

Revisamos aquí la obra de diez directores representativos de Latinoamérica en la actualidad. Esta lista no tiene el objetivo de afirmar que estos cineastas son necesariamente los diez mejores (hay muchos otros que no están mencionados y que podrían ser igual de buenos o mejores que algunos de los referidos), sino de apreciar a una serie de autores provenientes de distintos países de la región que han concitado una atención de alcance mundial.

Diez directores Del centro al sur del continente

Pablo Trapero.

Carlos Reygadas

En la primera década del siglo XXI, Carlos Reygadas puede ser considerado el latinoamericano con mayor ascendente en el cine de autor en el ámbito mundial. Legitimado por el Festival de Cannes, donde ha proyectado la totalidad de sus obras: *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz Silenciosa* (2007). La primera en “La Quincena de Realizadores”, y las dos últimas en la competencia oficial, en la que *Luz Silenciosa* se alzó con el Premio del Jurado del respectivo año.

Las cintas de Reygadas aparecen como pequeñas fábulas, acaso morales, en las que la historia se desarrolla alrededor de dos o tres personajes, —aun cuando se encuentren en espacios amplios o complejos—, y en las que gravita siempre alguna culpa por expiar. A la par que se evidencia un elemento vital —manifestado a través de encuentros sexuales—; que se enfrenta a uno tanático. Estos temas se exponen claramente en *Japón*, donde un suicida rechaza la muerte, despertando a la atracción hacia su anciana anfitriona; o en *Luz Silenciosa* con la resurrección de la esposa de Johan.

El cine de Tarkovsky, Dreyer o Bresson, grandes autores europeos, pueden rastrearse como fuente de su potente lenguaje fílmico. Aunque de una expresividad subordinada a la necesidad de cada historia, las imágenes de Reygadas se decantan por el ritmo lento y la contemplación, ya con una cámara quieta o con una que flota por los paisajes de sus locaciones. Destaca en estas exploraciones el uso de movimientos circulares (paseo o *travelling*) a manera de sello personal. En su puesta en escena, así mismo, prefiere a los actores “no-profesionales” y los espacios abiertos o naturales.

Viendo el global de su producción, su trayectoria sugiere una búsqueda dialéctica para encontrar su propio estilo. Su segundo filme, *Batalla en el cielo*, potencia lo mostrado en *Japón*, recargando el lenguaje, con una cámara que se desplaza más; dilata las situaciones, comentando con más frecuencia la vida en la ciudad; y gráfica las situaciones sexuales de manera más explícita. Esta exacerbación hace de esta entrega su película más floja. Para su tercera obra, *Luz Silenciosa*, por el contrario, se contiene. Todos los elementos se vuelven más etéreos; los movimientos

son más calmos, casi imperceptibles; las situaciones, más específicas; y el intercambio sexual se encuentra prácticamente fuera de campo. Con menos, Reygadas consigue la que a la fecha es su cinta más lograda. Se espera por el rumbo que pueda tomar con su siguiente proyecto.

Reygadas plantea temas universales: la vida, la muerte, el amor, la culpa; y recicla los valores fílmicos de sus autores admirados en su natal México —es sintomático que cada cinta haya sido realizada en una región diferente: Hidalgo, Distrito Federal y Chihuahua, respectivamente—, para convertirse por cuenta y valor propio en uno de los cineastas de más interesantes de América Latina.

Prieto

Lisandro Alonso

Las películas de Lisandro Alonso, *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y, la más reciente, *Liverpool* (2008) son una muestra de cómo la forma de contar una historia se relaciona, de un modo u otro, con la propia historia. De esta manera, la definición del estilo alonsiano, (heredero de Bresson) se evidencia en el tratamiento de la temporalidad y en la construcción de sus personajes.

En cuanto a la construcción de la temporalidad, en el cine de Alonso se denota una constante búsqueda de aquello que no se puede filmar: la introspección de sus protagonistas. Esta introspección se funda en la acción por encima de la palabra; por ello, los hechos se diseminan en un ritmo sumamente laxo y naturalista.

