

 **Latinoamérica
en diez pe**

La ciénaga de Lucrecia Martel.

Durante la preparación del segundo número de *Ventana Indiscreta*, todos los críticos que colaboramos en la revista enviamos nuestras listas de diez películas latinoamericanas favoritas estrenadas a partir del año 2000. He aquí los resultados, con comentarios de cada una de las cintas que ingresaron en el *Top 10*, salvo la del primer lugar, que se comentó en el número anterior (y que muchos ya se imaginarán cuál es).

10 Juego de escena

Juego de escena, del brasileño Eduardo Coutinho, es el retrato de un grupo de mujeres que cuentan episodios de su vida. Algunos son más o menos dramáticos o banales, pero todos revelan las huellas que esos hechos dejaron en la memoria o en la experiencia de cada una de ellas. Más tarde volvemos a escuchar los episodios narrados pero dichos esta vez por actrices profesionales, convirtiéndose en historias dos veces contadas.

Eso es todo: la película es la suma de esas manifestaciones dichas con mayor o menor énfasis, mayor o menor emoción, mayor o menor claridad expositiva.

El dispositivo de la representación queda expuesto desde el inicio: Coutinho, el director, ha convocado a todas esas narradoras de historias, profesionales o naturales, a audiencias que serán registradas con una cámara digital. Los oyentes son el realizador de la película, los técnicos que lo acompañan y un auditorio virtual conformado por los espectadores. El tratamiento de las imágenes es austero y limpio, con abundancia de encuadres cercanos y cerrados; la escenografía es invariable; los movimientos de cámara son mínimos; el sonido deja escuchar los acentos, inflexiones y matices de las voces.

mérica
películas

La única manifestación evidente de virtuosismo filmico se da en la edición de las intervenciones.

Al inicio, *Juego de escena* deslinda con claridad la alternancia entre las historias “verdaderas” y las representadas por las actrices: hasta aquí llega una y acá empieza la otra; hasta aquí se trata de un testimonio tomado de la realidad y el que sigue es su reelaboración por una actriz. Pero luego se borran los límites, se alteran las marcas y se modifica la cronología de la enunciación de los relatos. En cierto momento de la proyección es imposible saber si el relato que escuchamos sale de los labios de una actriz o de la mujer que lo vivió en la “realidad”.

En la inextricable sucesión de las protagonistas “reales” de los hechos y sus intérpretes, las fronteras entre la verdad y la simulación, lo auténtico y lo artificial, lo real y lo representado, lo natural y lo actuado, se vuelven porosas hasta desaparecer. El rostro se vuelve máscara y viceversa. ¿Existen personajes en un documental? ¿Qué los diferencia de un personaje de ficción? ¿Cuáles son los estándares de emoción, convicción y compromiso que definen una actuación consistente? ¿Cuánta teatralidad hay en la manifestación oral de un hecho del pasado?

Como en las grandes películas que muestran al “mundo como escena-

rio” y al “escenario como mundo” –*Brindis al amor (The Band Wagon)*, de Minnelli; *La carroza de oro*, de Jean Renoir; *Juego mortal (Sleuth)* o *Cinco dedos*, de Joseph L. Mankiewicz; *Les girls*, de Cukor; *Lola Montes*, de Max Ophüls–, es imposible discernir dónde acaba la verdad y dónde empieza la simulación; dónde finaliza la vida y dónde comienza la ilusión. En esta película, la representación de la memoria es la construcción más elaborada: un laberíntico juego de espejos entre verdad y falsedad, que tiene como centro la aspiración por lograr la más consumada “imitación de la vida”.

Ricardo Bedoya

Días de campo

Después de treinta años, Raúl Ruiz filma en Chile una película absolutamente insólita en el panorama del cine de su país (y de América Latina), aunque nada ajena o distanciada del universo del realizador. Llama la atención el modo en que se integran el estilo de Ruiz y una novela chilena de inicios del siglo XX, de carácter más o menos costumbrista, que da cuenta de segmentos temporales separados en torno a un personaje central, Federico Encina.

Son tres los segmentos que se alternan con suavidad y sin marcaciones especiales. Uno de ellos se sitúa en un café de Santiago, en el que el protagonista y un amigo recuerdan el pasado y conversan sobre una novela de Federico aún no escrita. Otro tiene lugar en un fundo campestre donde Federico, un impenitente soltero, acompañado por Paulita, su ama de llaves, y la visita constante de amigos cercanos, pasa los días con parsimonia, degustando potajes hechos en casa y planeando la escritura de su novela. El tercero muestra a un Federico de edad muy avanzada visitando el fundo y evocando viejos tiempos.

