

# Historias en común

40 años/50 películas  
del cine iberoamericano

## Historias en común. 40 años/50 películas del cine iberoamericano

### **Promueve**

Gobierno de España  
Ministerio de Cultura

### **Organizan**

Ministerio de Cultura  
Dirección General de Política e Industrias  
Culturales  
Instituto de la Cinematografía y de las Artes  
Audiovisuales  
Sociedad Estatal de Conmemoraciones  
Culturales (SECC)

### **Producción ejecutiva**

Sociedad Estatal de Conmemoraciones  
Culturales (SECC)

### **Comisario**

Casimiro Torreiro

### **Consejo asesor**

José Carlos Avellar (Brasil)  
Leonardo García Tsao (México)  
Iván Giroud (Cuba)  
Jorge Leitão Ramos (Portugal)  
Isaac León Frías (Perú)  
Fernando Martín Peña (Argentina)  
Jorge Ruffinelli (Uruguay)

### **Coordinación**

Mioara Cabrera Castillo  
Juan Lozano

### **Gestión de copias**

Cristina Andreu Cuevas

### **Transporte**

DHL  
FedEx

### **Catálogo**

#### **Editan**

Ministerio de Cultura  
Dirección General de Política e Industrias  
Culturales  
Instituto de la Cinematografía y de las Artes  
Audiovisuales  
Sociedad Estatal de Conmemoraciones  
Culturales (SECC)

#### **Coordinación del catálogo**

Mioara Cabrera Castillo

#### **Textos**

José Carlos Avellar (Brasil)  
Leonardo García Tsao (México)  
Iván Giroud (Cuba)  
Jorge Leitão Ramos (Portugal)  
Isaac León Frías (Perú)  
Fernando Martín Peña (Argentina)  
Jorge Ruffinelli (Uruguay)  
Casimiro Torreiro (España)

#### **Diseño**

Santiago Carballal

#### **Fotomecánica e impresión**

Impresión Digital Da Vinci, S.A.

Los editores han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este catálogo. Se piden disculpas por cualquier posible error y omisión, que quedará automáticamente subsanado en siguientes reediciones.

© de la presente edición: Ministerio de Cultura de España / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2008

ISBN: 978-84-96411-58-6

D.L.: M-42627-2008

A pesar de una Historia que a lo largo del siglo XX no siempre ha sido compartida (a modo de ejemplo, las largas dictaduras de Francisco Franco en España o António de Oliveira Salazar en Portugal sólo tuvieron un correlato similar en dos países latinoamericanos, el Paraguay de Alfredo Stroessner y la Nicaragua sometida al control de la familia Somoza), a pesar incluso de los distintos regímenes de producción cinematográfica que han regido en los países que componen la comunidad lingüística iberoamericana, lo cierto es que los cines de ambas orillas del Atlántico han producido, en las últimas décadas, un número no desdeñable de películas que calaron hondo no sólo en las sociedades en las que se gestaron, sino incluso más allá, hasta el punto de constituir puntuales fenómenos de alcance universal. Entre el final del Sistema de Estudios vigente en los países con mayor producción (España, México, Argentina y Brasil), a comienzos de la década de 1960, y los primeros años del siglo XXI, a veces en condiciones de extrema carencia de libertades, en la mayoría de los países, desde la lógica empresarial del mercado; en otro, desde aparatos productivos regidos por el Estado (el caso de Cuba a lo largo de todo el período), los cines nacionales de la comunidad iberoamericana han sido capaces de crear un inmenso tejido de propuestas, un imaginario muchas veces compartido que permite seguir con cuidado el devenir histórico de sus respectivos países, y en algunos de ellos, crear incluso una industria con potencialidades comparables a la de muchos países cinematográficamente más desarrollados.

La intención de *Historias en común. 40 años/50 películas del cine iberoamericano* es justamente la de fijar la atención sobre algunas de las películas que pueden aspirar a convertirse no sólo en diagnósticos, sino también en insoslayables jalones en el largo camino recorrido por las cinematografías iberoamericanas. Filmes que, bien por su difusión continental, bien por su carácter de pioneros en la exploración de ciertos lenguajes de vanguardia convertidos luego en comunes por la práctica; bien por su conocimiento, vía festivales internacionales; o porque, en fin, han gozado también del favor de las taquillas, han terminado en constituirse en auténticos clásicos incuestionables. Y hacerlo, además, y esto es esencial para entender el por qué de que se hayan seleccionado 50 títulos, y no más, con la intención de que la muestra se proyecte íntegra en ocasión del I Congreso de la Cultura Iberoamericana (a desarrollar en la Ciudad de México del 1 al 5 de octubre de 2008).

Lo que se propone al espectador de la muestra, primero, y al lector de estas líneas, después, no es otra cosa que una selección, establecida por un grupo de ocho historiadores que desarrollan su actividad de investigación y análisis alrededor de las cinematografías nacionales del área, de lo que dicho grupo considera los hitos imprescindibles de los cines considerados. "Ninguna antología aspira a la exhaustividad, sino a la representatividad y a la variedad. Toda antología es una selección orientada. Entonces, no están ni pueden estar todos los que son, pero en cambio todos los que están sí son. Cien películas sería mejor que cincuenta, pero cincuenta es mejor que veinte" <sup>1</sup>, afirmaba hace unos años Paulo Antonio Paranagua en el prólogo de su imprescindible libro antológico sobre el documental latinoamericano. Y lo que era cierto entonces lo es mucho más ahora, cuando el corpus dentro del cual elegir se ha ampliado también al cine de ficción.

<sup>1</sup> Paulo Antonio Paranagua: "Orígenes, evolución y problemas", en Paulo A. Paranagua (ed): *Cine documental en América Latina*, Ed. Cátedra / Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, 2003, p. 75.

Esta selección, por lo demás, se establece a partir de un arco temporal de unos cuarenta años, o dicho en términos de la historia del cine, desde la sorprendente irrupción de los llamados "nuevos cines" europeos, que tuvo su correlato a ambos lados del Atlántico en el "Nuevo Cine Español" y la Escuela de Barcelona, en España; del *Cinema Novo brasileiro*; del cine cubano nacido alrededor de la revolución triunfante en 1959; o del "nuevo cine" argentino, por citar sólo los más conocidos, hasta la globalización de las coproducciones, la actual fase en que nos encontramos. Por el medio, las dos décadas, los '70 y los '80, tan distintas históricamente y socialmente si se contemplan desde la Península Ibérica (tiempos de cambio y consolidación democrática en Portugal y en España) o si se hace desde América Latina (la era de las dictaduras militares constituidas para frenar los intentos de liberación social en numerosos países del área, y el colapso económico vivido en muchos de ellos, que atrasó los aparatos productivos continentales en muchos años), en las que, como se verá, tampoco es escasa la producción de títulos interesantes.

