



Nuri Bilge Ceylan.



José Luis Guerin.



Diez directores

Optamos por colocar dentro de esta lista a cinco directores que hayan tenido presencia en la cartelera comercial o en festivales capitalinos; y otros cinco directores a los que hayamos apreciado a través de cineclubes, en proyecciones internacionales o en DVD. Asimismo, se seleccionó a aquellos realizadores que, habiendo empezado su carrera o no en este nuevo milenio, antes o después del año 2000, se hayan consolidado como grandes cineastas recién en este nuevo siglo.

Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson —como Quentin Tarantino, Richard Linklater y David Fincher— pertenece a la segunda generación de directores norteamericanos

cinéfilos, formados a partir del consumo exorbitante de videos VHS y consolidados en la década del noventa como autores que entendieron la importancia de relacionarse con los grandes estudios porque necesitaban disponer de recursos

suficientes para ensayar sus miradas a la vida y al cine. Las películas de Anderson se caracterizan por sus imponentes dimensiones audiovisuales, por ser penetrantes estudios del comportamiento humano en movimiento constante, y



Paul Thomas Anderson junto a Daniel Day-Lewis, actor de *Petróleo sangriento*.

s del nuevo siglo

porque hablan del amor, el amor en todas sus formas: la necesidad de amor, la búsqueda de amor, la carencia de amor y la capacidad o incapacidad de amar. Muchas veces los personajes de las películas de P. T. Anderson, dominados por una extraña ola de amnesia o ignorancia, no son conscientes de lo que buscan, de ese amor que persiguen desesperadamente; un amor que a veces es simplemente un deseo feroz de ser aceptado. Y que se expresa en sus cinco notables filmes, *Sydney: juego de prostitución y muerte* (1996), *Boogie Nights* (1997), *Magnolia* (1999), *Embriagado de amor* (2002) y *Petróleo sangriento* (2007) con explícitas referencias al cine del setenta, a Robert Altman en particular, a la cultura pop y a las fuentes seminales de la literatura norteamericana. Nada mal para un muchacho díscolo del sur de California, renuente a los estudios universitarios y con gran espíritu gestor que se vinculó al oficio desde sus bases técnicas, evolucionando hasta convertirse hoy, a los 38 años, en un campeón del llamado "cine total" en el que se encuentra incurso al igual que sus admirados Ophuls, Eisenstein, Renoir,

Bertolucci, Leone, Coppola, diseñando para ello imágenes más grandes que la vida misma, sonidos y músicas inolvidables así como líneas narrativas y picos dramáticos de probada nobleza. Paul Thomas Anderson ha urdido la mejor película norteamericana de esta década, *Petróleo sangriento*, y se puede anticipar en él una tendencia a seguir creciendo artísticamente.

Contreras

Kim Ki-duk

Desde su primer acercamiento al cine como director y guionista, el agua y su entorno, como catalizador o lugar primario donde se terminan saciando los deseos, ha sido un elemento de ilación del elaborado universo simbólico de Kim Ki-duk. El agua ha acompañado las decisiones más simples y brutales de sus personajes: un hombre yace muerto por culpa de un pescado helado y filudo clavado en su abdomen. Otro intenta escapar de morir ahogado partiéndose el dedo que le

impide zafarse de las esposas. Muy cerca al agua una mujer tiene un anzuelo prendido de la vagina y otra, muy joven, se casa con un anciano arquero a través de un ritual colorido sobre una embarcación en medio de la nada.

Teniendo al agua y a los personajes más humanos en su brutalidad y enajenación como *leitmotiv*, desde *Crocodile*, de 1996, hasta *El arco*, del 2005, el surcoreano supo, a través también de una puesta de escena que se fue "limpiando" poco a poco (si no recordemos el estilo *pop* asiático o muy "ochentoso" de *Wild animals* o la experimentación con la cámara en mano de *Real fiction*, aunque sus primeros minutos consisten en su más grande aproximación al estilo definitivo que luciría ya en los años 2000) a transmitir toda una lógica donde priman las pulsiones, el deseo satisfecho de manera antojadiza e inmediata pero también vital y elemental, lo que en instantes nos evoca a aquella muchacha que se masturba con un cachorro en *Domicilio desconocido*, o el tipo que es ayudado a sacar con cuidado el anzuelo atrapado en su garganta en *La isla*.