Tras la apariencia de un realismo costumbrista y amable, *Días de campo* va minando las primeras impresiones con una notable sutileza. Es decir, de a pocos caemos en la cuenta de que los segmentos que vemos no corresponden necesariamente a etapas cronológicas diferenciadas y que los personajes que habitan en esos espacios bien pueden ser fantasmas o evocaciones imaginarias de seres vivientes. Por cierto, todo ello –como en el buen surrealismo que se ha invocado a partir de la película– discurre de una manera completamente natural y con un aire de familiaridad y cercanía sin rupturas. Es decir, una vez más Raúl Ruiz le da la vuelta a los modelos o esquemas narrativos

La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel.



para, en este caso, aproximarse a un universo campestre ya periclitado y hacerlo con la atención al sonido de las palabras, a los modos de relación amistosa, al aroma de los platos y a la atmósfera sosegada de esos rincones queridos que son también rincones del tiempo. *Días de campo*, y Proust no está ausente en esta ocasión, es el *tiempo recobrado* chileno de Ruiz.

León

La mujer sin cabeza

Verónica (María Onetto) cree haber atropellado a un niño; pero su familia y sus amigos tratan de convencerla de que ello no sucedió. La duda se instala porque la supuesta víctima pertenece a una especie invisible para la clase social de Verónica. Un género de fantasmas que, sin embargo, lavan la ropa, limpian las casas y realizan una serie de servicios sin los cuales Verónica y los suyos no existirían como grupo social. Unos personajes que la cámara mantiene casi siempre borrosos, pero que de vez en cuando enfoca de manera inquietante. Seres difusos cuya corporización aterriza a una anciana aquejada de Alzheimer, auténtica matriarca de la familia de Verónica. No es la anciana desmemoriada, sin embargo, la única que teme la emergencia siniestra de los fantasmas. Es todo el clan. Y, por cierto, no se trata solo de negar la existencia de los otros, sino también de los crímenes que en contra de ellos puedan haberse cometido por acción, omisión o negligencia de parte de quienes gozan de privilegios. Aún más, se trata de negar toda huella de algo (una infidelidad conyugal, por ejemplo) que pudiera desestabilizar a un grupo cuyo bienestar se adivina precario. A partir del accidente en la carretera, Verónica empieza a dudar de que el mundo sea tal como se lo ha imaginado hasta entonces. Un crítico lacaniano diría quizá que Verónica sufre la irrupción de lo *real* en lo *imaginario*. Ella y su clase son causantes de lo que niegan, y lo negado se resiste a desaparecer. La persiana de vidrio que se cierra al final del filme, reintegrando a Verónica a su clan y expulsando a la inquisitiva (pero a la vez solidaria) cámara que ha seguido a la protagonista hasta

Dato: El país con más películas en este Top Ten es Argentina: dos de la cineasta Lucrecia Martel y una de Lisandro Alonso. El segundo es Brasil, con dos cintas que a diferencia de las demás son documentales.

entonces, parece resolver el conflicto a favor del olvido y colocar a salvo al grupo de aquello que lo incomoda; sin embargo, cuando durante los créditos finales el tranquilizador tema de *Mamy Blue* es reemplazado por uno de carácter popular y regional, sabemos que lo enterrado emergerá de nuevo. La cercanía con la que Martel sigue a su desconcertada protagonista y retrata a ese segmento de clase media-alta provinciana que conoce bien, permite que la metáfora se alce sobre raíces sólidas, y hace palpitar a un filme que desborda inteligencia.

Bustamante

7 Hamaca paraguaya

En el Festival de Lima del 2007, *Hamaca paraguaya* se llevó el premio como Mejor Ópera Prima. El año anterior se había hecho del premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) en Cannes. Reconocimientos más que merecidos.

Y es que la directora, Paz Encina, desarrolla una enorme profundidad en la superficie de sus imágenes; un bello retrato del tiempo, de la espera y de un ocaso a cuenta gotas.

Ocaso que se hace manifiesto a través de los ancianos Cándida y Román, personajes cuya acción se desarrolla –casi en su totalidad– frente a una cámara quieta e impasible, que los muestra conversando junto a una hamaca. Así, mediante unos diálogos no-sincrónicos con las imágenes, ambos delimitan la espera de un hijo ausente que partió a la guerra del Chaco.