La recurrente sobreexposición en sus encuadres y distensión temporal en ellos convierten a Alonso en un exponente del cine de la crueldad. No entendido en la convencional exhibición de violencia que busca abrumar al espectador sino, todo lo contrario, la imponente de los paisajes, la soledad exponencial y las propias conductas primarias remiten angustia: una búsqueda terrible y trascendente. El tiempo se muestra y se oculta en el modo como todo es presente, parafraseando a Heidegger, la cercanía de aquello es que sigue estando ausente.

Los personajes comparten una particularidad: son personas con intereses misteriosos que producen acciones

aparentemente irrelevantes, discretas y austeras aunque son mostradas en sumo detalle. Se denota que para Alonso, las palabras son obstáculos molestos en la construcción de la narración, al director no le importa exponer una trama convencional (aristotélica) en la que se deba resolver un problema para llegar de modo atrayente a un desenlace; más bien, el cine de Alonso busca exponer un registro de lo que acontece con un personaje brindándonos pequeños pormenores para indagar qué hace allí. De este modo, se llega a dar con sus motivaciones, vivencias y percepciones de un modo trascendental e implícito: el subtexto afirma su tránsito.

Así también, es importante recalcar que la hosquedad de sus personajes contribuye a ensalzar un carácter, por momentos plúmbeo en su narración; el mismo es perceptible gracias a la repetición constante de encuadres que se ven ‘abandonados’ por los protagonistas de sus películas (y viceversa). Los (no) lugares suelen aletargar la nimia acción del personaje en cuestión.

En la duración de las locaciones sin movimiento, damos cuenta de la importancia que le brinda Alonso al entorno en el que los personajes se desenvuelven. No sería exagerado afirmar el contexto físico como un gran personaje principal que motiva las razones de ser de los elementos incluidos en este. Las atribuciones del lugar pesan sobremanera y de ahí parte el fundamento (y las historias) de la narrativa alonsiana, dedicada a observar el paso inexorable del tiempo.

Vidal

Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

En el año 2001 llegó a Lima el primer largometraje dirigido por la dupla de realizadores conformada por los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. “Un barrio, tres pibes, veinticuatro horas”, decía el afiche de *25 watts*. Básicamente la premisa era esa, seguir la vida cotidiana de tres muchachos de clase media en un verano en Montevideo. Sin embargo, no se trataba de un simple experimento: sin ser pretenciosos, las ambiciones de este dúo se dejaron notar en sus elaborados planos, la trabajada atmósfera general de desencanto y humor negro,



Lucrecia Martel.



Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.



Lisandro Alonso.



Carlos Reygadas.

y sobre todo en el espíritu fresco que la película transmitía.

La cinta recibió numerosos premios en diversos festivales, como el galardón de Fipresci en el Bafici, el premio a Mejor Opera Prima en La Habana y el premio al Mejor Guión en Lima. Las expectativas por su siguiente trabajo no se hicieron esperar, y este finalmente llegó en 2004. *Whisky* se estrenó en el Festival de Cannes, en la sección “Una cierta mirada”, y a partir de ese momento empezó a ganar premios alrededor del mundo. En esta segunda película se dejaba notar que el dúo había llevado su estilo a un alto nivel de solidez y personalidad, con un detallista trabajo de dirección artística y dirección de actores. La puesta en escena mostraba nuevamente un hu-

mor mordaz, pero esta vez el guión más estructurado y la fascinación por los ambientes decadentes, desolados o rutinarios lograban ofrecer una obra más madura, que hizo que el público y la crítica especularan aún más sobre el futuro de este promisorio equipo de trabajo.

Ante el fallecimiento de Rebella en julio del 2006, nos queda esperar los nuevos trabajos de Stoll, quien sigue involucrado con la empresa Control Z Films. Pero contamos con sus dos cintas, en las cuales podemos encontrar ese estilo y ese humor que caracterizaron a estos jóvenes uruguayos, que lograron concitar la atención mundial en el cine latinoamericano.