No obstante, esta temporalidad requiere de algunas explicaciones. De hecho, no todos los filmes elegidos están producidos entre 1960 y 2000. El por qué es muy simple: la producción de algunos de los países del área es tan débil que resulta virtualmente imposible encontrar algún título con la suficiente calidad artística y representativa realizado por los cineastas autóctonos. En la medida en que se ha pretendido que todos los países iberoamericanos tuvieran al menos un representante en la muestra, países como Honduras, Paraguay o Panamá no permitían, a tenor de su producción, una elección satisfactoria. Cada uno de estos países está representado por un título posterior al año 2000, aunque en algún caso, como el de *No hay tierra sin dueño*, la película póstuma de Sami Kafati (aunque comenzado en 1984, el filme no tuvo su estreno mundial hasta diciembre de 2002, en el marco del festival *Des Trois Continents*, en Nantes, en un montaje que su autor no pudo ver, toda vez que falleció en 1996, aunque se respetó escrupulosamente el orden por él establecido para el mismo), su larguísimo proceso de gestación hace complicado establecer una fecha definitiva para su autoría.

El caso paraguayo es también paradigmático: la ausencia de filmes nacionales hizo del estreno de *Cerro Corá* de Guillermo Vera, una reconstrucción histórica de la guerra de la Triple Alianza de inequívocas connotaciones stroessnerianas, "la primera película paraguaya", según se jactaba la publicidad de su estreno... en fecha tan tardía como 1978. Por lo demás, *La hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encinas, que ha sido finalmente el elegido es, hasta la fecha, el único filme de producción parcialmente paraguaya exhibido con éxito (y repetidamente premiado) en multitud de festivales internacionales. Otro tanto ocurre con el documental panameño *Los puños de una nación* (2006) de Pituka Ortega, mientras que la película uruguaya seleccionada, *25 watts* de Pablo Stoll y del malogrado Juan Pablo Rebella, que tiene fecha de estreno en 2001, en realidad se produjo unos meses antes, ya que consta su inclusión en el festival de Rotterdam, en enero de ese mismo año, lo que permite suponer que existía ya una copia del filme desde algunos meses antes.

Los responsables de realizar la selección han sido ocho historiadores, ya quedó dicho, cuyo trabajo se centra primordialmente en los cines nacionales del área. Formaron parte del grupo Fernando Martín Peña, historiador, crítico y coleccionista argentino, antiguo director del prestigioso Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI); José Carlos Avellar, especialista que ha trabajado primordialmente en la historia del cine brasileño, así como actual delegado en el área del *Internationale*

*Filmfestspiele* de Berlín; Leonardo García Tsao, crítico, ensayista y actual director de la Cineteca mexicana; Jorge Ruffinelli, historiador uruguayo, docente en la Universidad de Stanford (California) y fundador y director de la revista *Nuevo Texto Crítico*; Isaac León Frías, crítico, historiador y docente en la Universidad de Lima (Perú), creador de la influyente revista *Hablemos de Cine*; Jorge Leitão Ramos, crítico e historiador portugués, autor de un fundamental *Dicionário do Cinema Português*; e Iván Giroud, director del Festival de Cine de La Habana y coordinador de la parte latinoamericana del monumental *Diccionario general del cine español y latinoamericano*, actualmente en curso de edición. Casimiro Torreiro, crítico, historiador y docente en la Universidad Carlos III de Madrid, en representación de España, actuó como coordinador y director del grupo.

El método elegido consistió, en primer lugar, en partir de algunas consideraciones previas. Así, se decidió no discriminar entre films de ficción y documentales, aunque sí entre películas de larga duración y cortometrajes, en la medida que su llegada al público, dadas las peculiaridades de la exhibición, no se han realizado históricamente en las mismas condiciones que los largometrajes. Ello creó, como es lógico, también algunos significativos vacíos: por recordar tan sólo una notable ausencia, falta en la relación nada menos que el cubano Santiago Álvarez, uno de los indiscutidos maestros en este tipo de films. Igualmente, se decidió no incluir más de un título por director, a sabiendas de que, incluso así, se habrían de producir ausencias que, vistas desde la perspectiva de cada una de las naciones, pueden resultar clamorosas (ya se aclararán algunas más adelante); y mucho más clamorosas serían aún si un director hubiera figurado en el listado con más de un título en su haber. Se decidió, igualmente, no discriminar en función al formato original de la película, de manera que en la selección hay tanto los canónicos productos en 35 mm como títulos en 16 mm e incluso alguno rodado originalmente en vídeo digital.

Finalmente, se optó por establecer, en función a la importancia cuantitativa de su producción histórica, tres categorías de países: aquellos que, como Argentina, Brasil, España y México, se pueden considerar como los más activos, los dotados de una auténtica industria. A estos países se les asignó una cantidad de cinco títulos a cada uno, mientras los de producción media (Chile, Colombia, Cuba, Perú, Portugal y Venezuela) contaron con tres representantes. A los países restantes, con una producción discontinua o, ya quedó dicho, en algunos casos casi inexistente, se les adjudicó un título a cada uno. Esta decisión, que puede ser objetable e incluso injusta (por poner sólo un ejemplo, España produce en un par de años la misma cantidad de películas que esos once países juntos a lo largo de toda su historia, lo que termina perjudicando a los que tienen mayores posibilidades donde elegir), nos garantizaba, no obstante, ya quedó dicho, la obtención de una muestra manejable en plazos razonables de programación para cualquier institución que pretenda darla a conocer a partir de ahora, al tiempo que permitía que todos los países estuvieran representados. Eso hace que falten en la relación algunos nombres de cineastas que, por la calidad de su trabajo, por su proyección internacional o por su influencia sociológica, bien podrían haber estado presentes, como Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, Icíar Bollaín, José Luis Cuerda, José Luis García Sánchez, José Luis Garci, Fernando Fernán Gómez, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Borau, Alejandro Amenábar, Basilio Martín Patino, Julio Medem, Montxo Armendáriz o Fernando Trueba en España; Fernando Birri, David José Kohon, Fabián Bieliski, Carlos Sorín, Héctor Olivera, Tristán Bauer, Raimundo Gleyzer, Alejandro Agresti, María Luisa Bemberg, Manuel Antín, Juan José Jusid, Eduardo Mignogna o Rodolfo Khun en Argentina; Joaquim Pedro de Andrade,