Es con esa situación como eje que se desenvuelve una película que ape-la al cine por el cine. Exenta de cualquier efectismo o artificio cliché.

Hamaca paraguaya es una apuesta, un delicioso experimento de recursos –en apariencia tan simples– como: la pronunciación del guaraní que hablan los personajes, los sonidos cotidianos del monte, la naturaleza en un encuadre quieto y la casi ausencia de cortes. Elementos cuya armonía logra que el tiempo se sienta, que la espera inacabable y melancólica sea también la del espectador. Se trata, pues, de la imagen-tiempo de la que habló Gilles Deleuze, en la que este ya no es ‘medida’ ni ‘soporte’ para el movimiento o la acción, sino que la acción es el tiempo como tal.

Y para lograrlo, en lugar de optar por psicologizar conflictos o por justificaciones causales, Encina apuesta por los recursos propios del audiovisual. Por la construcción de sus personajes, la atmósfera que crean los sonidos y las imágenes quietas. Lejos de un argumento trillado, en este caso lo sobrecogedor es el paso mismo del tiempo en el filme, o cómo este atraviesa el tiempo del espectador.

El logro de *Hamaca paraguaya* es que consigue una impactante pero sutil puesta en escena de la espera y de una esperanza que languidece tanto como la vida de sus personajes. Se trata, en definitiva, de una película que –con una estética alejada de toda rimbombancia– alcanza, en términos de Borges, no la sencillez, sino la modesta complejidad.

Pacheco

6 La teta asustada

(Véase el especial en la página 45.)

Santiago

Santiago, del brasileño João Moreira Salles, es el retrato de un personaje excepcional: el mayordomo de la acaudalada familia Moreira Salles, a la que sirvió durante treinta años, desde mediados de los años cincuenta.

El director de la cinta fue el “niño” de la familia Moreira y Santiago fue un empleado a su servicio. En 1992, Moreira le pide a su antiguo mayordomo que recuerde ante su cámara hechos, incidentes, anécdotas, que le llamaron la atención en la infancia. El viejo Santiago habla del opulento pasado de la familia y sus obsesiones; de su pasión personal por la pintura renacentista y la ópera, y de su trabajo de décadas: describir los linajes y las castas de las noblezas de la historia universal en miles de páginas escritas a máquina. En ese momento, el documental quedó trunco.

Trece años después, frente al material en bruto, Moreira Salles decide culminar el trabajo, preguntándose por el orden y el punto de vista que debe moldear el conjunto. Lamenta la ausencia de aquello que no captó, descartó o dejó pasar por indiferencia o incompreensión en el momento del rodaje, cuando Santiago aún vivía. El joven cineasta que empleó a Santiago, en 1992, para recuperar la memoria de su infancia se contrapo-

ne al director constructor del 2005, maduro, que descubre sentidos ocultos, significados tácitos, mensajes escondidos en un material que reaparece nutrido de nuevas orientaciones y posibilidades.

Santiago se interroga a sí mismo en voz alta mientras construye para el cine a un personaje mínimo que adquiere consistencia de la misma forma en que los seres del pasado quedaron descritos por el mayordomo en sus cuartillas interminables. Moreira Salles hace con Santiago lo que Dante con Francesca de Rímini: lo rescata de la insignificancia para otorgarle un lugar en algún círculo del Infierno o del Paraíso.

En su perorata, Santiago repite una y otra vez acerca de sus personajes reinventados: “c’est tout”, “todos están muertos”. Marca así un punto de vista sobre el pasado que se formula desde un más acá que ya no es esplendoroso. ¿La de Santiago es la memoria de un bien perdido o una construcción imaginaria que magnifica recuerdos que son más bien de sujeción y docilidad?

El testimonio de Santiago crea una realidad a la medida de las necesidades del memorioso, el que estuvo siempre un paso más atrás, discreto, recibiendo encargos de Joao Goulart o conservando como tesoro preciado