Ames

Lucrecia Martel

A pesar de que el cine argentino ya en las postrimerías del siglo XX —a través de la serie de cortometrajes presentados como *Historias breves* y las primeras obras de Martín Rejtman, Adrian Caetano y Pablo Trapero— había mostrado claros signos de ruptura con las paupérrimas expresiones hegemónicas en esos tiempos, la aparición en el año 2001 de las óperas primas de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso provocó un salto cualitativo importante. Martel, quien ya en su cortometraje *Rey muerto* (incluido en *Historias breves*) había mostrado rasgos estilísticos marcadamente personales presentó *La ciénaga*, una obra rodada —como las siguientes— en Salta, su provincia

natal, en la que –desentendiéndose de las premisas narrativas más o menos habituales– ofrecía un relato en el que el elemento principal era la creación de atmósferas que oscilaban entre lo lírico y lo siniestro, a través de las cuales se iban definiendo las complejas relaciones entre los personajes, a la vez que se trazaba, sin ningún subrayado, un preciso retrato de la pequeña burguesía provinciana. Además había un muy original tratamiento del sonido y los diálogos, en los que se intercalaban numerosos modismos locales que le otorgaban una particular musicalidad y, por si esto fuera poco, la directora conseguía la mejor actuación en décadas de Graciela Borges. Con la pesada mochila de una ópera prima de esa magnitud, había algunas dudas a priori acerca de que la directora pudiera mantener un nivel cercano a ese filme en su segunda película, *La niña santa*, dudas que Martel se encargó de despejar con otro relato centrado en el despertar sexual de dos adolescentes en el que –con admirable coherencia– conseguía crear a partir de elementos mínimos, unos climas crecientemente ominosos, aunque nunca exentos de una dosis del muy personal humor de la realizadora. *La mujer sin cabeza* ratificó –por si hiciera falta– su talento, cerrando una suerte de trilogía con las dos películas anteriores, en una obra que desarrolla al máximo los elementos presentes en sus filmes precedentes, a la vez que construye un personaje femenino tan ambiguo como fascinante. Una película que roza la perfección pero que, a la vez, y de ello es consciente la realizadora, le exige una apertura hacia nuevos territorios. Tal vez por eso su próximo proyecto sea *El eternauta*, un *comic* de Héctor Oesterheld, un escritor secuestrado y asesinado en los nefastos años de la dictadura militar, que alterna la acción con lo fantástico.

García

Amat Escalante

Cuando declaró en una entrevista que gusta del cine de Bresson y Haneke, pienso que no era necesario decirlo. Quienes vimos *Sangre*, su expectante ópera prima, y *Los bastardos*, su prematura consolidación, caemos en la cuenta de que no solo son simpatías sino inspiraciones obvias; no en la puesta en escena sino en los métodos y sensibilidades similares, como la usan-

za de comunes civiles como personajes (método de Bresson) y representación de las (re)acciones pulsionales o meditadas sin aspavientos (personalidad de la obra de Haneke). Nada tiene que ver lo referido antes con su cuestionada puesta en escena, de planos largos y cerrados en cámara fija, exclusiva de música incidental en la posproducción, y de lento y dilatado *tempo*, emulador de los minutos del tiempo real; características parangonables, en parte, con las demostradas por Reygadas, aunque los motivos distan mucho.

En *Sangre*, una pareja vive su calendario ya convencida de su condición mustia, sin atisbos de animosidad ni emociones, siempre remarcadas en el cine de género como factor potencial de dramatismo. Que las horas pasen en el trabajo, en el comedor, en el sillón, mientras se mira televisión o se hace sexo, dependen del horario, siendo indicativos de una idiosincrasia mermada por la amansadora cotidianidad. Las reacciones (pasivas) se imponen entonces como motores de conductas, no hay planes de acciones, esto lo trabajaría con mayor logro en *Los bastardos*.

Ya no se trataría de una pareja afinada en la capital atada a la rutina, sino de la exploración de dos inmigrantes en un mundo ajeno y discriminador en el cual quieren sentirse como en casa. Para esto toman por asalto una casa, no para robarla sino para prestar sus comodidades, por antojo (reactivo), haciendo así congruentemente continuo un disparo a quemarropa en el rostro a una mujer débil.

