, 8,9%; y México, 5,1%, de acuerdo al Anuario de Cine Iberoamericano de 2015. Para lograr que los filmes brasileños se vean en Argentina y en México se puedan apreciar los venezolanos, y así sucesivamente, las coproducciones significan el recurso idóneo que garantiza, en alguna medida, el acceso a las pantallas de las diversas naciones implicadas. Por otro lado, se registra la emergencia, en la escena internacional, de cinematografías

como la colombiana y la chilena, a partir del incremento de la financiación pública y el consiguiente auge, en cuanto a cantidad y calidad, de la producción nacional.

El alza de la notoriedad internacional para los cineastas chilenos se relaciona con la emergencia y variedad de la producción local, además del acceso –Pablo Larraín primero y Sebastián Lelio después– a producciones habladas en inglés y con estrellas internacionales. En 2016 alcanzaron renombre dos filmes de Larraín estrenados con pocos meses de diferencia: *Neruda*, que revisaba la biografía de uno de los grandes iconos culturales latinoamericanos, y *Jackie*, que aplicaba similar rigor revisionista al momento en que la esposa de John F. Kennedy enfrenta el magnicidio, todo ello puesto al servicio de Natalie Portman. Además de dirigir algunas de las mejores películas chilenas recientes –*El club* (2015), *No* (2012), *Post Mortem* (2010), *Tony Manero* (2008)–, Larraín produjo las primeras películas de Sebastián Lelio, quien acaba de repetir la hazaña de dirigir y estrenar, el mismo año, un filme chileno muy notable (*Una mujer fantástica*) y otro norteamericano (*Disobediencia*), de modo que tales partidas multiculturales ya no constituyen área de juegos exclusiva de los mexicanos mundialmente conocidos vía Óscar (Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón).

Una reflexión en torno a la discutible «latinoamericanidad» de tales obras rebasaría los propósitos de este texto, condicionado por el balance de índole periodística, y por tanto nos limitamos a esbozar algunas consideraciones respecto a la aldea global, la postmodernidad barroca y sincrética, ciertas facilidades para viajar, establecerse y producir en determinados países cuando llegas avalado por cierto prestigio, y el multilingüismo vinculado a la conciliación cultural que exultan medios de acción transnacional como el cine o la televisión.

Coproducciones y multiculturalidad

«Todas las películas de habla hispana deberían en realidad ser una coproducción», aseguró en un foro de cineastas, celebrado en el pasado Festival de Berlín, el director Álex de la Iglesia, cuya película más reciente, *El bar* (2017), cuenta con recursos españoles y argentinos. En 2015, el cine iberoamericano estrenó 791 películas, de las cuales España coprodujo 54; Argentina, 34; Brasil, 17; y tanto Chile como México generaron 16. De este modo, los filmes beneficiados pueden ser exhibidos en cada país que participó en su realización o financiamiento, tal y como ocurrió en 2017, cuando siguieron funcionando tales mancomunaciones, a juzgar por las películas latinoamericanas elegidas para las secciones paralelas en Cannes: *La cordillera*, de Santiago Mitre fue coproducida entre Argentina, España y Francia; La

familia, de Gustavo Rondón, entre Venezuela, Chile y Noruega; y *La novia del desierto*, ópera prima de Cecilia Atán y Valeria Pivato, entre Argentina y Chile.

Proyectada en la sección oficial *Un Certain Regard*, *La cordillera* debió ser el gran éxito internacional del cine argentino en 2017, puesto que está concebida con parámetros similares a *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) o *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014). Con el protagonismo del inefable Ricardo Darín en la piel de un presidente argentino durante una cumbre regional que tiene lugar en un enclave de los Andes chilenos, *La cordillera* alude, desde su título, al espacio de la acción dramática y a la cordillera andina en tanto emblema de identidad suramericana. Al tiempo que el protagonista se enfrenta a problemas íntimos,