# Índice

- 20 **El ángel exterminador** Luis Buñuel
- 24 **Así es la vida** Arturo Ripstein
- 28 **Belarmino** Fernando Lopes
- 32 **Bye bye Brasil** Carlos Diegues
- 36 **Cabeza de Vaca** Nicolás Echevarría
- 40 **Cabra marcado para morir** Eduardo Coutinho
- 44 **Canoa** Felipe Cazals
- 48 **La caza** Carlos Saura
- 54 **Central do Brasil** Walter Salles
- 60 **El chacal de Nahueltoro** Miguel Littín
- 64 **La ciénaga** Lucrecia Martel
- 68 **La ciudad y los perros** Francisco Lombardi
- 72 **Confesión a Laura** Jaime Osorio Gómez
- 76 **Cosas que nunca te dije** Isabel Coixet
- 80 **De cierta manera** Sara Gómez
- 86 **El desencanto** Jaime Chávarri
- 90 **El Salvador. El pueblo vencerá**  
Diego de la Texera
- 94 **El espíritu de la colmena** Víctor Erice
- 100 **Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...** Leonardo Flavio
- 104 **La estrategia del caracol** Sergio Cabrera
- 108 **Eulalia** Óscar Castillo
- 112 **La hamaca paraguaya** Paz Encinas
- 116 **Los hijos del río** Fernando Somarriba de Valery
- 120 **La hora de los hornos** Fernando Solanas
- 124 **Jericó** Luis Alberto Lamata
- 128 **Kukuli** Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama  
y César Villanueva
- 134 **Lo que le pasó a Santiago** Jacobo Morales
- 138 **Lucía** Humberto Solás
- 142 **La luna en el espejo** Silvio Calozzi
- 148 **La mano en la trampa** Leopoldo Torre Nilsson
- 152 **Memorias del subdesarrollo**  
Tomás Gutiérrez-Alea
- 158 **Mujeres al borde de un ataque de nervios,**  
Pedro Almodóvar
- 164 **La muralla verde** Armando Robles Godoy
- 168 **La nación clandestina** Jorge Sanjinés
- 172 **No hay tierra sin dueño** Sami Kafati
- 176 **Oriana** Fina Torres
- 180 **Un pasaje de ida** Agliberto Meléndez
- 184 **El pez que fuma** Román Chalbaud
- 188 **Los puños de una nación**  
Pituka Ortega-Heilbron
- 192 **Ratas, ratones, rateros** Sebastián Cordero
- 196 **Recordações da Casa Amarela**  
João César Monteiro
- 202 **Reed, México insurgente** Paul Leduc
- 206 **Rodrigo D. No futuro** Víctor Gaviria
- 210 **El silencio de Neto** Luis Argueta
- 214 **Terra em transe** Glauber Rocha
- 218 **Tiempo de revancha** Adolfo Aristarain
- 222 **Tres tristes tigres** Raúl Ruiz
- 226 **Vale Abraão** Manoel de Oliveira
- 230 **25 Watts** Juan Pablo Revella y Pablo Stoll
- 234 **Vidas secas** Nelson Pereira dos Santos

# **El chacal de Nahueltoro** Miguel Littín, Chile, 1969

**Dirección y guión:** Miguel Littín. **Fotografía:** Héctor Ríos (b/n). **Montaje:** Pedro Chaskel. **Sonido:** Jorge di Lauro. **Música:** Sergio Ortega. **Producción:** Héctor Noguera e Isadora Portales para Cine Experimental de la Universidad de Chile y Cinematográfica Tercer Mundo. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Nelson Villagra (José del Carmen Valenzuela, "El chacal"), Shenda Román (Rosa Rivas), Marcelo Romo (periodista), Héctor Noguera, Luis Alarcón (juez), Armando Fenoglio, Rafael Benavente, Roberto Navarrete, Rubén Sotoconil. **Nacionalidad:** Chile. **Observaciones:** El film ganó el premio de la OCIC en el Festival de Berlín (1969).

**José del Carmen Valenzuela Torres es detenido por la policía chilena y recluido en un centro penitenciario a la espera del juicio. A través de sus relatos se sabe de su infancia, de su desarraigo, de su encuentro con Rosa Rivas y del posterior asesinato de la mujer y de sus cinco hijos, de su huida y apresamiento. Después del juicio en el que el veredicto lo condena a la pena capital, aprende en la cárcel a leer y escribir, así como a trabajar, lo que no le libra del fusilamiento, tal como ha sido establecido.**

Primer largometraje del realizador chileno Miguel Littín, cuya obra se extiende hasta el presente, *El chacal de Nahueltoro* es uno de los films que inicia, a fines de los años '60, al lado de *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia, *Tres tristes tigres* (1968) de Raul Ruiz y *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, el movimiento de renovación del cine chileno, que se extiende durante el gobierno de la Unidad Popular, presidido por Salvador Allende entre 1970 y 1973, culminando abruptamente, junto con la caída del gobierno y la muerte del propio Allende, con el cruento golpe militar del 11 de setiembre. Con experiencia en la televisión, incursiones en la actuación y un corto documental, *Por la tierra ajena* (1965), Littín se inspira en un caso criminal ocurrido en Chillán en 1960, ampliamente difundido por la prensa, utilizando para la elaboración del guión los expedientes judiciales, testimonios y entrevistas grabadas con el reo Valenzuela.

La película está estructurada en cinco segmentos, respectivamente subtitulados: 1. La infancia de José; 2. Andar de José. 3. Persecución y apresamiento; 4. Educación y amansamiento; y 5. La muerte de José. Se inicia la acción con el encarcelamiento de José y el interrogatorio al que es sometido, después del asesinato múltiple. A partir de allí el pasado del protagonista se empieza a conocer. Los tres primeros segmentos presentan su miserable niñez, su errancia adulta, su encuentro casual con Rosa en el campo, el vínculo que se establece entre la pareja, el crimen de la mujer y sus pequeños hijos, la persecución y detención posterior. En estos tres bloques narrativos, que constituyen lo mejor del film, la cámara acompaña nerviosamente el desarrollo de las acciones, creando una tensión constante y contribuyendo al efecto de inestabilidad emocional del personaje, así como al carácter irracional y violento de los acontecimientos que se precipitan. La narración en *off* de José acompaña la acción, aportando el carácter de testimonio directo, casi de un reportaje periódico. El uso de la cámara en mano, tan propio de esos tiempos, es uno de los mayores aciertos en el desarrollo de estas escenas y un factor fundamental en el aire documental que se respira en las imágenes de esos inhóspitos exteriores campestres en los que José se desplaza sin el menor horizonte a la vista.

La secuencia del asesinato es notable en su dureza, sequedad y en su capacidad para la paralipsis, esa figura de estilo que, según Gerard Genette se diferencia de la elipsis porque no supone un salto en el relato por encima de un momento de la acción, sino que pasa 'de lado' cerca de un dato o un hecho. Y eso es lo que vemos en esta secuencia, una paralipsis o "elipsis lateral": los hechos de sangre están ahí no más, en algún costado del encuadre, pero la cámara no los registra en toda su dimensión violenta, sino que potencia el espacio fuera de campo y lo hace con la certeza de que lo que se sugiere o apenas vemos es una acción irreversible. Por cierto, estamos aquí ante una de las más sugestivas utilizaciones del fuera de campo o espacio en *off* realizadas en el cine de esa época, con lo cual no se escamotea o excluye nada, sino que por el contrario se elimina el posible exhibicionismo de una matanza y se hace más intenso y agreste el sentimiento de crueldad que dispensa la secuencia. Hay que destacar la sobresaliente actuación de Nelson Villagra, uno de los actores chilenos más destacados, no sólo al interior del cine de su país, sino también, durante los años de la dictadura pinochetista, fuera de Chile en películas dirigidas por el





Fotografía del rodaje de *El Chacal de Nahueltoro*

mismo Littín o en la producción cubana *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez-Alea. Por cierto, y aunque en los tres primeros segmentos Villagra perfila al individuo marginal que es Valenzuela con una veracidad impresionante, no desmerece en la ejecución de los cambios que registra el homicida, pese a los reparos que hago a continuación.