Escalante no cuenta historias, sino que representa situaciones reflexivas sobre temas “menores”, como un día hastiado, que es –multiplicado– una vida sosa; o la condición de las pulsiones, todas válidas y justificadas según el contexto. Es un autor distante de las endebles acusaciones de cineasta de citas u originalidad de fotocopieta que por allí se esgrimen para aludirlo. Con solo dos largos ya merece la mayor atención.

Campos Gómez

Pablo Traperero

La obra de Pablo Traperero se mueve entre la tradición y la modernidad pues utiliza los géneros cinematográficos clásicos a los que aplica ciertas técni-

cas y procedimientos del cine actual, insuflándoles con esta intervención un aliento de vigor y personalidad importantes. *Mundo Grúa* (1999), su primer largometraje, sirvió, junto con algunas cintas argentinas estrenadas a fines de la década de 1990 (*Pizza*, *Birra Faso*, *Silvia Prieto*, entre otras), para renovar la cinematografía de dicha nacionalidad.

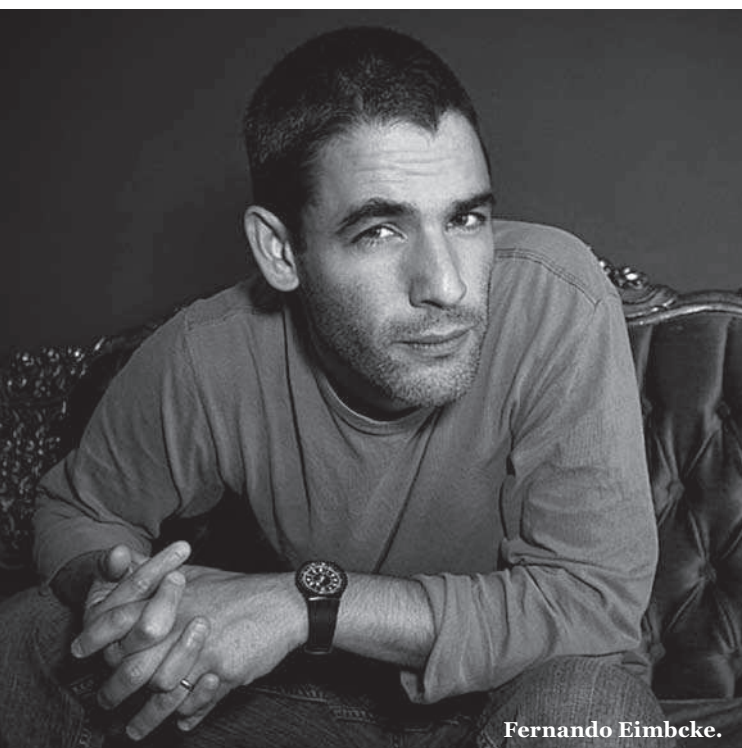
Hay tres características fundamentales que en una u otra medida recorren la filmografía traperiana y son, a saber: el desencanto, la visceralidad y la naturalidad. El desencanto que impregna tanto las historias como los personajes de sus cinco películas, incluso en su tercer largometraje: *Familia Rodante* (2004), de corte costumbrista y con dosis de humor. Aun cuando los finales de *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008) parecieran ser algo esperanzadores, la atmósfera que los circunda es la de una ilusión perdida.

La visceralidad de algunas de sus cintas sobre todo *El Bonaerense* (2002) y *Leonera* son filmadas por Traperero con fuerza y convicción sin caer en la truculencia y menos en un sensacionalismo gratuito. Tal vez la película más intensa y por ello la que mejor resume el cine de su director sea *El Bonaerense*, película realista y por momentos naturalista que al valerse de un microcosmos como el de la policía de Buenos Aires logra que este se convierta en una caja de resonancia de toda una sociedad fragmentada y anómica a causa de la crisis económico-política generada desde finales de la década de 1990 y que tuvo su detonante en el año 2001.