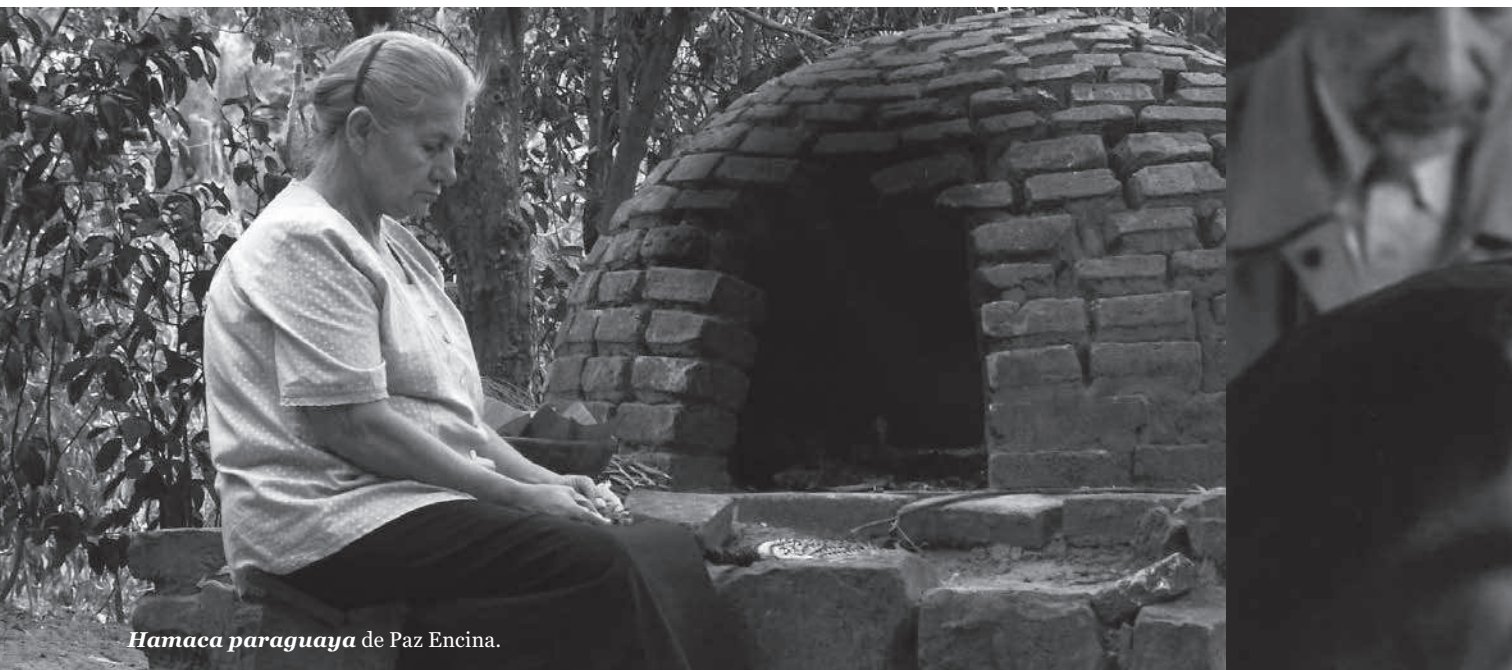
el recuerdo de un brindis de cumpleaños con el champán de los señores. Los Moreira Salles, en el imaginario de Santiago, aparecen como encarnación de los Medici, y la Casa de Gávia como un *palazzo* renacentista. Él, servidor de esa nobleza, redime en su memoria toda una vida de sumisión.

Santiago habla del tiempo, el pasado y la memoria idealizada de las cosas, pero también de su decadencia; del poder del cine para expresar un mundo de sentidos con un encuadre fijo o un contraplano exacto –según el modelo ejemplar de *Tokio Monogatari*, citada al final– o mediante la transición invisible entre el paso del caminar y el del danzar; del manto encubridor de la ideología; de las diferencias de clase; de la homosexualidad que construye máscaras para naturalizarse; de la emoción de las imágenes captadas en los intersticios del rodaje, sin que el sonido se imponga, pura expresión de gestos naturales.

Ricardo Bedoya

Whisky

Dentro del panorama del cine latinoamericano, es probable que Uruguay sea uno de los países con menor tradición en ese terreno, de allí que la aparición, en el año 2001, de una



Hamaca paraguaya de Paz Encina.