En los dos últimos segmentos se produce la transformación del personaje y su toma de conciencia del significado moral del asesinato cometido, así como también un cambio muy notorio en el tratamiento fílmico. La cámara detiene el impulso previo y la planificación se hace relativamente estática, los diálogos son más explicativos y el sentido de la historia se torna aleccionador, con lo cual se pierde en capacidad de sugerencias y se crea un desnivel entre las dos partes. Los dos enfoques, el que corresponde al punto de vista de José contando su historia, y el de la metamorfosis de José vista por sus interlocutores, están claramente contrapuestos, pero no logran complementarse narrativamente y es como si hubiera un salto excesivo entre uno y otro, de la barbarie a la civilización, pero se produce una divergencia tan ostensible que el conjunto se ve afectado.

Aún así, la importancia de *El chacal de Nahueltoro* en el marco de la época y en la historia del cine chileno y sudamericano no puede ser puesta en duda. Por lo pronto, la película, como antes *Tres tristes tigres* de otra forma, plantea un nivel de exigencia sin precedentes en el cine de su país y el resultado se adecua a la propuesta del realizador. Más aún, y vista en la perspectiva de la obra posterior de Miguel Littín, su primer largometraje es el más convincente de todos los que

ha realizado, pese a contar con medios económicos y técnicos más reducidos que los utilizados posteriormente, sobre todo en las producciones de mayor envergadura realizadas fuera de Chile, durante el periodo del exilio, como *Actas de Marusia* (1976), *El recurso del método* (1978) o *La viuda de Montiel* (1979). *El chacal de Nahueltoro* demostró, precisamente, que era posible rodar una película que superara las carencias habituales en una cinematografía como la chilena sin requerir de un presupuesto elevado. Y demostró, asimismo, que se podía elaborar un cuadro social sin las limitaciones de ese documentalismo informe tan frecuente en los países de la región. Porque la película parte de un guión considerablemente sólido, producto de una cuidadosa investigación de las fuentes, y su bien elaborada puesta en escena que valoriza la relación entre la dinámica de la cámara, el ambiente exterior y los personajes, y ejecuta una dirección de actores para nada librada a la improvisación o al azar.

El film corresponde, además, a ese momento de efervescencia cinematográfica y política en varios países del continente, cuando el radicalismo de las posiciones surgidas al calor de la Revolución Cubana y de los propios procesos internos signaban un panorama en que el socialismo se percibía a la vuelta de la esquina o un poco más allá. La filmación se realizó el año anterior al triunfo electoral de la Unidad Popular y su primera presentación fue en el marco del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, a fines de 1969, uno de los festivales que consagra a *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, y al cine de agitación hecho con pocos recursos como opciones programáticas de la región. En una medida muy significativa, entonces, *El chacal de Nahueltoro*, que no estaba concebida con propósitos de *agit-prop*, se constituye en un síntoma de la etapa histórica que vive la sociedad chilena y caracteriza ese periodo del cine latinoamericano en el cual las nuevas tendencias parecen a punto de conquistar un espacio que se va haciendo luego cada vez más difícil y accidentado. **Isaac León Frías**

## **La luna en el espejo** Silvio Caiozzi, Chile, 1990

**Dirección:** Silvio Caiozzi. **Argumento y guión:** José Donoso y Silvio Caiozzi. **Ayudante de dirección:** Roberto Chignoli y Daniel Pantoja. **Script:** José Szlam. **Fotografía:** Nelson Fuentes. **Decorados:** Antonio Campi. **Vestuario:** Lily Steppes. **Maquillaje:** Mónica Van Yurick. **Sonido:** Mario Díaz (sonido directo), Jorge Domínguez (grabación de doblaje). **Jefe de producción:** Andrés Silva. **Ayudante de producción:** Jorge Domínguez y Jorge Calderón. **Producción:** Silvio Caiozzi para Andrea Films. **Duración:** 74 minutos. **Intérpretes:** Gloria Münchmeyer (Lucrecia), Rafael Benavente (don Arnaldo), Ernesto Beadle (Gordo) – doblado por Roberto Pobleter, Mónica Echeverría (animadora TV), María Castiglione (vecina) – doblada por Loreto Valenzuela, Miguel Davagnino (locutor Radio TV). **Nacionalidad:** Chile. **Observaciones:** El film obtuvo, entre otros galardones, la *Coppa Volpi* (mejor actriz) para Gloria Münchmeyer, en la 47ª Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia, 1990.

**Antiguo oficial de la marina, confinado en el lecho, don Arnaldo vive en una casa de Valparaíso con la gran tristeza de no ver el mar. Cuida de él un hijo al que tiraniza y al que llama simplemente «Gordo», apodo debido a su aspecto físico. El Gordo cuida de don Arnaldo en los más íntimos detalles, desde la limpieza de la casa hasta la preparación de la comida y la higiene del viejo, que controla el territorio gracias a un sistema de espejos y a un ritmo horario rígido que hace que el hijo ni pueda salir de la habitación. Pero una vecina —Lucrecia— que les trae los alimentos, empieza a aparecer por la casa y a despertar las inclinaciones sentimentales del Gordo. Se entrevé una hipótesis de liberación. Pero el viejo don Arnaldo está lejos de haber dicho la última palabra o exhalado el último suspiro.**



1990. El general Augusto Pinochet deja por fin la presidencia de la República, abandonando el palacio al que lo condujera el golpe de estado de 1973 contra Salvador Allende. Llega a su fin una de las dictaduras militares más siniestras que América Latina conociera en la segunda mitad del siglo XX. En Santiago se respira una esperanza de libertad, aunque vigilada, ya que Pinochet se ha guardado el mando supremo de las Fuerzas Armadas. Es en este contexto que Silvio Caiozzi estrena, al final del verano, *La luna en el espejo* en el Festival de Venecia, saliendo de allí con el premio de interpretación femenina, conseguido por Gloria Münchmeyer. Era apenas el principio de un periplo de premios internacionales que convirtió a la cinta en una de las más galardonadas de toda la historia del cine chileno. Y, por una vez, los premios no eran actos de homenaje o solidaridades estratégicas.