Sin embargo, lo más destacable desde el punto de vista externo e inmediato de las cintas de Traperero es la impronta local que estas exhiben así como su espontaneidad, es decir, sus películas se sienten y se perciben naturales al transmitir el ser y la idiosincrasia argentinos sin afectamientos ni ampulósidades.

En resumen, el cine de Pablo Traperero, por estas y otras características, se ha convertido en uno de los más importantes no solo de Latinoamérica sino de Iberoamérica, porque logra por medio de su vitalidad y realismo transmitir los sentimientos y pesares de sus personajes, haciéndolos reconocibles y de rápida identificación en cualquier lugar de esta parte del mundo.

Guerra



Fernando Eimbcke.



Amat Escalante.



Josué Mendez.



Fabián Bielinsky.

Fernando Eimbcke

Con tan solo dos cintas: *Temporada de patos* y *¿Te acuerdas de Lake Tahoe?* Fernando Eimbcke se ha desmarcado de cualquier encasillamiento dentro del panorama del cine mexicano contemporáneo. No se le puede catalogar dentro del cine más comercial, que apela a grandes estrellas, fórmulas y géneros para llenar salas. Ni se le puede sindicarse en el cine más cerebral, llamado a festivales, que tiene como máximo

exponente a Reygadas. Tampoco es un cine que se adentre en lo rural, o vaya por la denuncia social.

El cine de este mexicano se fija en un grupo etéreo pocas veces visto libre de estereotipos en las pantallas de su país: los adolescentes. Por el contrario, opta por mostrarlos con cariño y honestidad. Lo hace con una mirada fresca, inyectando grandes dosis de cultura popular urbana a sus retratos: el rock, los videojuegos, las cintas de

culto están presentes. Antes de dedicarse al largometraje, Eimbcke dirigió videoclips para bandas como Molotov o Plastilina Mosh, de ahí su sensibilidad y facilidad para plasmar el mundo juvenil. Ha estado muy conectado a ese imaginario.

En sus dos películas se nos presentan muchachos en trances complicados: con familias disolviéndose por un divorcio, o la muerte del padre; y en plena exploración de su sexualidad. Sus pro-

tagonistas buscan sobreponerse a sus problemas estableciendo nexos con su mundo inmediato: otros adolescentes. Es un mundo, además, en el que los adultos brillan por su ausencia, o están encarnados por perdedores y excéntricos, que antes que figuras de referencia son compañeros de viaje que crecen junto con los más jóvenes. Por eso, en sus cintas, la amistad siempre es un valor capital.

Estos recorridos en apariencia onerosos, no son tales, porque están iluminados por el aliento cómplice de los amigos; por un humor parco, seco, muy *deadpan*; y por unas ganas de vivir contenidas que se vislumbran en los finales mínimos y solaces de ambos filmes.

En lo formal, presenta un rigor estilístico particular, que llama la atención tanto del público común como de los festivales internacionales. Sus filmes parecen estar compuestos por frases cortas o por un conjunto de viñetas en las que, como en un rompecabezas, las escenas –siempre laxas, sin grandes picos– van completando el gran cuadro. *Fade outs* y pantallas negras con sonido en *off* separan en cada película los episodios, y demandan que el espectador complete los espacios en blanco, o mejor dicho, en negro. Los encuadres, por otra parte, tienen una cualidad ortogonal, una cierta frontalidad a través de la cual los objetos parecen observar. Una cocina, una pintura o un refrigerador son testigos mudos del domingo de *Temporada de patos*; las fachadas o un écran de cine acompañan la historia de Juan en *¿Te acuerdas de Lake Tahoe?*

Da la impresión de que Eimbcke recoge un poco de cada vertiente del cine de su país, y se lanza por su propio camino, un sendero por el que transita solo, como sus personajes.

Prieto

Josué Méndez

Del retrato de una ciudad que no da tregua a través de los ojos de un antihéroe dislocado, a la mirada de gente que se asume por encima de todo, sumidos en su abulia y resignación.

Hasta el momento, el cine de Josué Méndez ha estribado –cosa harto mencionada– entre extremos. Sus diferencias (¿oposiciones?) van desde lo argumental hasta lo visual. Mutan sus temas, muta su tratamiento, muta su punto de vista.