Así como el papel del agua fue significativo en una etapa de su filmografía, como las playas en *Bad guy* o *Time* o como la laguna que encierra y acoge a los personajes en *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*, el cine de Kim Ki-duk viró en los últimos años —de la mano con un estilo austero y minimal, planos estáticos o grandes panorámicas y a la vez cámaras en espacios intimistas e intimidadores como cárceles (*Breath*, 2007) o casas deshabitadas— hacia la exploración de historias con personajes fantasmales, secos, mudos, despojados de teatralidad, pero sirviendo aun a uno de sus temas capitales: el amor como entrega extrema. Desde *La isla* o *Bad guy* pasando por *Samaritan girl*, *El espíritu de la pasión*, *Time* o la reciente *Dream* (2008), Ki-duk plasmó en la década reciente un entorno memorable para las relaciones más extrañas que haya prologado el cine de los últimos tiempos.

Resulta interesante evaluar los logros de la carrera de este cineasta a lo largo de sus 16 filmes, desde *Crocodile* —donde son evidentes sus más caros temas sobre el amor sui géneris, mezcla de perversión y santidad, el perdón y la reconciliación, y sobre la caída de *outsiders* que viven en la fosa de la marginalidad— hasta *Dream*, donde la sofisticación de su propuesta llega ya a otro universo vital como es el sueño. Lo onírico bajo su ojo se convierte en una paráfrasis de la prisión de *El espíritu de la pasión* o en la cárcel para presos condenados a la pena de muerte en *Breath*. Ki-duk es uno de los autores que ha puesto su marca en Occidente mostrando un cine coherente, lleno de los mismos motivos, y sin dejar de agotar sus más caras obsesiones.

Delgado

Los hermanos Dardenne

Los hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne comparten no solamente la afición por la creación cinematográfica sino también un compromiso político que los ha llevado a militar por la justicia social de la manera que han encontrado más efectiva y satisfactoria: la denuncia a través del cine de las problemáticas que aquejan a la Europa actual, tales como la pobreza, el desempleo, la inmigración, entre otras.

Sin caer en la retórica panfletaria, los documentales y ficciones de los Dardenne despiertan reacciones en los públicos de todo el mundo debido a su universalidad y al retrato complejo que

hacen de sus personajes, que van más allá del estereotipo para sembrar preguntas sobre las extrañas conductas que guían a sus protagonistas.

Si bien los Dardenne comenzaron a hacer documentales y ficciones hace casi treinta años, su obra atrajo la atención mundial desde *La promesa* (1996), y sobre todo *Rosetta* (1999), que los hizo merecedores de su primera Palma de Oro en el Festival de Cannes, galardón que volvieron a recibir por *El niño* (2005). Este último filme ha sido el único estrenado comercialmente en nuestro país, si bien algunos de los anteriores han circulado por festivales y ciclos de cine.

Los Dardenne ya hace tiempo dejaron de ser una revelación para convertirse en los representantes de un estilo consolidado, firmemente anclado en el registro realista de observación de las acciones de los protagonistas o sus confrontaciones, reinventando el *cinéma vérité* gracias a su colaboración con el extraordinario director de fotografía Alain Marcoen. La cámara en mano y la persecución constante de sus personajes alcanzan fuertes momentos de tensión que son la marca característica del cine de los directores belgas, en filmes que no dan tregua al ritmo trepidante guiado por las emociones de los protagonistas y sus conflictos personales.

La intransigencia estilística en la obra de los Dardenne, especialmente en sus filmes más conocidos mundialmente (los dos ganadores de la Palma de oro y *El hijo*, de 2002) es lo que permite que sean reconocidos como verdaderos autores. Si bien su último filme, *El silencio de Lorna* (2008), no fue recibido con tanto entusiasmo, de todos modos esperamos con grandes expectativas las próximas obras de estos cineastas comprometidos con su estilo filmico y su propuesta política.