*La luna en el espejo* es un filme concentracionario, transcurre mayormente en el interior de una casa y, dentro de ella, en el cuarto donde yace un viejo enfermo. Existe en él una especie de atemporalidad. Las vestimentas, los coches, los peinados, apuntan a una contemporaneidad con la fecha del filme, pero los muebles, los espacios interiores, la relación entre ese hombre joven, obeso y servil y ese viejo garboso y opresivo (que luego sabremos que son hijo y padre) sugieren un mundo suspendido, diferido, viviendo según referentes que nada tienen que ver con la modernidad. Más aún: un mundo muy cercano a los componentes básicos de la vida humana, véase la importancia que tiene la comida a lo largo de toda la película, o la fuerza que se presume en el componente sexual —que hasta un perro huele... Pero es un mundo dividido: por un lado el hijo (el Gordo) y una vecina, Lucrecia, viuda de mediana edad, por el otro don Arnaldo. Los impulsos esenciales y primarios, diríase que sin una esfera cultural (un sistema de valores), dominan al Gordo y a Lucrecia. Por el contrario, desde el lecho al que está condenado, don Arnaldo cuenta con el reino de la norma, el código moral y la claridad política, un conjunto de ideas que no se cansa de exponer y que abarca desde la frescura del relleno de las empanadillas, hasta el sitio donde se deben comprar los mariscos, los pasos de una danza o las buenas reglas de gobernación de un país. Todo bajo una rutina obsesiva que Caiozzi deja clara desde el principio de la cinta. Son los martillos, los péndulos, los

engranajes, los *gongs*, los mecanismos que ritman o marcan el tiempo, ensombreciendo los lugares. Son amarras que envuelven toda esta ficción, como vientre pulsante de la realidad.

Lentamente, espectadores crédulos, entramos en la película y en su espacio carcelario con ganas de apoyar a cualquier personaje. El único que la película nos deja como posible es el del Gordo. Con él nos vamos identificando porque es el más frágil, y nuestra solidaridad para con los débiles, humillados y ofendidos no tiene límites, pero ¿quién quiere realmente ser esa persona cuyo único placer parece ser el de devorar pasteles más o menos a escondidas del padre? Por una y otra y otra vez —la crueldad de Caiozzi y de su cómplice, el escritor José Donoso, no tiene freno— parece que el Gordo va, no exactamente a liberarse, pero al menos, a ser capaz de un gesto de insumisión, de una insurrección casera. Es lo que queremos de él, con ganas de ir hasta la pantalla y sacudirlo para que salga de la inercia de la obediencia y consiga autonomía como sujeto. Sólo que él no cumple nuestro deseo.

Entonces el espectador se exaspera, minuto a minuto, comprobando que no puede existir una realidad más desagradable que ésta, pues Silvio Caiozzi inicia un catálogo de escenas que estimula nuestro asco. Es la sucesión de comidas y vómitos, de basuras y sudores, de cosas pegajosas o aceitosas, de grietas donde se presume polvo, insectos, parásitos, ratas, olores... Poco a poco crece en *La luna en el espejo* algo nauseabundo que no desaparece, algo que no hay lejía ni jabón que lo lave. El cineasta nos ahorra detalles escatológicos, pero no la alusión excremental, en dos escenas. La vida, en esta cinta, es ardua, agotadora, repulsiva. Y cuando, en un breve plano durante la lluvia, vemos agua chorreando sobre el deteriorado papel de pared, tenemos la certeza de que se ha llegado al límite: es la propia casa que está supurando. Y de la liberación, ni rastro.

Así, el film corre el peligro de subirse a una especie de cosa grotesca donde son muy raros los realizadores que consiguen equilibrarse. Sin embargo, Caiozzi domina toda la arquitectura de la cinta. Y viene la secuencia (obvia) de la muerte de don Arnaldo, durante la breve escapada del Gordo y de Lucrecia, con el temblor de tierra que sólo se siente en la casa y la «guardia de honor» de militares perfilados en el elevador. Y viene toda la parte final del film, explicable únicamente en el ámbito de



los deseos. Cuando Lucrecia profana el tesoro de don Arnaldo, utilizando sus condecoraciones, hay un vigor que vuelve, una fuerza de destrucción que emerge, antes de que el viejo tiránico decreta la mayor de las penas: al salir de aquella casa, los condena a seguir viviendo sin él, entregados a sí mismos, a su juicio y arbitrio, pero esperando que él vuelva. La reata no es sólo un yugo, es más bien un cordón umbilical.

Es fácil hacer una lectura de *La luna en el espejo* como metáfora inmediata de la situación chilena en ese año de 1990 en que había que aprender a vivir con las propias fuerzas (es decir, sin la carga —y la disculpa— de la dictadura y sus reglas), pero a la sombra del general que vigilaba. Y si esa lectura es legítima, y por ventura correcta, no hay que limitar los significados de la cinta simplemente a la coyuntura donde fue generada. Incluso porque el film no está anclado prácticamente a ningún lugar —sólo a la ciudad de Valparaíso, nombre mítico, pero lugar trocable por cualquier ciudad marítima con cierto «pedigrí»—. Lo que el film retrata, en un registro que podríamos llamar decadentista, es la falta de madurez de los oprimidos en tierra de opresores (de ahí que ni Lucrecia ni el Gordo tengan comportamientos verdaderamente adultos, el infantilismo es una de las particularidades de su carácter), tanto en Chile como en cualquier otro lugar. Y eso en una estética de ruptura con las pautas dominantes en el medio audiovisual chileno (el naturalismo de las telenovelas), utilizando curiosamente a una de las actrices con presencia más constante en la pequeña pantalla: Gloria Münchmeyer. El uso casi agresivo del primer plano (a veces, sólo parte de los rostros), el montaje, que introduce elementos abruptos e inesperados (¡ah!, esa mano pedigüeña a lo ancho de la pantalla, casi al inicio de la cinta), la paleta cromática a menudo artificiosa, los ambientes con una fuerte carga onírica y melancólica (como el cuarto de los sombreros), todo son materiales que Silvio Caiozzi disemina por *La luna en el espejo* con la intención de dinamitar el naturalismo. Curiosamente, sin embargo, este libelo anti-totalitario no consigue apreciar a los oprimidos, no consigue ver en ellos la energía y la autonomía necesarias para el proceso de emancipación. Entre la blandura del Gordo, el desamparo de Lucrecia y la tiranía de don Arnaldo, el filme no quiere definirse, pues la mirada que posa sobre esas personas está tan lejos como esa imagen recurrente que la ventana insinúa. El filme está en otro lugar, no en el terreno donde se deciden esas cosas, y quizá su actitud sigue al pie de la letra la imprecación bíblica: «a los débiles os vomito.»