domésticos, y al escándalo público por la financiación *non sancta* de su campaña presidencial, en la reunión propone crear una alianza petrolífera en la región, aunque el enviado norteamericano (Christian Slater) presente otra variante. De esta manera, Santiago Mitre, el autor de *La cordillera*, da continuidad al filón político de su filmografía, que presentó cartas credenciales con la muy comprometida *El estudiante* (2011), y luego triunfó en la *Semana de la Crítica* con la también política *Paulina* (2015). Ahora, regresa con esta superproducción que consiguió rodarse en la auténtica Casa Rosada, y maneja los códigos del thriller político a lo Costa Gavras o Roman Polanski, con la influencia ostensible de teleseries como *House of Cards* o *El Oeste de la Casa Blanca*.

Una atmósfera ciertamente ecuménica y global se respira también en *Gabriel e a montanha*, del brasile-

ño Fellipe Gamarano Barbosa, Premio Revelación de la *Semana de la Crítica* en Cannes, producida por la compañía brasileña TV Zero y por la francesa Damned Films en coproducción con Arte France Cinéma. El filme narra el larguísimo viaje, por el continente africano (Kenia, Tanzania, Zambia), de un joven investigador que quiere conocer las verdades del mundo y escalar el monte Mulanje, en Malawi. Su diseño como personaje se inspira en un anticonvencional sujeto de la vida real, quien fuera compañero en el colegio y amigo del realizador Fellipe Gamarano Barbosa, y por ese camino se intenta reconstruir los setenta últimos días en la vida de este joven, que viajó solo por África, con una mochila a la espalda, en una interminable investigación sobre la pobreza del mundo.



La cordillera

Segundo largometraje de Gamarano Barbosa, *Gabriel e a montanha* está bellamente filmado (Pedro Sotero) y combina con eficacia a los dos intérpretes profesionales con muchísimos personajes reales que no solo cuentan sus recuerdos sobre Gabriel, sino que participan al mismo tiempo en la recreación ficcional de su trayectoria. Tal vez el filme no tendría igual impacto sin la presencia del actor Joao Pedro Zappa, ensimismado en el personaje y ofreciendo al espectador, todo el tiempo, la extrema vitalidad, el carisma y la petulancia de este perenne viajero.

Otra de las fábulas que coloca el amor como la única fuerza capaz de saltar barreras culturales, ideológicas o de cualquier otro tipo, es *The Shape of Water* (La forma del agua), que seguramente competirá por el Óscar, luego de ganar el León de Oro en Venecia. Se trata de la nueva elucubración fantástico-histórica del mexicano Guillermo del Toro, que se distancia aquí de la grandilocuencia pueril y robótica de *Pacific Rim* (2013) para retornar a la combinación de géneros (el histórico y el fantástico) que tan excelentes resultados le propiciara en *El laberinto del fauno* (2006). En *La forma del agua*, Del Toro sustituye, en sus referentes, el anime y las historietas macabras por las películas de monstruos de los años cincuenta, el clásico francés *La Bella y la Bestia*, y el soviético *El hombre anfibio*, para contar el romance entre una joven muda y una criatura acuática y antropomórfica. De esta manera, su cine se enrumba hacia otros referentes estéticos y metafóricos, aunque se mantenga fiel a las fantasías románticas con mensaje positivo y del gusto de todos los públicos.

También cuenta una historia de amor el filme francés *Si tu voyais son cœur*, protagonizado por el mexicano Gael García Bernal y adaptación al cine de la novela



La casa de los naufragos, escrita por el cubano Guillermo Rosales. El Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) estrenó en Norteamérica este filme, titulado en inglés *If you saw his heart*, y significa el debut en la dirección de la francesa Joan Chemla, quien escribió el guion en colaboración con Santiago Amigorena. Cuenta la historia de Daniel, que es exiliado de su comunidad y se convierte en marginal hasta que aparece en su vida Francine, de modo que esta joven pareja de solitarios luchará por estar unida, en una vena cinematográfica que recuerda los neo noir de Takeshi Kitano o James Gray.