Ames

José Luis Guerin

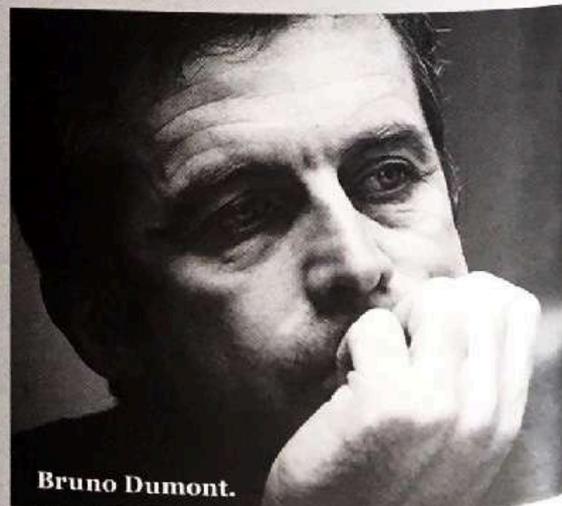
En la mayoría de los filmes de Guerin encontramos una exploración del espacio por la mirada, y una sumersión en el tiempo con el fin de descubrir o rescatar algo: en *Tren de sombras*, un romance prohibido y un posible crimen; en *Innisfree*, el rodaje de *El hombre quieto* de John Ford; en *En construcción* el pasado de una ciudad, *En la ciudad de Sylvia*, a la muchacha que el protagonista perdió años atrás; en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* a la mujer esencial de Dante, Petrarca o Hitchcock. En todos los casos se persigue el objeto pero solo se encuentra su huella, su imagen, su sombra

que activa la memoria y la imaginación, y una y otra (memoria e imaginación) se confunden, pues ambas aluden a algo que parece no tener ya consistencia sólida pero sí una existencia ideal.

Innisfree comienza con las voces de *El hombre quieto* sobre planos del paisaje del pueblo en 1988, cuando se rodó el documental de Guerin. Las voces semejan las de fantasmas. Evocan a gente muerta, son sonidos de otro tiempo que flotan en un territorio desolado. Es inevitable en el cine del director catalán encontrar melancolía, añoranza de lo que ya no está. Los signos de algún modo son lápidas, indican dónde se halla un cuerpo muerto, o solo polvo; pero también sugieren eternidad y recuerdo.

Las reflexiones que motivan los filmes de Guerin sobre significantes y significados, signos y referentes, lo efímero y lo permanente, la muerte y la eternidad, comprenden por cierto al cine mismo. En *Tren de sombras*, el título es ya una definición del cine cercana a la caverna de Platón. El cine como una pobre proyección de lo real; y lo real es aquello a lo que nunca tendremos acceso. Si bien gracias al cine y la fotografía, podemos creer que descubrimos algo aparentemente oculto (el romance y quizá el crimen en *Tren de sombras*), el referente físico ya no existe; solo vemos fantasmas, apariencias. Más aún, los signos mismos son precarios y tienden a mutar y desaparecer. En un plano de *Innisfree* (que, al igual que la indagación en *Tren de sombras*, remite a *Blow Up* de Antonioni) la mirada se acerca tanto a una fotografía que esta deja de revelar lo invisible y se disuelve en puntos y, al fin, en nada. El cine no es más una ventana a lo real para convertirse en mero simulacro tras el cual solo se halla el vacío.

Pero Guerin (más cercano al romanticismo que a las trampas de la razón)



Bruno Dumont.

no es un pesimista lúcido como el Godard de hoy, mucho menos un nihilista sino un anhelante. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el protagonista (álter ego del director) es un perseguidor insatisfecho de un bien esquivo, de un "universal" que proyecta sombras variables y efímeras. Guerin parece decir que necesitamos esas sombras, esos signos, para poder siquiera desear el absoluto y darle así un sentido a la existencia.