película como *25 watts* –dirigida por dos jóvenes realizadores, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, en la que se presentaban personajes creíbles y también se transmitía la grisura de su vida cotidiana en Montevideo– supuso un auténtico hito para esa cinematografía, provocando además que se aguardara con expectativa su próximo trabajo. Hay que apresurarse a decir que esa espera no fue defraudada ya que *Whisky*, su segundo filme, se transformó en una de las películas que cosechara mayor cantidad de premios y reconocimiento crítico en el continente. Dejando de lado las influencias –ostensibles en su ópera prima– de Jim Jarmush y el argentino Raúl Perrone, aunque no así la de Aki Kaurismaki, los directores construyen una obra que –partiendo de una anécdota mínima– se va enriqueciendo progresivamente a partir de dos elementos fundamentales: un excelente trabajo de actores, entre los que descuella el de Mirella Pascual en su deslumbrante debut cinematográfico, y una enorme capacidad para la creación de climas a partir de pequeños hechos y gestos, a través de los cuales se van definiendo los personajes. Estructurando el relato por medio de continuos planos fijos –en la película no hay prácticamente movimientos de cámara– que reflejan con precisión la parálisis emocional de sus protagonistas y recurriendo en ocasiones a

un humor casi absurdo, los directores ofrecen una cáustica pero también compasiva mirada sobre unos personajes que no consiguen sobreponerse a sus represiones y prejuicios. Hablábamos de la (innegable) influencia de Aki Kaurismaki en la película, pero al mismo tiempo, para quienes conocen algo de la idiosincrasia de la clase media uruguaya, es posible que nunca antes se haya ofrecido un retrato tan preciso de esta. Mucho se esperaba de estos jóvenes realizadores en próximos trabajos, pero el suicidio de Juan Pablo Rebella, el 2006, cuando solo contaba con treinta y dos años, cortó abruptamente esa posibilidad. Ojalá Pablo Stoll consiga continuar el camino que abriera junto a su compañero de ruta.

García

La ciénaga

En un mundo globalizado, donde la aplicación de fórmulas se repite incluso en la producción de cine independiente, encuentro en la obra de Lucrecia Martel una apuesta en gran medida diferente. Pero no es ese el único elemento que convierte su filmografía en apasionante, sino principalmente un conocimiento de los elementos narrativos que va mucho más allá de la exhibición de artificios

cinematográficos. A partir de ello su cine toca los sentidos y nos introduce en una de las pocas experiencias artísticas contemporáneas memorables.

El punto de partida es *La ciénaga* (2001), su ópera prima, que sigue siendo –en mi opinión– uno de los triunfos cinematográficos de los últimos años. Cuenta la historia de una familia de provincias. Uno de esos clanes que alguna vez tuvo mucho y que hoy, adormecido en sus recuerdos, ve surgir nuevas clases sociales. Pero a diferencia de la demagogia de algunos cineastas minimalistas, Martel deja muy en claro que la gente pequeña no lo es tanto. Que los conflictos humanos tienen sabor a tragedia operística incluso en los lugares más apartados. Y que la naturaleza, lejos de dar apoyo espiritual al hombre, lo desnuda en toda su vulnerabilidad.

Ese universo familiar que describe con tanta precisión esconde en realidad a un grupo de almas perdidas incapaces de comunicarse y de expresar sus verdaderos sentimientos. Frente a ese complejo cuadro de personalidades el campo resulta amenazante y siniestro. Y al salir los personajes de su encierro las imágenes del filme alcanzan niveles de sinfonía visual. Pero no en el sentido preciosista de muchas películas, sino en la medida que toca nuestros sentidos.

La ciénaga no podría funcionar sin la perfecta arquitectura del guion. Allí están las claves que unen a los protagonistas, las raíces de sus motivaciones. No se trata en lo absoluto de un guion convencional, con tramas y subtramas, intrigas y desenlaces. Nada de eso. El planteamiento es puramente emocional y la presentación no es directa. Es un todo deconstruido sobre el que el espectador tiene que trabajar en su composición.

Por supuesto, la interpretación coral del reparto es básica para el funcionamiento de la historia. Y ese reparto tiene un eje. Se llama Graciela Borges e interpreta a la alcoholizada Mecha. Lo que resulta inesperado y tremendamente provocativo. Inesperado porque la presencia de una gran personalidad como la de Borges no es precisamente una característica del cine independiente ni personal. Pero Martel es capaz de introducirla en su universo y dotarla de una nue-



Whisky de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

va identidad. Se vale de su atractivo como actriz y nutre las secuencias en las que participa –especialmente esa admirable secuencia en la piscina– de una cualidad estelar única. Lo mismo conseguirá la directora en sus siguientes películas, primero con Mercedes Morán con *La niña santa* (2004) y luego con María Onetto en *La mujer sin cabeza* (2008), aunque ampliando cada vez más la presencia de estas irresistibles mujeres.