Dentro de la amplia representación iberoamericana en el TIFF, alcanzó el Premio de la prensa especializada la coproducción hispano-mexicana *El autor*, de Manuel Martín Cuenca, con un elenco de ambos países (Javier



Gutiérrez, Tenoch Huerta), rodada en Sevilla y que narra la historia de un escritor frustrado cuyo más reciente guion se inspira en las conversaciones de sus vecinos, una pareja de inmigrantes mexicanos. Consagrado con la anterior *Canibal* (2013), e interesado en temas latinoamericanos –*El juego de Cuba* (2001), *La mitad de Óscar* (2010)–, Martín Cuenca nos entrega una nueva obra tan buena, y oscura, como la legendaria *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen, que igualmente disertó sobre el talento real y el supuesto, y sobre la capacidad de imaginar historias y fabricar ficciones hasta el punto de la psicopatía o la necedad, porque la obsesión del protagonista lo lleva a límites insospechados.

Sin embargo, las coproducciones a veces se distancian de los temas medulares que demarcan las historias nacionales, y abordan la cotidiana intimidad de uno o varios personajes, como ocurre en *La familia*, ópera prima de Gustavo Rondón Córdova, producida entre Venezuela, Chile y Noruega, sorprendentemente aplaudida en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes y premiada como mejor filme en el Festival de Lima. El debutante venezolano repasa los valores y antivalores de la familia como madera de salvamento en medio de una situación social sacudida por la violencia. Así, la cinta cuenta sobre un padre obligado a huir de su barrio en Caracas junto con su hijo, después de que este último se ve implicado en una pelea callejera, de modo que el guion pareciera sugerir también que la responsabilidad con la violencia comienza por la casa.

Reciclaje genérico y autores confirmados

Tras dos años en los que el cine iberoamericano fue recompensado, en Venecia, con el León de Oro para la venezolano-mexicana *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015), y con sendos premios consecutivos a la mejor dirección para el argentino Pablo Trapero (*El clan*, 2015) y el

mexicano Amat Escalante (*La región salvaje*, 2016), este 2017 brilló por su ausencia el cine latinoamericano en la competencia, aunque se incluyeron, fuera de concurso, el español *Loving Pablo*, de Fernando León de Aranoa, el argentino-español *Zama*, de Lucrecia Martel (que abordamos en el subtítulo de cine femenino), e *Invisible*, del también argentino Pablo Georgelli, premiado internacionalmente hace seis años por *Las acacias* (2011), y que ahora se concentra por completo en la vida, bastante triste, de una singular muchacha de diecisiete años quien descubre de pronto que está embarazada. Al igual que en su muy aplaudido filme anterior, Georgelli habla sobre la soledad y la dificultad para comunicarse, y apuesta por la improvisación actoral y las técnicas documentales con tal de proveerle verismo a una historia de fondo sentimental y mensaje positivo, en una suerte de melodrama distanciado, escueto, contenido y de bajo perfil, pero al fin y al cabo, melodrama.

Fernando León de Aranoa filmó en Colombia, como correspondía, la adaptación al cine del libro de testimonio *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, escrito por la modelo, periodista y presentadora de televisión Virginia Vallejo, amante del rey del narcotráfico en América Latina entre 1983 y 1987. Penélope Cruz y Javier Bardem (quien también participó en la producción) le dan vida, de la manera más convincente posible, a la pareja protagonista de un filme bastante inverosímil y comercial, hablado en inglés, titulado *Loving Pablo*, y que apenas consigue aportarle algo novedoso a una historia muy pero muy filmada en fechas recientes, a partir de la excelente serie *Narcos*, en Netflix, y de otros filmes y seriados de diverso alcance y procedencia.