Bustamante

Bruno Dumont

Hay directores que ya sea por características personales o por determinados rasgos de su obra se convierten inmediatamente en controversiales, este es el caso —contando aun con apenas un puñado de obras en su haber— del francés Bruno Dumont. Es que ciertos rasgos de soberbia, apreciables en sus declaraciones y conferencias de prensa, más la presencia en sus filmes de personajes sórdidos y desagradables, con rasgos abiertamente primitivos y anómicos, han provocado reacciones adversas en sectores de la crítica, independientemente de los valores de su obra. Alejado de las corrientes hegemónicas en el cine de su país, dueño de un ascetismo casi bressoniano (aunque en su obra no aparecen los rasgos religiosos de su genial compatriota), en sus mejores momentos aparece como un realizador decididamente personal, aunque en otros, la solemnidad y la grandilocuencia lastran los resultados finales de sus películas. En cualquier caso, lo que no se puede negar, con sus altos y bajos, es la coherencia estilística que hasta el momento muestra su obra. Su debut en 1996 con *La vida de Jesús* fue bastante impresionante, en su descarnada visión de la vida rural francesa con personajes inmersos —como siempre en sus filmes, abrasados por un sol de fuego— en una

creciente vorágine de violencia, racismo y sexualidad primitiva dentro de un medio que no les ofrece ningún horizonte venturoso a la vista. El título siguiente, *La humanidad*, es una obra que muestra algunas de las virtudes de su primer filme, pero potencia notoriamente sus defectos. Relato de algún modo encuadrado dentro del género policial, carece de ritmo, está demasiado estirado (dura dos horas y media), además de excesivamente pretencioso y solemne. No he tenido oportunidad de ver su tercera película, *29 palmas*, pero en su última obra hasta la fecha, *Flandres*, el director retoma su mejor pulso, en una suerte de relato bélico totalmente distante de los clisés del género. Es que aquí estamos ante una guerra innominada, sin adversarios caracterizados con precisión, que se aleja totalmente de los parámetros de la corrección política y el resultado es una obra que está mucho más cerca de *Los carabineros* godardianos que de los títulos clásicos. Lo cierto es que, con apenas cuatro obras en su haber, Bruno Dumont aparece como una voz personal dentro del panorama del cine francés y, definitivamente, como un director al cual seguir.

García

Jia Zhang-ke

Uno de los fenómenos más importantes producidos dentro del cine mundial en los últimos tiempos es el surgimiento del cine asiático como una fuerza emergente aparentemente incontenible. Más allá de la trascendencia de esa aparición y de la desmedida sobrevaloración de algunos directores y películas por buena parte de la crítica occidental, es indudable que de ese continente han surgido algunos de los directores más personales y atractivos de estos años, llámense ellos Tsai-Ming-liang, Apichapong Weerasetukul o el chino Jia-Zhang-ke.

Nacido en 1970, Jia es el más talentoso exponente de la llamada sexta generación del cine de su país, caracterizada por su mirada crítica y sin concesiones sobre los diversos cambios ocurridos en China en los años recientes, y en su caso hay que agregarle a su mirada además el rigor formal con que construye sus películas y una cosmovisión expresada desde lo estilístico y lo temático de una notable coherencia que lo convierten —hoy que el concepto aparece tan desvalorizado por la crítica— en un auténtico autor. Su debut se produce en 1997 con *Xiao Wu* —para algunos una relectura del *Pickpocket* bressoniano— rodada de manera semidocumental en 16 milímetros y con un registro más crudo y menos estilizado visualmente que el de sus filmes posteriores. Su segundo filme, *Platform*, es una obra de gran aliento ambientada en los años ochenta, mucho más ambiciosa desde lo formal, en la que el director a través de los avatares de una compañía de teatro amateur desarrolla una lúcida reflexión —a partir de la dialéctica que se establece entre lo individual y lo colectivo— sobre las mutaciones que se han producido en las últimas décadas en la sociedad de su país. *Placeres desconocidos* es un relato aparentemente más simple —aunque no menos profundo—, centrado en este caso en dos jóvenes que deambulan por una China a la que no terminan de comprender y que no les ofrece un futuro atractivo a la vista. *El mundo*, otro título fundamental de su filmografía, está ambientado en un parque temático que recrea todo tipo de monumentos turísticos, al que muestra como un espacio virtual en el que no aparece el menor atisbo de humanidad. A partir de aquí, Jia-Zhang-ke abandona los relatos de ficción desarrollando diversos documentales que continúan su indagación sobre los cambios económicos y sociales producidos en su país y su influencia sobre la conducta de la gente. Así, *Na-*



Jia Zhang-ke.