Recuerdo que la primera sensación que tuve después de ver *La ciénaga*, en una de las salas de Film Forum en Nueva York, fue la de haber contemplado una extraordinaria narración cinematográfica. Un cuento real que, como en *Rocco y sus hermanos* (1960), me invitaba a ir armando la historia a medida que involucraba toda mi atención y sensibilidad de manera hipnótica. Pero a diferencia del filme de Visconti, la cinta argentina no tiene las dimensiones épicas, aunque el impacto que me provocó entonces sigue siendo el mismo.

Servat

Los muertos

Algunos ven en *Los muertos*, de Lisandro Alonso, el más duro, intransigente y hasta narcisista ejemplo del minimalismo fílmico al que es tan

afecto cierto sector del cine argentino. Prefiero verla como una película esencial de aventuras o, mejor, como la crónica detallada, minuciosa, morosa, de una aventura esencial.

¿Qué cuenta *Los muertos*? Una historia que ilustra el gran asunto del regreso a casa. Es decir, el reencuentro con un espacio y unas personas.

Un hombre sale de prisión y va al encuentro de su hija. Para hacerlo recorre un enorme territorio, camina por la selva, aborda una canoa, surca un río, mata un animal para sobrevivir, bebe mates, hace su trayectoria. No hay mayores explicaciones acerca del pasado, pero tampoco sobre el futuro de ese hombre. Si alguna intriga se va creando, es mínima o irrelevante. Lo que importa es seguirlo en su itinerario viéndolo todo como si fuera el registro del primer encuentro con esos grandes horizontes, con el aire puro y el impulso del río.

No hay nada de Antonioni aquí, como se ha dicho una y otra vez. El de Argentino Vargas no es un paseo hastiado, ni su condición es la de esos “personajes que se ven condenados a la errancia y al vagabundeo [...] abandonados a algo intolerable que es su propia cotidianidad”, para decirlo como Deleuze.

Alonso traza la vectorial de la aventura afirmativa de un ser lacóni-

co y violento, primitivo y explotado, que parte a la reconquista de la cotidianidad perdida hace mucho para celebrarla en soledad, como un viejo cazador de la pradera. Es el relato de un Jack London desprovisto de intensidades y peripecias, de riesgos súbitos y de “llamados de la selva”. Sin destino escrito ni manifiesto, Alonso filma la trayectoria en planos abiertos, sin descolocar al personaje, sino situándolo siempre en su entorno. Puede ser en plena naturaleza o en ese ambiente rural recorrido por carreteras que dejan indiferente a un personaje que agota la sensación de estar libre con gestos mínimos: comer un helado, copular mecánicamente con una prostituta. Solo importa la vivencia del tiempo que pasa, desembarazado del relato, del movimiento evidente, de la expectativa por lo que vendrá, pero inscrito en cada encuadre, en cada plano-secuencia. En *Los muertos* el tiempo pasa y queda registrado en la imagen a través de la fluencia del río o del recorrido por la selva. Es un personaje más.

Ricardo Bedoya

Luz silenciosa

Sobre este filme, léase la crítica en *Ventana Indiscreta* 1, p. 66; o el texto sobre Carlos Reygadas, p. 39. ◻



Los muertos de Lisandro Alonso.



Luz silenciosa de Carlos Reygadas.

FAVORITAS DEL CINE LATINOAMERICANO

NATALIA AMES

Santiago (João Moreira Salles)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Los muertos (Lisandro Alonso)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)
Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola)
A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
La teta asustada (Claudia Llosa)
¿Te acuerdas de Lake Tahoe? (Fernando Eimbcke)

RICARDO BEDOYA

Edificio Máster (Eduardo Coutinho)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)
Los héroes y el tiempo (Arturo Ripstein)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Santiago (João Moreira Salles)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Amores perros (primer segmento / Alejandro González Iñárritu)
El bien esquivo (Augusto Tamayo)
Y tu mamá también (Alfonso Cuarón)

EMILIO BUSTAMANTE

Bolivia (Israel Adrián Caetano)
El bonaerense (Pablo Trapero)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Días de campo (Raúl Ruiz)
25 watts (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Días de Santiago (Josué Méndez)
Santiago (João Moreira Salles)

JOSÉ CARLOS CABREJO

Santiago (João Moreira Salles)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Los Muertos (Lisandro Alonso)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Un oso rojo (Adrián Caetano)
Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola)
A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Días de campo (Raúl Ruiz)
La quimera de los héroes (Daniel Rosenfeld)

RAÚL CACHAY

Un oso rojo (Adrián Caetano)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Tropa de élite (José Padilha)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
El custodio (Rodrigo Moreno)
Días de campo (Raúl Ruiz)
El abrazo partido (Daniel Burman)
Los guantes rojos (Martín Rejtman)