A los entornos marginales, delincuenciales, y al cine de pandillas juveniles urbanas se remite el ya conocido Vicente Amorim (*O Caminho das Nuvens, Um Homem Bom*) en *Motorrád*, con una anécdota biza-



rra, bien conectada con el muy popular subgénero del *coming of age movie*, donde se muestra a un adolescente que busca la aceptación del grupo mientras descubre el universo adulto. A favor de la variedad imprescindible para «refrescar» los códigos genéricos del *thriller*, está el toque surrealista y alegórico que se aplica, sobre todo, a la hora de manejar la carencia de diálogos (inexistentes durante los primeros catorce minutos del filme) o las composiciones fotográficas muy rebuscadas de espacios desolados.

Respecto al argumento, al parecer concebido desde lo intergenerérico, debe aclararse que el grupo de motociclistas se adentra en territorio prohibido, donde la belleza del paisaje es sustituida rápidamente por el miedo y la muerte, pues deben enfrentar, y sobrevivir, tanto la cacería que los amenaza como los naturales problemas de convivencia al interior del grupo. Único filme brasileño elegido este año por el Festival de Toronto (sección Contemporary World Cinema), *Motorrad* juega con las claves del cine de acción, e incluso del horror, en tanto se inspira en una serie de Danilo Beyruth, colaborador de la editora Marvel y creador de estos personajes.

En cuanto a las estrategias genéricas más tradicionales, que también funcionan a la hora de revalidar el cine latinoamericano en el mercado nacional, el argentino Diego Lerman se vale del *thriller* y el suspense, sin abandonar nunca los semitonos del drama social en clave genérica, para discursar sobre la maternidad y la adop-

ción en *Una especie de familia*, ganadora del Premio del jurado al mejor guion (Diego Lerman y María Meira) en San Sebastián. Lerman, multilaureado en Locarno y La Habana por *Tan de repente* (2012), ambienta su nuevo filme lejos de los grandes centros urbanos, en las desfavorecidas comarcas rurales de la provincia de Misiones. En este difícil entorno, vuelve a recrear la frustración femenina en medio de una situación que excede por completo el control de la protagonista. *Una especie de familia* fue coproducida por Argentina, Brasil, Francia y Polonia.

Por el mismo camino de reexaminar la feminidad bajo presión social, el mexicano Michel Franco dirige a la española Emma Suárez en *Las hijas de Abril*, y esta última palabra va en mayúsculas porque es el nombre de la protagonista, una madre que representa las antípodas del martirologio a lo Julieta (2016), el más reciente opus de Pedro Almodóvar protagonizado por la misma actriz. Abril es una mujer mayor, negada a envejecer y necesitada de poseer absolutamente todo lo que tienen sus hijas, y así se genera una suerte de tragedia shakespereana, exacerbación del melodrama maternal cuyas variantes más neuróticas colindan con el cine criminal. *Las hijas de Abril* obtuvo el Premio del jurado en Un Certain Regard del Festival de Cannes, a pesar de que, según confesó el realizador, se trata de una película cuyas estrategias genéricas juegan con el gusto del público mayoritario, sobre todo de México.



Las hijas de Abril

Feminidad ¿dominante o emergente?

Multipremiada en San Sebastián con los galardones a la mejor dirección y actuación femenina (Sofía Gala Castiglione), *Alanis*, quinta película de Anahí Berneri, sigue las huellas durante tres días de una joven prostituta, madre soltera, víctima de la ambigüedad legal respecto a los prostíbulos y al estatus de las oficiantes del trabajo más viejo del mundo, en el entorno marginal de Buenos Aires. Al igual que en sus anteriores filmes *Un año sin amor* (2005), *Encarnación* (2007), *Por tu culpa* (2010) y *Aire libre* (2014), Berneri relata el itinerario de un personaje tratando de recomponer, desde su dignidad personal, los restos del naufragio. Así, *Alanis* recorre su calvario por camas prestadas y trabajos de unas horas en una película que huye de toda simplificación o maniqueísmo. Directora y actriz sacan adelante una propuesta profunda, plena de humanismo, que elude los subrayados del melodrama femenino.