Hermanos Dardenne.

turaleza muerta refiere a la destrucción de un espacio humano y social por la construcción de una gigantesca represa. Tras el intervalo de *Dong*, un trabajo en el que —recorriendo la obra de un conocido pintor— el director reflexiona sobre el papel social del artista, Jia-Zhang-ke retoma su preocupación sobre las condiciones de la vida cotidiana en su país siguiendo la trayectoria de tres trabajadoras de una fábrica pertenecientes a distintas generaciones, en un filme que reflexiona sobre las consecuencias de la globalización en su país con una proyección marcadamente universal.

García

Naomi Kawase

En primer lugar, hay que destacar que se trata de una de las pocas realizadoras que en tiempos recientes se han hecho de un espacio en cinematografías tan refractarias al desempeño femenino en labores de dirección como las orientales. Pero no solo eso, Naomi Kawase, con solo cuatro largos de ficción, se ha convertido en uno de los nombres más importantes del cine japonés más reciente, al lado de Kiyoshi Kurosawa, Hirokazu Kore-eda o Nobuhiro Suwa.

De entrada, hay algo que distingue la obra de Kawase de la que vienen realizando sus compañeros de generación y que no es usual cuando se produce el paso al largometraje, ni en otras cinematografía del mundo ni tampoco en el Japón: el cambio de registros técnicos y metrajes de un proyecto a otro. Es decir, la directora pasa del largo al corto, del 35 mm al video digital y de la ficción al documental, sin sobresaltos y como producto de una decisión personal, no de una imposición del mercado o las circunstancias. Esta opción le aporta a su cine un rasgo muy peculiar y, contra lo que se podría pensar, no supone una división marcada o un efecto de dispersión en el conjunto. Hay, por el contrario, una unidad muy profunda en la filmografía de esta realizadora, nacida en Nara en 1969, que se asienta en una modalidad expresiva que hace del registro de las ausencias y pérdidas su común denominador. Es verdad que en sus documentales, la primera persona y el despojamiento del pudor o de la discreción habituales propios de un cine impregnado por la confidencialidad, le confieren un tono de una radical privacidad expuesta a la mirada del espectador. Mientras que las mediaciones de la ficción atemperan, sin duda, esa impresión de los cortos o medimetrajes, sin alterar la primacía

de esa tónica privada e intimista que caracteriza la obra de Kawase en la que, y como ocurre en otras expresiones del cine de los últimos años, los límites entre la ficción y la no ficción se hacen cada vez más borrosos e inciertos.

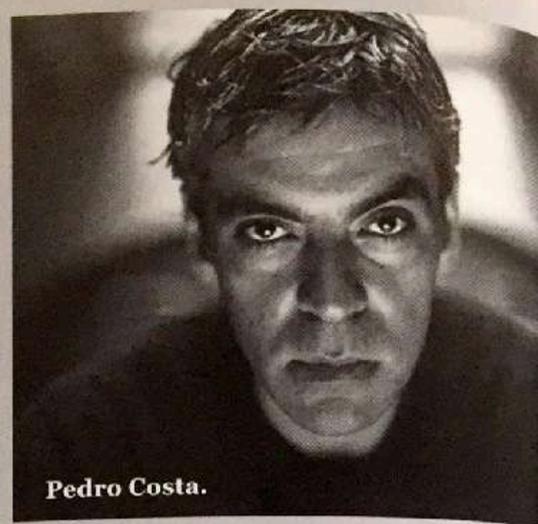
Entre los documentales hay dos que sobresalen: *En sus brazos* (*Ni tsutsu-marete*, 1992) y *Nacimiento/madre* (*Tarachime*, 2006), un diálogo con la anciana tía abuela sobre el padre biológico ausente desde la infancia de Naomi, y el registro del alumbramiento del hijo de la realizadora y de la muerte de la tía abuela, respectivamente.

Sus largos *Suzaku* (1997), *Hotaru* (2000), *Shara* (2003) y *El bosque de luto* (2007) son variaciones sobre la búsqueda de la propia identidad, lo efímero y lo permanente, los lazos esenciales, en un estilo que hace de la contemplación y la elipsis sus instrumentos creativos medulares.