¿Qué puede decir un espectador extranjero, distante y europeo, como el autor de estas líneas, al verlo? Que admira la lucidez y el modo de operar y que constata en él la perplejidad ante un momento de cambio. Tal vez sea eso (es tan fácil el canto de exaltación, tan difícil el gesto de llorar la pena) lo que hace de *La luna en el espejo* un filme singular en el espacio iberoamericano, allí donde la vibración de la sangre siempre debe convenir más a las profesiones de fe que a las declaraciones de impotencia. Caiozzi filma aquello que ningún oprimido quiere ver y que todos los pueblos de este espacio conocen bien (nadie en el planeta tiene que darnos lecciones sobre lo que es una dictadura): que el cautiverio puede ser el encuentro entre el que tiene una idea férrea y el que tiene nostalgia del grillete. Yo diría más (y el filme conmigo): en última instancia, es siempre eso. El final de *La luna en el espejo* no es una plaza vacía a la espera de la multitud o un mar vasto a la espera de que lo atravesemos: es un elevador parado entre dos plataformas y dos personas que susurran en la noche. El miedo continúa despierto. **Jorge Leitão Ramos**

## Tres tristes tigres Raúl Ruiz, Chile, 1968

**Dirección:** Raúl Ruiz. **Argumento:** obra teatral de Alejandro Sieveking. **Guión:** Raúl Ruiz. **Fotografía:** Diego Bonacina (35 mm, b/n). **Montaje:** Carlos Piaggio. **Música:** Tomás Lefever. **Producción:** Gustavo Mézza para Los Capitanes. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Nelson Villagra (Tito), Shenda Román (Amanda), Luis Alarcón (Lucho), Jaime Vadell (Rudy), Delfina Guzmán (Alicia), Fernando Colina. **Nacionalidad:** Chile. **Observaciones:** El film obtuvo el Leopardo de Oro en el Festival de Cine de Locarno (Suiza).

Tito, su hermana Amanda y Luis, se encuentran y van a un departamento que alquila el jefe de Tito, conocido como Rudy. Tras pasar un rato allí, se van al cerro San Cristóbal. Mientras tanto, Rudy y dos amigos llegan al departamento y a los pocos minutos los visita Alicia, la hija de la dueña del lugar para reclamar el alquiler, que Rudy no paga. Se supone que deben esperar la llegada de Tito con unos papeles pero éste no llega y el grupo se va. En un restaurante, Amanda, Tito y Luis escuchan con interés los secretos culinarios de Don Anselmo y luego Tito asegura que debe ir a llevar los papeles, pero se demora. Luis se manifiesta deseoso de gastar dinero, Tito conversa con un extraño y unos comensales ruidosos los interrumpen con cantos y gritos. Luis se enoja y hay una breve trifulca, tras la cual los tres se retiran del restaurant mientras les cantan el tango "Adiós, muchachos". En tanto, en un bar, Rudy bebe con sus amigos y trata de convencer a uno de ellos de realizar una inversión imprecisa, que depende de los papeles que Tito no ha llevado, ya que ahora se encuentra con Amanda y Luis en un cabaret, donde se alternan bailarines españoles y desnudistas. Pasa el tiempo y Rudy ya no puede evitar que su potencial inversor se vaya a dormir, en tanto Tito baila en el cabaret con una morocha, a la que confiesa "Yo tendría que estar en otra parte". El grupo sale del cabaret por la madrugada, cantando alegremente, y al mediodía los despierta la mucama del hotel donde se han alojado. Algo más tarde, Tito finalmente se encuentra con Rudy y se disculpa con vaguedades mientras Rudy procura seducir a Alicia. En otro cabaret, Luis, Tito y Amanda beben y repasan la colección de fotografías de *strippers* que han pasado por el lugar. Luis se despide con melancolía y lo acompañan a la estación de ómnibus, completamente borrachos. Algunas horas después, Tito lleva a Amanda al departamento de Rudy "para presentársela" y los tres beben, tratan de decir trabalenguas y cuentan chistes picarescos. Tito se retira a un cuarto a dormir y Rudy se acuesta con Amanda. Algo después, Tito sale a caminar, conversa con extraños y se involucra en una discusión política en un bar, donde le pegan. Por la mañana, llega borracho al local de Rudy y un empleado le informa que está despedido. En casa de Amanda, Tito da varios rodeos pero explica que ha sido despedido y dice: "Creo que me estoy enojando". Amanda le promete hablar con Rudy pero algo después éste maltrata a Tito por teléfono. Tito va al departamento de Rudy, donde también está Amanda, la emprende a golpes con Rudy y, con ayuda de un taxista, lo deja tirado en una calle. Tras escuchar boleros en un café, Tito se va caminando por las calles de Santiago mientras sobre su espalda se cierra el iris de la cámara.



*Tres tristes tigres* fue el primer largometraje que Ruiz logró terminar en Chile, de donde debió exiliarse tras el golpe que terminó con el gobierno de Salvador Allende. Durante años se lo consideró un film perdido, ya que aparentemente los negativos fueron destruidos, hasta que se localizó una copia completa en Cinemateca Uruguaya y pudo efectuarse su restauración.

El primer rasgo evidente en esta ópera prima es su condición de film inaprensible, una característica que en perspectiva puede asociarse al estilo que el cineasta desarrolló posteriormente pero que resultaba absolutamente singular en el cine latinoamericano del período. En su momento pudo hablarse, como lo hizo el propio Ruiz, de “la posibilidad de hacer una película en la cual los chilenos podían identificarse” y eso sugiere la apariencia naturalista trabajada por el realizador en colaboración con el director de fotografía argentino Diego Bonacina —que logró toda una proeza al filmar en cualquier condición lumínica— y sobre todo con los actores, que transforman el lenguaje coloquial y su expresión en la verdadera música del film. Pero aunque esa apariencia naturalista proporcione al film una identidad geográfica intransferible y haya permitido la identificación del público chileno (al menos, del público chileno que llegó a verla porque aparentemente fue un fracaso comercial absoluto), hay que decir también que la vocación realista o





testimonial no se contó nunca entre las prioridades artísticas del director, que en su momento huyó despavorido de la emblemática Escuela Documental de Santa Fe.

Como en buena parte de su vasta obra posterior, *Tres tristes tigres* evidencia más bien un interés por los desfasajes entre lo que se dice y lo que se ve. Ruiz asegura que "Los chilenos tienen la capacidad de ser tautológicos y contradictorios al mismo tiempo, lo que no deja de ser una hazaña lógica. Esa lengua fracturada la empezamos a trabajar (para el film). No es tanto la imitación del acento como el hecho mismo de que no se sabe de qué se está hablando".

No resulta sorprendente, por lo tanto, que *Tres tristes tigres* haya desconcertado al público y a buena parte de la crítica desde su estreno y posterior circulación por festivales internacionales. Algunas descripciones contemporáneas situaron su acción y sus personajes en un "ambiente de clase media" cuando en realidad una mitad de esos protagonistas tiene una extracción más bien proletaria. Como precisa Ruiz, "hay una interdependencia entre un lumpen proletario y un lumpen burgués, o sea dos personajes marginales en sus propias clases sociales. Es algo que trajo algunos problemas, porque es una película en que la idea de confrontación social no existe: los

personajes no pertenecen a ninguna clase social, son paródicos del patrón y el esclavo. Ninguno de los dos tiene ningún poder". Esa calculada indiferencia política del film fue otro rasgo singular en el contexto que Chile —y buena parte de Latinoamérica— atravesaba por esos años y debido a ello hasta las reseñas más elogiosas se sintieron en la incómoda necesidad de inventarle una actitud socialmente comprometida. Cuando se lo exhibió en la edición 1969 del Festival de Viña del Mar, evento que poco tiempo antes había jugado un rol fundacional en el desarrollo del llamado "nuevo cine latinoamericano", la revista peruana *Hablemos de cine* aseguró que "La fuerza del film reside en la descripción aguda de las contradicciones de clase (relaciones empleador-empleado, patrón-sirviente) y que "recrea la frustración de una clase media emergente y urbana violentada por un orden social brutal e injusto"<sup>1</sup>. Sin pretender negar por completo la eventual pertinencia de esas interpretaciones, es evidente que no constituyen la motivación prioritaria del film, que por otra parte comienza con una dedicatoria "al glorioso club deportivo Colo Colo".

