

La Ciénaga

Lucrecia Martel: De Berlín a La Habana

por Caridad Cumaná

“*La ciénaga* no se adapta a una estructura narrativa clásica. Los personajes no deben revelar ninguna verdad oculta, ni existe ninguna relación causa efecto entre los acontecimientos que afectan a las familias de Mecha y Tali. No ofrece ningún crescendo dramático, sino una acumulación de situaciones que podrían ir desapareciendo poco a poco o dar paso a situaciones dramáticas. Si hay que buscar un elemento clave en *La ciénaga*, sería la sensación de malestar. *La ciénaga* dibuja una clase social que carece de cualquier tipo de tradición en la que apoyarse, y que tampoco tiene medios suficientes para comprar esa seguridad que garantiza la tradición. Una clase que vive abiertamente su sexualidad sin normas bien definidas. Una clase social que quiere que las cosas sigan igual, pero que al mismo tiempo siente un miedo atroz de que la historia se repita”.

En estos términos define su debut en el largometraje de ficción la cineasta argentina Lucrecia Marcel (Salta, 1966). A los veintidós años, realizó su primer trabajo en 16 mm, un cortometraje de animación titulado *El 56* que obtiene Mención en un Festival de Cine en Hungría. Con el videoclip de animación *Piso 24* (1989), vuelve a conseguir reconocimientos. Tres producciones: *No te la llevarás, maldito* (1990), *Besos rojos* (1991) anteceden a *Rey muerto* (1995), cortometraje de ficción con el que alcanza el Premio Coral en el Festival de La Habana, luego profusamente laureado en otros certámenes. Se enfrasca en la escritura de los guiones *Vacas* y *Pozo Gallo* en el año 1997 y, al año siguiente, dirige dos documentales de la serie *Historias de vidas* sobre Encarnación Ecurra y Silvina Ocampo. El Sundance Institute galardonó el guión de *La ciénaga* en 1998.

Según el periódico Clarín, su película cuenta la relación entre dos familias en su natal Salta, en el noroeste argentino. ¿Se pudiera afirmar que contiene elementos autobiográficos?

En *La ciénaga* no narro ningún episodio exacto de mi vida. La historia es una historia de ficción, pero es un relato que surge y se conforma con lo único que conozco con profundidad: mi propia vida.



De modo que decir que es autobiográfica sería erróneo, pero decir que no lo es también sería falso. En todo caso diría que es una historia que me resulta familiar.

¿En qué escuela de cine estudió?

Entré en una escuela de cine en 1989, un año de una crisis económica y política muy fuerte y la escuela quedó sin fondos y sin organización, de modo que apenas tuve una docena de clases en tres años.

¿Cómo es la situación de la mujer realizadora en Argentina?

El ambiente de cine en Argentina es básicamente de clase media, alta, y en estos ambientes ser mujer no es la dificultad mayor para realizar una actividad actualmente.

¿Cree usted que la perspectiva femenina le imprime un sello singular a la historia que se cuenta?

Ser mujer es una condición de existencia, aun en la negación sería una perspectiva femenina.

¿Qué otros proyectos tiene para el futuro?

Estoy escribiendo con intenciones de filmar este mismo año. No sé si lo logre, pero lo estoy intentando. Es una película más.

Habla el hijo de la novia.

Entrevista a Ricardo Darín

por Xenia Reloba

“Soy de los que creen que para componer un personaje uno no debe irse demasiado lejos, debe ir al interior. Es un proceso de búsqueda. En *El hijo de la novia* me tocó en suerte componer ese rol que se pasa todo el tiempo alterando el orden de valores, pero a quien, a pesar de eso, la vida le ofrece la posibilidad de resarcimiento. El tiene la oportunidad de ver cuál es el problema y actuar en consecuencia. Es algo que no se puede hacer todo el tiempo. A veces los problemas nos superan. En mi opinión, existe una diferencia entre optimismo y

positivismo. Para ser positivista no hay que ser optimista. Hay que tener una acabada conciencia del piso que estás tocando, conciencia de tus posibilidades y enfocar de forma positiva lo que se tiene. Aunque en realidad yo soy de los que pienso que las cosas tienden a empeorar”.