Hasta la sección Un Certain Regard de Cannes también llegó la ganadora del premio a la mejor ópera prima en el Festival de Lima, *La novia del desierto*, una especie de cuento de hadas argentino escrito y dirigido por las debutantes Cecilia Atán y Valeria Pivato, quienes se arriesgaron a dirigir esta película luego de larga trayectoria en la industria (trabajaron en distintos rubros con directores como Héctor Babenco, Eduardo Mignogna, Juan José Campanella, Alejandro Agresti, Walter Salles y Pablo Trapero). El dueto de realizadoras luchó durante mucho tiempo para desarrollar, financiar y concluir este filme, protagonizado por la actriz chilena Paulina García (*Gloria*, 2013) y el argentino Claudio Rissi (*Nueve reinas*, 2000). La trama gira en torno a Teresa, una mujer de 54 años que trabaja como empleada doméstica

en una casa de familia en Buenos Aires. Durante décadas se ha refugiado en la rutina de sus tareas, pero un día se queda sin trabajo y acepta un nuevo empleo en la provincia de San Juan. En el viaje pierde todas sus pertenencias y se verá obligada a seguir en compañía de un vendedor ambulante, el único capaz de ayudarla.

También forman parte del siempre renovado sector de realizadoras argentinas Constanza Novick, Silvina Snicer y Natalia Garagiola. La primera describe la amistad entre muchachas muy jóvenes y su tránsito a la adultez en su ópera prima, *El futuro que viene*; mientras que el dueto de debutantes integrado por Silvina Snicer y Ulises Porra, en su primer filme, *Tigre*, prefirieron constatar la soledad y desesperanza de dos mujeres en la etapa de madurez, mientras aguardan por el arribo de sus hijos en quienes cifran una serie de complicados miedos y expectativas. La sencillez conmovedora de Natalia Garagiola en *Temporada de caza* debe funcionar a plenitud con el auditorio, pues ganó el Premio del público de la Semana de la Crítica del más reciente Festival de Venecia.

La novia del desierto



Alanis



Temporada de caza



Los perros

Coproducida por Argentina, Estados Unidos, Alemania-Francia y Catar, y posiblemente la mejor ópera prima del año en el país austral, *Temporada de caza* recicla, con sensibilidad e inteligencia, tres constantes del cine argentino: la relación padre-hijo, la crisis de la adolescencia y los paisajes patagónicos en invierno. Cuenta la historia de Nahuel, un adolescente de clase media alta urbana que tras la muerte de su madre decide viajar al sur a encontrarse con su padre biológico, a quien no ve desde hace una década. Los desempeños de Germán Palacios, uno de los mejores actores del país, y el del joven Lautaro Bettoni, engalanan una película caracterizada por una solidez técnica y narrativa bastante rara en las óperas primas.

Y la realizadora chilena Marcela Said se coloca en el mapa de las más distinguidas en América Latina, al ganar, con *Los perros*, los premios al mejor largometraje de ficción en el Festival de Biarritz, y el Horizontes Latinos de la 65 edición del Festival de Cine de San Sebastián. Said propone la exploración de las zonas grises, en personajes singulares y complejos, mediante un tema tan controversial como la silenciosa complicidad del mundo civil con la dictadura de Augusto Pinochet. En el argumento, una mujer de clase alta, Mariana (Antonia Zegers), conoce a Juan (Alfredo Castro), un exmilitar investigado por abusos de derechos humanos durante el régimen de Augusto Pinochet y que ahora es su profesor de equitación. Mariana descubre que incluso su propio

padre, y el correspondiente círculo social, también apoyaron la dictadura, y así *Los perros* continúa la línea temática de *I love Pinochet*, que Said realizó en 2001.

Seleccionada por los exigentes curadores de los festivales de San Sebastián y Toronto, *Princesita*, coproducción entre Argentina, España y Chile, significa el reencuentro con la obra de Marialy Rivas. Su segunda película elige una protagonista adolescente y un entorno rural aparentemente idílico, donde prospera una religión de fanáticos cuyo jefe se propone tener un hijo con ella. Marialy Rivas devino en 2012 una de las mayores promesas del cine chileno al estrenar la muy fresca *Joven y alocada*, que generó una respuesta positiva en la sección Horizontes Latinos de San Sebastián y se llevó el Premio Sebastian al mejor filme de temática LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans). Tal como en su ópera prima, detrás de *Princesita* se encuentra la productora Fábula (Jackie, 2016; *Una mujer fantástica*, 2017), de Pablo y Juan de Dios Larraín.