A partir del éxito de la serie de TV *Seinfeld* (1990-1998), que tomaba su materia prima argumental de las peripecias banales de un grupo de amigos, se puso de moda decir que su tema era "la nada". Algo de esa misma celebración de la banalidad puede encontrarse en *Tres tristes tigres*, en su obstinación por eludir los grandes temas del período y evitar ser un film "sobre" algo, como una suerte de acto liberador, oxigenante y quizá incluso desmitificador (como lo fue el hecho mismo de realizar el film con dinero de familiares y amigos, en locaciones, sin argumento preciso y a contramano de las convenciones industriales que solían presentarse como insalvables y paralizantes). Por todo ello, en este caso las digresiones dejaron de ser un inconveniente narrativo o un simple complemento tonal de la obra para erigirse en todo un sistema, una suerte de deriva metódica que además se corresponde con el incierto pero consecuente itinerario que van siguiendo los personajes. A esa perspectiva contribuye, por ejemplo, la canción potencialmente infinita con que se abre el film, la escena donde los personajes procuran repetir trabalenguas, la extensa relación de una receta culinaria, la anécdota circular del enfermo que viaja a París o la recurrencia a frases sueltas desconcertantes como "De este lado del plato hay un gusto contrario al del otro".

Por otro lado, el hecho de que los acontecimientos del film sean banales no quiere decir que sean también inofensivos ya que Ruiz no impone a sus protagonistas ninguna tranquilizadora restricción moral. Hay secuencias de una sordidez casi inverosímil, como la del cabaret, y otras donde la violencia estalla sin avisar, ya sea en una bofetada, un puñetazo o en una larga catarata de golpes e insultos. De modos igualmente imprevistos, durante una caminata o al final de un relato, se cuela también la poesía, "esa cosa tan extraña que se llama la emoción estética, que no sabemos todavía lo que es (y que) no es funcional narrativamente. Hay una expresión de Paul Valéry: la emoción aparece cuando se detiene el conflicto". **Fernando Martín Peña**

<sup>1</sup> *Hablemos de cine*, n° 50-51, Lima, 1969.

Las citas textuales de Raúl Ruiz proceden de una entrevista de René Naranjo para la revista virtual chilena *Mabuse* (diciembre 2002) y de otra realizada por Osvaldo Daicich para su libro *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano* (Fundación del Nueva Cine Latinoamericano, La Habana, 2004).

# 25 Watts

Juan Pablo Revella y Pablo Stoll, Uruguay-Holanda, 2001

**Dirección y guión:** Juan Pablo Revella y Pablo Stoll. **Ayudante de dirección:** Manolo Nieto. **Script:** Federico Veiroj. **Fotografía:** Bárbara Álvarez (35 mm, b/n). **Operadora:** Bárbara Álvarez. **Montaje:** Fernando Epstein. **Dirección artística:** Gonzalo Delgado. **Vestuario:** América Nin. **Maquillaje:** Verónica Romano. **Sonido:** Sebastián Cerveñaksky y Daniel Yafalian. **Productor ejecutivo:** Fernando Epstein. **Producción:** Inés Peñaricano para Ctrl Z Films, Imágenes, Taxi Films, con apoyo financiero de Hubert Bals Fund del IFFR (Rotterdam), Intendencia de Montevideo, Instituto Nacional Audiovisual y Fundación Bank Boston. **Productores asociados:** Ana Resnizky de Orimian, Ronald Melzer y Patricia Boero. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Daniel Hendler (Leche), Jorge Temponi (Javi), Alfonso Tort (Seba), Walter Reyno (Héctor), Teresita González (Doña Irma), Valentín Rivero (Hernán), Damián Barrera (Joselo), César Herrera (Duarte), Judith Anaya (abuela), Federico Veiroj (Gerardito), Valeria Mendieta (María), Silvio Sielsky (Pitufo), Liliana Vianna (voz de Clarita), Claudio Martínez (Kiwi), Roberto Suárez (Gepetto), Gonzalo Eyherabide (Sandía), Roberto More (Rulo), Ignacio Mendi (Chopo), Leo Trincabelli (Menchaca), Carolina Presno (Beatriz), Luis Villasante (mozo del bar), Marcelo Ramón (portero), Michi (Michi), Luis Cejerman (Security 1), Alejandro Noya (Security 2), Daniel Mella (Lalo). **Nacionalidad:** Uruguay-Holanda. **Observaciones:** El film obtuvo los siguientes galardones internacionales, todos logrados en 2001: Tiger Award y Premio del Jurado Joven, a Mejor Director, Festival de Rotterdam; Mejor actuación masculina para Hendler, Temponi y Tort en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, y Premio FIPRESCI a Mejor película; Mejor Opera Prima, Festival de La Habana; Premio del público y Mención especial del Jurado, Cinema Jove de Valencia; Mención especial del jurado, Festival Internacional de Bogotá; Mejor Guión, V Encuentro Latinoamericano de Cine, Lima, Perú; Mejor largometraje, Festival de Cinema Independent de Barcelona. Mejor película, Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay.

**¿Drama o comedia sobre las peripecias cotidianas de tres amigos de clase media, en el Montevideo del fin de milenio? La indecisión de una definición genérica, en este caso tal vez tenga que ver con el estilo y la actitud anti-tradicional que la película asume. Más que sobre su tema, porque en realidad esas peripecias no son en absoluto trascendentes. Lo que en el cine de la década de 1950 podía ser el resonante hastío de una generación, *I vitelloni*, (1953), de Federico Fellini, o su inconformismo y desorientación existencial *Rebel without a Cause*, (1955), de Nicholas Ray, en *25 Watts* es un refrescante regreso al simple ocio adolescente, sin juicio moral, sin pretensiones. Desde el título, la película escrita y dirigida por dos talentosos directores uruguayos, Stoll y Revella, confirma que la suya es una generación a media luz. De ahí, de esta ausencia (bienvenida) de trascendencia, es que resulta difícil y en el fondo inútil, resumir su anécdota.**

Resulta refrescante comprobar cómo en una cinematografía emergente y artesanal, el talento provee lo que los medios niegan, y al hacerlo guía a sus autores por caminos escasamente transitados y en consecuencia más interesantes. Como sucede también en sus dos modelos inmediatos y mejor reconocidos (el cine del norteamericano Jim Jarmush y el del argentino Raúl Perrone), sus personajes parecen levitar ingravidos por la vida, sin gestos dramáticos y con pequeñas situaciones humorísticas, casi fijos en el ocio como droga (sin necesidad de otra droga), estáticos porque no se mueven ni hacia el futuro (ambición) ni hacia el pasado (nostalgia). Cuando esos personajes deambulan por barrios de Montevideo, es tentador leer en la aparente ausencia de drama la estereotípica "grisitud" idiosincrática de los uruguayos, y sin embargo, luego de convivir con ellos en las no-situaciones que padecen y arrastran (en vez de protagonizar activamente), se convierten en seres queribles, en adolescentes que, pese a vivir en su propia galaxia, merecen todo nuestro afecto.