JOHN CAMPOS GÓMEZ

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Los bastardos (Amat Escalante)
El cielo, la tierra y la lluvia (José Luis Torres Leiva)
Japón (Carlos Reygadas)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
La libertad (Lisandro Alonso)
Leonera (Pablo Trapero)
Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola)

LORENA CANCELA (DESDE ARGENTINA)

No sé si serán las mejores de la década, pero adjunto una lista de películas filmadas a partir del 2000 que, sin orden de importancia, me sorprendieron y hoy vuelven a mi memoria. Seguramente habrá omisiones; debería confeccionar listas cada día al levantarme.

La mayoría de películas argentinas evidencia la productividad de esta cinematografía en este lustro, pero también el estado de la distribución y la exhibición de nuestro cine. De hecho, de las diez aquí nombradas solo tres se estrenaron comercialmente en mi país y con dispares audiencias.

Juego de escena (Eduardo Coutinho)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
La libertad (Lisandro Alonso)
Crimen delicado (Beto Brant)
Santiago (João Moreira Salles)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Mariposa negra (Francisco Lombardi)
Días de campo (Raúl Ruiz)
Nueve reinas (Fabián Bielinsky)

ÓSCAR CONTRERAS

El aura (Fabián Bielinsky)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Santiago (João Moreira Salles)
La niña santa (Lucrecia Martel)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Los rubios (Albertina Carrí)
Caja negra (Luis Ortega)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)

PELÍCULAS MÁS VOTADAS

Película	★ Votos
* <i>Luz silenciosa</i>	17
* <i>Los muertos</i>	16
* <i>La ciénaga</i>	13
* <i>Whisky</i>	12
* <i>Santiago</i>	11
* <i>La teta asustada</i>	10
* <i>Hamaca paraguaya</i>	9
* <i>La mujer sin cabeza</i>	8
* <i>Días de campo</i>	7
* <i>Juego de escena</i>	7
* <i>Días de Santiago</i>	6
* <i>El bonaerense</i>	6
* <i>Bolivia</i>	6
* <i>Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo</i>	5
* <i>Japón</i>	5
* <i>El aura</i>	4
* <i>La libertad</i>	4
* <i>El custodio</i>	3
* <i>Un oso rojo</i>	3
* <i>La niña santa</i>	2
* <i>Los rubios</i>	2
* <i>Un tigre de papel</i>	2
* <i>Edificio Máster</i>	2
* <i>¿Te acuerdas de Lake Tahoe?</i>	2
* <i>25 watts</i>	2
* <i>Amores perros</i>	2
* <i>El abrazo partido</i>	2
* <i>Herencia de familia</i>	2
* <i>Liverpool</i>	2

HUGO CHAPARRO (DESDE COLOMBIA)

Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Los viajes del viento (Ciro Guerra)
XXY (Lucía Puenzo)
Machuca (Andrés Wood)
Suite Habana (Fernando Pérez)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
El año que mis padres se fueron de vacaciones (Cao Hamburger)
Secuestro express (Jonathan Jakubowicz)

Luz silenciosa, *Hamaca paraguaya*: películas que contradicen el ritmo vertiginoso del cine de acción o de los videoclips modelo MTV, permitiendo que la visión sea pausada en cada una de sus imágenes y que la banda sonora rescate una percepción extraviada en lo contemporáneo: el silencio como personaje y recurso dramático; *Suite Habana*, *Machuca*, *El año que mis padres se fueron de vacaciones*: la política y sus consignas en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta, encuentran un relevo que olvida las tesis distantes y revela la herencia social, cerrando el plano sobre sus protagonistas para dialogar de manera entrañable con el público, situando en la arqueología al cine hecho escuela ideológica; *Los viajes del viento* o la evidencia de que la poesía y sus relatos míticos son otra forma de registrar la realidad de Colombia, más allá de su violencia; *Whisky*, *XXY*, *La teta asustada*: otra forma de narrar, describiendo la intimidad de los personajes como una lenta construcción de sus abismos personales; *Secuestro express* o el aprendizaje de los géneros en clave emocional –el *thriller*, el suspenso, el policíaco– para situarlos en la geografía doméstica de Venezuela.