León

Nuri Bilge Ceylan

Es una figura referencial dentro del panorama cinematográfico de la década. Nacido en Estambul, Turquía, en 1959, aficionado a la fotografía e ingeniero electrónico titulado, Ceylan decide tarde estudiar dirección de fotografía y realizar su primer cortometraje a los 36 años: *Koza* (*Capullo*, 1995) es su título, una pieza de 20 minutos, filmada en blanco y negro y con gran resonancia en los festivales internacionales; al igual que *Kasaba*, su primer largometraje (que podría traducirse como "El Pueblito"), de *timing* argumental silencioso y solitario —en clara mentada a Abbas Kiarostami— con el que despliega una visión personalísima sobre el choque entre generaciones, entre formas de entender la vida y cómo abordar la modernidad y la tradición campesina turca. Posteriormente, con *Nubes de mayo* (1999) y *Lejano* (*Uzak*, 2002) —dos películas notables que lo consagran mundialmente y que marcan su relación triunfadora con el Festival de Cannes— aparecen ya los motivos centrales de su obra: la soledad, el silencio, la vejez, la distancia entre los protagonistas, los estrechos pero inescrutables lazos de familia. Asimismo, el uso sistemático de actores no profesionales que van cruzándose de película en película (incluidos sus propios padres, Fatma Ceylan y Mehmet Emin Ceylan) y el empleo de la provincia como una locación o concepto imprescindible para entender el desplazamiento como malestar que acompaña a sus personajes, van definiendo el estilo de este director que observa detenidamente la vida dia-



Pedro Costa.

ria en los pueblos y las ciudades turcas, desarrollando imágenes y encuadres muy bien compuestos y aplicando una dramaturgia minimalista, que tuvimos oportunidad de descubrir en algunos viajes al exterior.

Sus últimas dos cintas —*Los climas* (*Iklimler*, 2006), que lo tiene de actor protagonista junto a su esposa en la vida real (Ebru Ceylan), drama sobre las disonancias de pareja, de clara influencia "michelangeloantoniana", y *Tres monos* (*Üç Maymun*, 2008), Palma de Oro a la Mejor Dirección en Cannes, sobre una familia disfuncional que opta por la comunicación total frente a los problemas que la embargan— son una demostración palmaria de cómo los hallazgos de otros directores, en otros tiempos, en otros lugares, pueden ser reelaborados y vinculados a los nuevos dilemas morales del arte del cine y de la realidad turca que siguen interesando a Nuri Bilge Ceylan, un director en el cenit de su carrera.

Contreras

Pedro Costa

Un rasgo distintivo de la cinematografía portuguesa es que a pesar de que su producción es numéricamente poco relevante cuenta con algunos realizadores que están entre los más originales del cine contemporáneo. Dejando de lado el asombroso caso de Manoel de Oliveira, quien, ya centenario, continúa rodando películas que sorprenden por su frescura y modernidad, aparecen también directores como el excéntrico y personalísimo Joao César Monteiro (ya fallecido) y también, desde luego, Pedro Costa.

Nacido en Lisboa en 1959, integrante en su juventud de conjuntos musicales y cinéfilo precoz, Costa dirigió, en 1989, su primer largometraje, *O sangue*, una fascinante ópera prima de clima noc-



Kim Ki-duk.



Naomi Kawase.

turno y alucinado que rinde tributo a su cinefilia (son claras las referencias al cine de Mizoguchi y Murnau y a los climas oníricos de *La noche del cazador*, de Laughton). Costa recién consiguió financiación para un nuevo proyecto, *Casa de Lava*, en 1994, rodado en Cabo Verde, un filme que refleja aspectos de la vida y la cultura de esa colonia portuguesa y rinde tributo a los extraños climas de Jacques Tourneur.

De regreso en Portugal, se interesó en la vida cotidiana en Fontainhas, una favela de los suburbios de Lisboa, en la que vivían hacinados inmigrantes y pobladores marginales, donde rodó sus dos siguientes filmes. El primero fue *Huesos*, en el que el director —a través de una puesta en escena de inusual rigor, estructurada en base a prolongados planos fijos— construye un relato de un realismo extremo en el que sin el menor atisbo de miserabilismo, evitando idealizar a sus protagonistas y sin apelar a ningún esteticismo gratuito, propone una mirada dura y sin concesiones sobre la vida cotidiana en ese espacio geográfico.