Los tres personajes centrales —Leche, Javi y Seba—, aparecen para el espectador muy temprano, un sábado a las 7:14 de la mañana, en una calle solitaria. No porque sean madrugadores: son el resultado de un traspase vacío que los ha dejado laxos y con el deseo de arrojarlos a sus camas. Sin embargo, la mañana los recoge en una sucesión de encuentros con diálogos insustanciales, algunos pequeños ritos supersticiosos y la eterna diatriba (de Leche) ante los perros que dejan sus excrecencias para que alguien las pise y demore en limpiarse.

Las preocupaciones son pequeñas y sin embargo llenan sus vidas. En el caso de Leche, está preparándose para un examen de italiano aunque no pasa de las tres primeras personas verbales del singular, y en realidad más que el examen le interesa fantasear, tímidamente, con su profesora particular, Beatriz. En el caso de Javi, parece importarle algo pero no mucho, no perder su trabajo como conductor de un coche de anuncios comerciales. Tal vez también le importa un poco no perder a su novia María, con quien se relaciona a través de la rutina, ni al hamster al que llama "Alfonso" y al que alimenta (como a sí mismo) con comida de perros. Seba, el más desdibujado de los tres amigos, si algo ambiciona es alquilar un videocasette porno como vinculación con una realidad erótica que todavía le es vivencialmente ajena. Los tres, pues, se juntan en la calle solitaria y poco después, sin apuro, parten a sus destinos individuales, para volverse a encontrar más tarde y continuar el ciclo de sus vidas cotidianas.

Como en Jarmush y en Perrone, cada uno a su manera y estilo, hay situaciones ligeramente humorísticas, que surgen ante todo de diálogos con otros personajes un poco más coloridos que ellos, y hasta más idiosincráticos. Por ejemplo, Don Héctor, el dueño del vehículo de anuncios sonoros callejeros, así como su hijo robusto y de pocas luces. Y Pitufu, un personaje agudo que debió ser más desarrollado; Gerardito, el vecino tontín, que al menos los jóvenes ven con simpatía y espíritu de protección; el Kiwi y sus historias fabuladas; los siniestros Rulo y Menchaca, prototipos de una ciudad agresiva y amenazante; la Abuela que duerme todo el tiempo y a quien su nieto Leche usa a veces como "contacto a tierra" (antena) para ver mejor la televisión; el dueño de la videotienda; y finalmente la divertida *macchieta* del ex-Blandengue y actual repartidor de pizzas, que escucha "voces" donde no existen y se pelea a golpes con sus clientes porque cree que lo están insultando.



Estas y otras situaciones, estos y otros personajes, inyectan variedad a las vidas de nuestros tres jóvenes protagonistas y por momentos las desvían de sus cursos. La película sólo narra eso, pero la manera secuencial, pausada y en el fondo inevitable de la narración es una de sus mayores virtudes. El estilo es acertado: no enfatiza, no levanta la voz, no "crea" dramas. En el total, hay una sensación de autenticidad, de no pretender "hacer cine", como si los personajes y los actores se transparentaran unos en los otros.

El uso abundante de la banda sonora como una realidad circundante, si bien no es original, está llevado con eficacia. Radios, anuncios comerciales, todo se entrecruza en esta película, y ella quiere mostrar que la vida cotidiana es nada más que eso: un entrecruzamiento entre casual y determinado, orientado a veces por el deseo (como todo lo que hace Leche para acercarse a Beatriz), otras por la inercia (la actitud de Javi con su trabajo y el coche de anuncios), y otras por la indecisión y la ausencia de vertebralismo (Seba no se decide, en la tienda de video, entre "la de los puños" o "la sueca", y más tarde incluso se deja "secuestrar" y dopar por unos amigos casuales).

Estas tres actitudes son complementarias, y hasta podrían intercambiarse, y en su conjunto resultan una aguda y estupenda visión interior de los *uruguayos*, aunque debe aclararse que esta es conclusión de espectador y no intención de los cineastas: una tal caracterización nacional presupondría una *autoría* fuera de cuadro y un juicio *paternalista*, actitudes de las que los dos directores/guionistas de *25 Watts* huyen como al demonio. De todas maneras —y es necesario recordarlo—, los tres amigos son siempre *observados* por la cámara. Son "sus" personajes. La película crece y se forma gracias a ellos. Y sin embargo nunca asume sus *puntos de vista* pese a que algunas anécdotas del guión hayan sido autobiográficas. No emplea planos subjetivos. Cuando los jóvenes miran televisión, la cámara los *ve mirar*, y no enfoca el aparato. La cámara llega incluso a adoptar discretas posiciones de espionaje para no perderlos de vista: registra desde debajo de la cama el encuentro erótico de Javi y María, así como los diversos objetos de la habitación típicamente abandonados debajo de ella. En todas estas opciones de posición de la cámara hay una excelente actitud a medio camino entre la innovación (que es también sello en los cineastas inspiradores antes mencionados) y la necesidad de no llegar a virtuosismos vacíos e inútiles. La película no quiere impresionar al espectador con posibilidades formales, sino introducirlo de frente —u oblicuamente— en las vidas de sus tres personajes. Lo hace con evidente talento y *ganar*. Las ganas que parecen faltarle en general a Leche, Javi y Seba, y que aquí demuestran dos jóvenes directores de talento innegable con una *opera prima* que merece muchos mas *watts* de atención de los que irónicamente señala el título.

La crítica y el público celebró *25 Watts*, por igual, con el entusiasmo de advertir la aparición de talentos nuevos, una historia aparentemente insustancial pero de resonancia universal entre los jóvenes, y una nueva manera de contar. La idea de que se trataba de cine de jóvenes hecho por jóvenes resultó de todos modos fallida cuando poco después Rebella y Stoll filmaron otra brillante comedia "seria", esta vez con personajes maduros y herméticos: *Whisky* (2004). La muerte por suicidio de Juan Pablo Rebella, el 5 de julio de 2006, a sus 32 años de edad, quebró una dupla creativa extraordinaria como muy pocas veces se ha dado en el cine. **Jorge Ruffinelli**