“Quizás *El hijo de la novia* tiene un final mágico, ilusorio, en el que se salva lo esencial en la vida. Pero fíjate que a mí me hubiera parecido menos creíble si regresara con su ex mujer. Siempre hay una zona que no tiene arreglo, otra que sí, hay un balance. Esta película tuvo una impresionante e inmediata reacción. recientemente ha sido preseleccionada para competir por el Oscar, y ello se debe a la fuerza de la gente, que hizo su elección”.

“No tengo un método, no tengo un patrón para elegir un trabajo. Soy honesto conmigo, los guiones, los libros, los proyectos, trato de leerlos de la forma más desprejuiciada posible, me dejo sorprender por la narración. Si me conmueve, me interesa, me preocupa, ya me gana. Leo mucho y es difícil encontrar lecturas que te lleven por la nariz.



En una segunda instancia, analizo la importancia que pueda tener el proyecto de manera general”.

“Yo trabajé muchos años en radio y TV, desde los 18 o 19 años, y hacía pequeñas cosas en cine, pero éste me abrió un poco más sus puertas en la última década, después de dos o tres películas que hice (*Perdido por perdido*). Entonces se produjo un acercamiento, una etapa de aprendizaje, porque el sistema de trabajo es muy distinto. Yo hago teatro desde hace 25 años. De la mano de este aprendizaje surgieron las propuestas”.

“Últimamente he sido muy premiado, y es algo a lo que no estaba acostumbrado. Pienso que en los premios se cometen pequeñas injusticias. Cada uno de los que intervienen en un concurso han dado su mejor esfuerzo. De golpe, las exigencias de

un festival hacen que haya que escoger un ganador. No espero nada, no soy ambicioso en ese terreno. Normalmente un actor tiene sus fuerzas concentradas en un determinado tema. Tres películas representadas por mi persona, eso genera mucha actividad. Estoy tratando de acomodarme, porque lo que más me interesa en este festival es poder ver cine de todos lados, de otros lugares. Saber de qué estamos hablando. Si uno va a un festival a ser premiado, se queda con muy poco. Prefiero ver al público aguardando bajo la lluvia para ver una función”.

Taxi para tres. Orlando Lubbert: “dame otro país y te doy otro final”

por Luciano Castillo

¿Cómo surgió la idea para este guión?

Cierto día de 1986, la televisión alemana —yo vivía en Alemania en ese tiempo— me encargó un reportaje sobre la llamada cultura subversiva de Chile; había mucha cultura que se hacía al margen de cualquier institucionalidad en lugares muy marginales y, realizando ese reportaje, salíamos y nos poníamos en contacto con una población muy dura, muy difícil, y conocí a un taxista que, de pronto, no quería parar en un lugar determinado, pero que, al final, terminó parando y nos dijo: “Perdónenme, yo no quería pararles porque aquí tuve una experiencia muy complicada. Un día unos caballeros me pararon, uno se sentó atrás con un cuchillo y me puso ante la disyuntiva: Volante o maleta.” Es decir: o manejo, o me voy al maletero atrás. Volante significaba salir a robar con ellos, de la manera más burda, más brutal. Él decidió acompañarlos durante todo un día y estos delincuentes repartían su botín con el taxista. Por lo cual lo convirtieron inmediatamente en cómplice. Él les insistía: “Es que no quiero robar”, y ellos: “pero tú estás trabajando también”. Esa anécdota me ayudó después para estructurar la historia central de *Taxi para tres*.

¿Qué lugar concedes a Taxi para tres en el cine chileno contemporáneo?