Bueno, se trata solo de dos películas y bien podría ser que el radical cambio que hay de *Días de Santiago* a *Dioses*, obedezca más a un afán por experimentar que a un anuncio de “estilo nómada”, que algunos no han temido augurar; eso, sin embargo, lo dirá el avance de su carrera.

Pero si algo hay de común –aproximación arbitraria, claro está– en ambos filmes, es que revisan y trazan matices en miradas típicas a ciertos espacios/sectores de la sociedad contemporánea limeña.

Por un lado, los seres de frontera, los del margen. Por otro, quienes son el devenir mayor de la construcción social, los inamovibles y empoderados del *statu quo*.

Así, frente a la *inestabilidad* de quien vive desarrollando estrategias para sobrevivir, este joven director sabe oponer, en el plano de lo visual, la *inamovilidad* del no cuestionamiento.

De este modo, al frenético avance que propone *Días de Santiago*, con su personaje agitado y trastornado, se contraponen los protagonistas de *Dioses*, se muestran tan inmersos en su mundo que no encuentran distancia para el cuestionamiento ni para la propulsión de algún cambio.

Habilidad resaltante, pues, la de Méndez como realizador para que, en el caso de su ópera prima, opte por un montaje que pareciera sucederse a tropeles y que nos sitúa en una vorágine que bien podría ser la del propio Santiago. En cambio, la calma pausada –casi sin interés– de la cámara que muestra los acontecimientos de *Dioses*, sabe conjugarse con una propuesta que cuestiona desde la mera mostración de hechos.

El punto de vista de *Días de Santiago* es casi el de su protagonista. El espectador bien puede entrar a ese desfile de hechos caóticos, mientras que en *Dioses*, Méndez pareciera crear una vitrina donde quedan expuestos personajes no tan sólidamente contruidos, como los da la película que la precedió.

Pacheco

Fabián Bielinsky

En un momento en que los realizadores argentinos debutantes se alejaban de los caminos más o menos trillados del cine narrativo tradicional, un cine

que solo aparecía representado –hablando de manifestaciones con algún nivel de calidad– en las esporádicas películas de Adolfo Aristarain, la llegada de una obra como *Nueve reinas* fue una suerte de acontecimiento, ya que daba cuenta de un director que rompía con una vieja dicotomía, demostrando que se podía hacer un filme destinado a vastos sectores del público sin renunciar a la calidad estética. Así fue que este relato dinámico e ingenioso que abrevaba en diversas vertientes genéricas, con un guión tal vez demasiado elaborado (en el que se notaban indudables influencias de David Mamet) pero que lograba transmitir con fidelidad características de conducta en sus personajes muy reconocibles, se convirtió en un inesperado éxito de taquilla y colocó a Fabián Bielinsky en un lugar importante dentro del cine nacional, ya que mostraba a un director que –tal como lo hiciera el mencionado Aristarain en sus mejores películas– contaba una historia que atrapaba al público de principio a fin. Tal vez por eso, tanto el público como amplios sectores de la crítica se sintieron defraudados cuando el director presentó su segunda película, *El aura*, un trabajo que, siguiendo los conceptos de François Truffaut, podría considerarse como hecho “en contra” de su filme anterior. Es que en esta obra, aparecía mucho más claramente la faceta de director de Bielinsky, quien, defraudando muchas expectativas, desarrollaba su relato en planos largos, sostenidos por su ritmo interior y con un montaje mucho menos trepidante, con pocas explicaciones acerca de las motivaciones de los personajes y en el que lo sugerido era mucho más abundante que lo explícito. Por cierto que la película no es perfecta, por momentos es morosa y está estirada, pero mostraba a un realizador en la búsqueda de una ruta diferente a la de su exitoso filme anterior. Desgraciadamente, la prematura muerte de Fabián Bielinsky nos impedirá saber cuál iba a ser su camino definitivo, pero estas dos películas, tan opuestas entre sí, le aseguran un lugar de relevancia dentro del cine argentino de estos tiempos.

García

Claudia Llosa

(Véase el especial a continuación).