Igual de amenazada por las circunstancias aparece la protagonista de *Matar a Jesús*, ópera prima de la co-

lombiana Laura Mora que confronta las opciones de una joven puesta a elegir entre vengar la muerte de su padre, asesinado por un sicario en plena calle, o ceder a la posterior seducción del asesino. Heredera del hiperrealismo del cine de Víctor Gaviria (*La vendedora de rosas*, 1998; *Rodrigo D. No futuro*, 1990) y de la narrativa de Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Mora recurre a una historia de venganza para aunar denuncia social (policía inepta, poder judicial bueno para nada) y confesión personal, íntima, de experiencias traumáticas compartidas por miles de colombianos.

Laura Mora ya había dirigido *Antes del fuego* (2015), sobre el asalto al Palacio de Justicia de Colombia, suceso que cambió la historia de su país de una manera definitiva; y también codirigió, junto a Carlos Moreno, la teleserie *Escobar, el patrón del mal*. Con *Matar a Jesús*, que ganó el Premio de la Juventud y el de Signis en el Festival de San Sebastián, la cineasta vuelve a entregarnos retratos socio-políticos marcados por el tono íntimo al presentar a estos seres humanos condenados a habitar los bajos fondos de la urbe.



Princesita



Matar a Jesús

Rarezas, contracorrientes y debutantes

El jurado de la 67 edición del Festival de Berlín, presidido por el holandés Paul Verhoeven, premió la película chilena *Una mujer fantástica*, dirigida por Sebastián Lelio, como mejor guion. En esa cita, el filme obtuvo además el Teddy a la mejor película de temática LGBT. Responsable de esa oda a la supervivencia de la mujer enfrentada a los retos de la madurez y la soledad que es *Gloria* (2013), Lelio vuelve a enfocarse en la perspectiva de una mujer a contracorriente, una transexual cuya pareja muere, tras de lo cual la familia de él la rechaza y margina por completo. En el papel de esta mujer decidida a enfrentar la mirada descalificadora, hipócrita o condescendiente de muchos, el filme cuenta con una notable actuación de Daniela Vega.

Coproducción chileno-española-alemana, *Una mujer fantástica* fue evaluada por el crítico Diego Lerer como «un filme sobre la violencia de género, pero con otros modos y con otro punto de vista. [Y] en medio de un cine (especialmente, de un cine latinoamericano) que ha abusado del shock al espectador y de la violencia gráfica, ese pudor se agradece». Otros medios también desgranaron elogios. La revista *Variety* habló de una cinta «luminosa» cuyo director logra un retrato «de exquisita composición» de su personaje principal, mientras *The Hollywood Reporter* la calificó como una cinta «extraordinaria», con un retrato de «la soledad y la resistencia femeninas».

Además de la excepcionalidad que significa un filme chileno sobre una transexual que será distribuido por Sony Pictures, también es una rareza encontrar un filme dominicano premiado en ese reducto del cine de autor que es el Festival de Locarno. Bastante inusual resulta que una producción de esa nacionalidad sea elegi-

da para las nóminas de Toronto, nada menos que en el segmento destinado por los organizadores a los filmes experimentales o de narración anticonvencional. El logro fue verificado por el director Nelson Carlo de los Santos, autor de *Cocote*, la cual se acerca a la imaginaria carnavalesca latinoamericana con una mirada holística a la nación, sus tradiciones y su folclor, en medio de un escenario marcado por los crímenes, la corrupción y las diferencias de clase. *Cocote* está realizada en diferentes formatos, que incluyen el de 35 mm, y tal vez por ello se considera una película experimental que jamás niega su decidida vocación etnográfica y carnavalesca, en el sentido que le confirieron a esos términos Mijail Bajtín o Glauber Rocha.