No sé el lugar que ocupa por la cantidad de público y por las críticas. Pienso que es un guión bien estructurado, que existe una efectividad



narrativa, algo que no es común en el cine chileno. Las películas son buenas, pero fracasan a veces porque son muy largas en la exposición del conflicto o por algún problema estructural. Creo que a mi película en ese sentido no le sobra nada, que tiene el largo preciso, que mantiene la tensión hasta el final. Y por ese lado está el descubrimiento de la necesidad de priorizar el fenómeno de la escritura de guión y la preparación de los personajes, crearlos de forma convincente, no caricaturas. *¿Estás satisfecho con el resultado final?*

Estoy muy contento. Luego de años en el exilio en Alemania fue volver a mi idioma más que a mi país; a todo lo que esto significa, a mis personajes, a mi pueblo. A mi edad ya puedo morir un poco más tranquilo. La gran insatisfacción que representa en el exilio haber perdido la identidad la he ido recuperando con el tiempo.

Todo en Nada

Entrevista a Juan Carlos Cremata

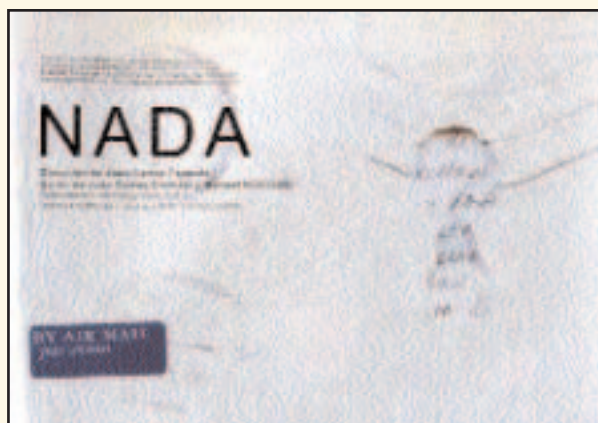
por Moraima Pérez

“*Nada* es una película que se mueve en términos muy sencillos, una comedia ligera que ha llevado un complejísimo proceso de post-producción, pues desde el principio me propuse una película diferente y eso lo saben todos mis colaboradores, incluido por supuesto Manolito Rodríguez, coguionista y mi eterno cómplice en el crecimiento de esta idea”.

“Al revisar lo que se hizo en el ICAIC en los años sesenta y beber de esa fuente descubrí que *Nada* era una película diferente, en cierto sentido porque al mismo tiempo le debe al primer Solás, al primer Titón y a todo ese cine que yo adoro, y no solo es diferente al cine cubano que se ha venido

haciendo a partir de los setenta hasta ahora, es distinto respecto al cine que se está haciendo actualmente en el mundo”.

“Yo no quisiera que la película se viese en vídeo, porque le estaría haciendo daño, es una cinta hecha especialmente para el cine y en estos momentos en que todo el mundo puede rodar digital, en vídeo, hay que encontrar las especificidades para hacer cine, y no hablo solo de la pantalla grande, que es muy importante, de la concentración que tiene el público, sino del hecho de tocar el celuloide, algo que hice en *Oscuros rinocerontes...: rayar, pintar sobre*



el celuloide. Creo que cuando uno toca la película físicamente —que no puedes tocar el vídeo— le imprimes una textura diferente. Esta es una película que además de que no es un blanco y negro, aunque mayoritariamente lo es, posee detalles en rojo y negro, en azul y negro, que tiene animaciones, por eso ha necesitado un proceso de post-producción muy complicado, porque el hecho de tocar el celuloide hizo que la cinta estuviera muy maltratada; por suerte en París trabajamos en el mismo laboratorio donde se hizo la reconstrucción digital de *Metrópolis* de Fritz Lang”.