En su siguiente trabajo, *En la habitación de Vanda*, Costa dobla la apuesta y vuelve a internarse en Fontainhas, que en ese momento está siendo demolida para construir un nuevo complejo urbano. Aquí la "acción" principal se desarrolla en una habitación en la que la protagonista vive sin salir nunca y en la que la actividad principal es el consumo y tráfico de drogas. La película recurre nuevamente a prolongados planos-secuencia fijos con un soberbio trabajo del sonido en *off* y una utilización opresiva del espacio, cabalgando en los inciertos límites entre la ficción y el documental en una suerte de poema trágico sobre personajes inexorablemente condenados a una vida sin futuro.

Ou git votre sourire enfuit es un documental rodado para el ciclo televisivo *Cinema de notre temps*, sobre Jean-Ma-

rie Straub y Daniele Huillet. En ascéticos planos fijos, el filme muestra la contraposición entre el obsesivo trabajo de Hillet en la moviola, mientras Straub se pasea desgranando reflexiones sobre el cine en una lúcida reflexión sobre la dialéctica entre la teoría y la práctica que muestra la admirable coherencia del director incursionando en otro género.

El último filme, hasta ahora, de Pedro Costa es *Juventud en marcha*, en el que una vez más vuelve a Fontainhas (o lo que queda de ese barrio), hoy invadido por un complejo de viviendas económicas. Aquí —alejándose del realismo extremo de sus filmes previos— el director rueda una obra a mitad de camino entre la realidad y el sueño, en el que los personajes deambulan como fantasmas entre las ruinas de un pasado irrecuperable. Película exigente, dura como un diamante y de un despojamiento extremo, plagada de una amarga ironía, ratifica a Pedro Costa como un realizador fundamental del cine contemporáneo.

García

Apichatpong Weerasethakul

De nombre casi impronunciable (suponemos) fuera de su país, Apichatpong Weerasethakul se ha convertido en estos años en el realizador más conocido del cine tailandés, una de las cinematografías emergentes más dinámicas del Oriente. Conocido no significa popular, puesto que estamos ante una de las obras más difícilmente aprehensibles del espacio fílmico contemporáneo.

De las cinco películas que ha realizado, tres han tenido una difusión muy celebrada en los festivales de cine. Una de ellas es *Blissfully Yours* (2002), en la que los títulos de crédito se insertan hacia la mitad. La acción está dividida en dos partes, aunque entre ellas no hay nin-

guna relación causal. En una primera, la cámara se concentra en tres personajes en un semiexterior urbano. En la segunda, una pareja se adentra en una zona campestre, come y tiene relación sexual, mientras la cámara, además de mostrarlos desde una cierta distancia, recorre con parsimonia los alrededores, casi a la manera del Jean Renoir de *Paseo campestre*, pero extremando la duración hasta límites totalmente inusuales.

En *Tropical Malady* (2004) también hay dos segmentos notoriamente diferenciados: en el primero un personaje vive una experiencia homosexual en un ambiente citadino, mientras que en la segunda ese mismo personaje aparece vestido con uniforme militar en un entorno selvático a la busca de un extraño tigre de rasgos humanos que ha devenido en una suerte de leyenda. *Síntomas y un siglo* (2006), inspirada según lo ha dicho el mismo director en la historia de sus padres, divide nuevamente la acción en dos partes, aunque en este caso la separación es más difícil de establecer porque no se muta de un espacio urbano a otro campestre, sino que ambas partes se sitúan en consultorios médicos en tiempos distintos, aunque el entorno es arbolado, con lo que parte de ese lado agreste y boscoso de los filmes precedentes aparece aquí de manera tangencial.

Como Naomi Kawase, el cineasta tailandés hace de la naturaleza un ámbito privilegiado; en el caso de Weerasethakul las resonancias pueden ser pan-teístas o siniestras, pero siempre con una curiosa capacidad envolvente y casi hipnótica, en el umbral de un universo mágico que no se hace explícito. Las relaciones humanas, por su parte, parecen tejerse y destejerse sin razones manifiestas ni explicaciones. Una obra de efecto perturbador y abierta al misterio del mundo, sin ningún tipo de acentuación o exotismo.

León