Los versos del olvido



Cocote

Filmado en Chile, el primer largometraje del iraní Alireza Khatami, *Los versos del olvido*, instala la narración y la puesta en escena en las comarcas de la memoria chilena, y latinoamericana, donde se confunden verdad y fantasía. De este modo, Khatami se acerca a las tradiciones del realismo mágico, de componente garciamarquiana, pero atiende también el regreso de un pretérito marcado por la represión política y la violencia, a través de los recuerdos de un anciano, conserje de una morgue remota. Estrenado en la sección Orizzonti en la Mostra de Venecia, *Los versos del olvido* es suntuoso en términos visuales, y prefiere el tono meditativo y surrealista a las imposiciones de una denuncia militante y obvia. Asistente de Asghar Farhadi, Khatami ha realizado una película esencialmente latinoamericana, producida por de la francesa House on Fire, la alemana Endorphine Production, la holandesa Lemming Film y la chilena Quijote Rampante.

Uno de los más triunfales consensos latinoamericanos entre vanguardia y mainstream se ha verificado mediante *Zama*, coproducción entre Argentina, Brasil, España, Francia, Holanda, México, Portugal y Estados Unidos, dirigida por Lucrecia Martel y elegida por los festivales de Venecia y Toronto, así como para representar al cine argentino ante el Óscar. La cinta ha sido estrenada luego de un paréntesis de nueve años para la celebradísima autora de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007), y debe hacerse notar que su regreso significa la incursión en una focalización del relato y un género bastante distantes de su filmografía anterior: el protagonista masculino, un militar de poca monta (interpretado por Daniel Giménez Cacho), y el filme histórico de reborde épico, pues se

trata de un servidor de la corona española abandonado a su suerte en un territorio que hoy correspondería a Paraguay.

Para solventar las distancias personales y estéticas entre la realizadora y ciertos temas novedosos en su filmografía, Martel adapta un libro clásico del Modernismo latinoamericano, escrito por Antonio di Benedetto, y retoma, de sus códigos habituales, el gusto por la distancia observacional, los valores de una dirección de arte y una fotografía muy expresivas, y la penetración en la psiquis desarticulada, para contar esta historia de un líder que pierde todo contacto con la realidad. A este respecto, *Zama* recuerda a otro conquistador enajenado, el que retrata Werner Herzog en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972).

Lucrecia Martel acierta a ilustrar, visual y sonoramente, tal *crescendo* de paranoia, incentivada por el lento transcurrir del tiempo, y me refiero tanto al real como al cinematográfico, porque es este un filme lánguido y hermosamente pictórico, similar a recientes intentos del cine histórico latinoamericano en la línea de la colombiana *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) o la argentina *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014). A pesar de tratarse de una propuesta singular, donde la realizadora jamás renuncia a su estilo radical y contemplativo, *Zama* fue producida por importantes firmas locales como Rei Cine y Patagonik, y entre sus coproductores se cuentan desde el español Pedro Almodóvar hasta los mexicanos Gael García Bernal y Diego Luna. Además, será distribuida mundialmente por el monopolio Strand Releasing, y fue elegida para competir por el Óscar gracias al prestigio internacional de su autora, una reputación que colocó su filme por encima de las nuevas entregas de actores muy taquilleros como Ricardo Darín, Guillermo Francella, Leonardo Sbaraglia, Diego Peretti y Adrián Suar. En fin, que todavía hay que contar con el triunfo mediático de la belleza, en su más alto sentido artístico.



Joel del Río (*La Habana*, 1963)
Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en la FAMCA. Ha publicado, por Ediciones ICAIC, *Los cien caminos del cine cubano* (2010), en coautoría con Marta Díaz; *Melodrama, tragedia y euforia de Griffith a Von Trier* (2012) y *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (2016).



Una mujer fantástica