“La estética del discurso caótico se mantiene en cierta medida porque yo sigo siendo el mismo, sobre todo en cuanto a la propuesta formal; nosotros intentamos llegar al gran público, de ahí que *Nada* exprese una historia que la gente entienda, sin perder esas maneras de decir que yo tengo, No es tan caótica como *La Época...* que es un pasatiempo, aun cuando haya experimentación, algo que voy a seguir manteniendo durante el resto de mi vida porque experimentar es decir las mismas cosas de otras maneras. Yo siempre me baso en la siguiente frase del cineasta francés Robert Bresson:

“Haz que se vea lo que sin tí nadie nunca ha visto”. La película va más allá de los problemas migratorios, va hacia una necesidad de comunicación que nosotros tenemos, la necesidad de escucharnos, de entendernos. Alguna vez leí un estudio científico que dice que el ser humano retiene en su cabeza el ochenta por ciento de las cosas que hace, el cincuenta de las cosas que ve y solo el veinte por ciento de las cosas que escucha; y creo que ese es el gran defecto de los seres humanos y por eso las guerras, los divorcios, las incomprensiones, o sea, que la gente no se escuchan los unos a los otros, la gente no sabe que detrás hay una razón que nos hace actuar de una manera específica y cuando empiezas a conocer las razones que mueven a la gente, empiezas a entender más el mundo que te rodea y a saber que no hay una respuesta única ante un único fenómeno, sino que existen tantas respuestas como gente.

One dollar (el precio de la vida)

El precio de ser cineasta.
Entrevista a Héctor Herrera

por Xavier-Daniel

¿Qué es lo que te lleva a debutar en el cine con el género documental?

A partir de mi experiencia como técnico cinematográfico y ayudante de cámara desde hace nueve años, he elegido este tipo de documental porque me llena profesionalmente y es más directo el mensaje que propongo. La ficción llega un momento en que se satura, aunque me encanta. Prefiero el lenguaje cinematográfico directo.

Tu trabajo se podría definir de documento histórico, pero tu nuevo proyecto ¿se desmarca de estos objetivos, centrados en la reflexión social de problemáticas marginales?

Pienso continuar en esta línea. La denuncia es lo que me interesa, ya sea directa o indirecta. Espero llamar la atención con este tipo de denuncias para que alguien tome nota respecto a una concientización del sistema de mi país, donde hay un millón de habitantes tan solo y unas entradas de dinero, tanto por el Canal que son 200 millones de dólares anuales, como de Panamá, que es un paraíso fiscal.



Creo que Panamá tiene los medios, ya que es un país rico y tendría que trabajar desde la raíz con estos problemas de la droga y las armas en manos de la juventud. *Háblanos de tu método de trabajo, ¿cómo te introdujiste en las bandas?*

Ha sido una cuestión de muchísimo tiempo

para lograr introducirme en las bandas y crear una confianza con ellos. Esto era esencial para permitirme la libertad de rodaje que necesitaba. Estoy en desacuerdo total con lo que es la cámara oculta, porque no es más que un robo directo de la imagen; tendría que estar prohibida la cámara oculta en este tipo de documentos.

¿Podría ser peligroso para ti volver a tu país si se ha visto One Dollar?

Por supuesto, sería peligroso. Me encantaría que lo vieran en Panamá. Algunos líderes de bandas ya han visto el material. Me dan su apoyo al cien por cien, porque consideran que se debe mostrar la vida real de cómo se vive en estos ghettos. En mi último viaje salí con una amenaza de muerte y el fotógrafo que me acompañaba, Txema Salvans, tuvo que abandonar el país diez días antes de lo previsto por cuestiones de seguridad, no siendo panameño. Hace un año, unos periodistas españoles hicieron un documental sobre la prostitución infantil y todos los que salieron en aquel documental –que estaba rodado con cámara oculta– fueron detenidos y puestos en investigación. Espero que *One Dollar* no sirva para efectuar detenciones sino para que se estudie el problema social que están viviendo esos jóvenes pandilleros que protagonizan mi obra.

Este es el primer festival fuera de España en que participas, ya que se exhibió en el de Sitges. ¿Ha sido positivo para ti en diversos ámbitos tu paso por el de La Habana?

He captado las inquietudes del público, pero también una pasión generalizada por el cine. Me gustaría rodar en esta ciudad, con una temática totalmente opuesta a *One Dollar*, por supuesto. Aquí el público demuestra su gran interés por el cine como una inquietud cultural.