ELDER CUEVAS

Herencia de familia (Daniel Burman)
A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
Ainda Orangotangos (Gustavo Spolidoro)
El hombre que copiaba (Jorge Furtado)
Los muertos (Lisandro Alonso)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
Días de Santiago (Josué Méndez)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Temporada de patos (Fernando Eimbcke)
Bala perdida (Aldo Salvíni)

MÓNICA DELGADO

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Santiago (João Moreira Salles)
A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
Extraño (Santiago Loza)
Los muertos (Lisandro Alonso)
La teta asustada (Claudia Llosa)
El aura (Fabián Bielinsky)
Días de Santiago (Josué Méndez)
Japón (Carlos Reygadas)
El bonaerense (Pablo Trapero)

JORGE GARCÍA (DESDE ARGENTINA)

La ciénaga (Lucrecia Martel)
La libertad (Lisandro Alonso)
Bolivia (Adrián Caetano)
Ómnibus 174 (José Padilha)
El fin y el principio (Eduardo Coutinho)
Santiago (João Moreira Salles)
El tiempo que se queda (José Luis Torres Leiva)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
Historias extraordinarias (Mariano Llinás)

CÉSAR GUERRA

Sin orden de preferencia
Pizza, birra, faso (Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Japón (Carlos Reygadas)
Los rubios (Albertina Carri)
La libertad (Lisandro Alonso)
El bonaerense (Pablo Trapero)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Bolivia (Israel Adrián Caetano)
Caja negra (Luis Ortega)

ISAAC LEÓN FRÍAS

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Santiago (João Moreira Salles)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)
Japón (Carlos Reygadas)
Días de campo (Raúl Ruiz)
El aura (Fabián Bielinsky)
Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola)

JORGE MORALES (DESDE CHILE)

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Copacabana (Martín Rejman)
Los muertos (Lisandro Alonso)
El aura (Fabián Bielinsky)
Días de campo (Raúl Ruiz)
Mundo grúa (Pablo Trapero)
El laberinto del fauno (Guillermo del Toro)
El abrazo partido (Daniel Burman)

JAVIER PROTZEL

Hamaca paraguaya (Paz Encina)
El custodio (Rodrigo Moreno)
¿Te acuerdas de Lake Tahoe? (Fernando Eimbcke)
Liverpool (Lisandro Alonso)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
El bonaerense (Pablo Trapero)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Los muertos (Lisandro Alonso)
El violín (Francisco Vargas)

GABRIEL QUISPE

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Bolivia (Adrián Caetano)
La teta asustada (Claudia Llosa)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
El custodio (Rodrigo Moreno)
El bonaerense (Pablo Trapero)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)

MIGUEL RIVERO (DESDE ESPAÑA)

La teta asustada (Claudia Llosa)
La ciénaga (Lucrecia Martel)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
Días de Santiago (Josué Méndez)
La sagrada familia (Sebastián Campos)
La antena (Esteban Sapir)
Año uña (Jonás Cuarón)
25 watts (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Ciudad de Dios (Fernando Meirelles)
Chicha tu madre (Gianfranco Quattrini)

EDUARDO A. RUSSO

(DESDE ARGENTINA)

La ciénaga (Lucrecia Martel)
Bolivia (Adrián Caetano)
Japón (Carlos Reygadas)
Edificio Máster (Eduardo Coutinho)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Días de Santiago (Josué Méndez)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
El cielo de Suely (Karim Ainouz)
Hamaca paraguaya (Paz Encina)
Un tigre de papel (Luis Ospina)

ALBERTO SERVAT

La ciénaga (Lucrecia Martel)
Y las siguientes nueve en orden alfabético, sin preferencia:
Amores perros (Alejandro González Iñárritu)
Días de Santiago (Josué Méndez)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
La niña santa (Lucrecia Martel)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Un oso rojo (Adrián Caetano)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)

CHRISTIAN WIENER

La ciénaga (Lucrecia Martel)
Whisky (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)
El bonaerense (Pablo Trapero)
Japón (Carlos Reygadas)
Bolivia (Adrián Caetano)
Un tigre de papel (Luis Ospina)
Tony Manero (Pablo Larraín)
Suite habana (Fernando Pérez)
La teta asustada (Claudia Llosa)

ENRIQUE VIDAL

Luz silenciosa (Carlos Reygadas)
Los muertos (Lisandro Alonso)
Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola)
La teta asustada (Claudia Llosa)
Santiago (João Moreira Salles)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel)
Juego de escena (Eduardo Coutinho)
Liverpool (Lisandro Alonso)
Días de campo (Raúl Ruiz)
La ciénaga (Lucrecia Martel)

