

IV CICLO DE CINE BIBLIOTECA NACIONAL  
OTOÑO 2006

## **TERRITORIOS, GÉNEROS E IMAGINARIOS LENGUAJES LATINOAMERICANOS**

Programación y presentación del Ciclo de cine

**Lucía Carvajal Berland**, crítica de cine, educadora cinematográfica.

**Olga Grau Duhart**, académica del Centro de Estudios de Género y Cultura, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile.

**17 de mayo**

**LA NIÑA SANTA**, Argentina, 2004. (No estrenada comercialmente en Chile).

Directora: Lucrecia Martel

Guión: Lucrecia Martel

Fotografía: Felix Monti

Música: Andrés Gerszenzon

Intérpretes: Mercedes Morán, Carlos Belloso, María Alché

*La destacada realizadora Lucrecia Martel, con su original y sutil sello, ambienta esta película en un hotel de las afueras de Salta, habitado por un grupo familiar que se encarga de recibir a los médicos que participarán en un congreso. En este lugar se da una conflictiva relación entre un médico y una adolescente en el despertar de su sexualidad y preocupada de la misión de su vida.*

*Filme de atmósferas de clausura, tensión y suspenso en el que se mueven sus personajes, expuestos permanentemente a la mirada del espectador, mediante una cámara cercana e incisiva.*

### **Comentario de Lucía Carvajal B.**

Dos películas, *La Ciénaga* y *La niña santa*, le han bastado a la directora Lucrecia Martel para cimentar legítimamente un sitio destacado. Ella proviene del llamado *Cine nuevo argentino*, surgido alrededor del año 1995 e integrado por jóvenes egresados de nuevas escuelas de cine, dispuestos a romper viejas propuestas y esquemas dándole un notorio y fresco impulso a su cinematografía. A diferencia de otros países latinoamericanos, hay en este cine un número considerable de directoras, entre las que destacan Paula Hernández, Celina Murga, Gabriela David y Albertina Carri, de quien en otro ciclo exhibimos su filme *Los rubios*.

Lucrecia Martel nace en Salta en 1966, y sus primeras experiencias cinematográficas ocurren al interior de su familia. Son 7 hermanos, razón por la cual el padre compra una filmadora, y es Lucrecia la que experimenta con el registro de imágenes familiares. Más adelante inicia en Buenos Aires sus estudios de comunicación social seguidos de cine animación, realización cinematográfica y tecnologías del video. Su primer cortometraje es de 1988, luego vienen algunos documentales, un programa de televisión con niños y *La Ciénaga*, de 2001, su opera prima, notable y premiada.

### **El filme**

Es evidente que Lucrecia Martel tiene cosas que decir y sugerir, elementos que maneja con maestría. Sus temas parecen emerger de su agudo sentido de la observación y desde su original forma de entender el mundo. En sus dos películas, ambientadas en Salta, despliega diversas lecturas que aparecen íntimamente relacionadas.

En entrevista a la revista *El amante*, ella ha declarado que “el sonido define una puesta de cámara y la vuelve más austera. Teniendo conciencia del sonido, necesitas demostrar menos. En el cine lo más táctil que tiene uno para transmitir es el sonido, el sonido se mete en uno, es muy corporal”. Coherente con esta afirmación, es evidente que un hilo conductor entre *La Ciénaga* y *La niña Santa* es el sonido (no la música). Truenos, vasos que se quiebran, disparos, susurros en *La Ciénaga*. Congreso de otorrinolaringología en *La niña santa*, inundada de sonidos. Dos adolescentes y un médico (Jano, el Dios de dos caras) están en el centro del relato, construido en torno a una atmósfera de murmullos, rezos, cánticos, el theremin y sus campos magnéticos; los que marcan impresiones y presencias físicas, sensualidad y una permanente circulación del deseo. Que en este caso confluye en lo erótico, y lo erótico mezclado con lo místico, lo religioso.

Desde un punto de vista cinematográfico la directora opta por colocar el lenguaje al servicio de su narración. Utiliza frecuentemente la cámara fija y también fuera de campo. Cámara que registra e indaga cercanamente a sus personajes, mostrando rostros o detalles de sus cuerpos. Sus personajes, insertos en una familia extendida (lo que parece una clara resonancia autobiográfica, al tenor de sus declaraciones), los ubica en general en lugares cerrados, cuasi claustrofóbicos, proyectando continuas tensiones dramáticas, amenazas y un suspenso permanente.

Por su particular acercamiento a la realidad, por su forma de interrogarla, podría aplicársele lo que el poeta francés Louis Aragon dice: “ *El arte es el delirio de interpretar la vida*”.

### **Comentario de Olga Grau D.**

En este filme la relación entre las sensaciones que nos ofrecen nuestros sentidos está puesta en estrecho engarce, en especial la audición, el tacto, la visión, más que el olfato y el gusto. Pero el órgano preponderante es el oído, el que recibe murmullos, sonidos musicales creadores de atmósferas, cantos de letanías religiosas, conversaciones significativas y otras banales. El oído es también el objeto central del seminario entre médicos de la especialidad de la audición: se habla durante el filme de capacidades del oído, de pérdidas y dificultades de audición, se aplican pruebas de audiometría, las voces se mediatizan a través de aparatos técnicos.

Pero a Lucrecia Martel pareciera interesar mostrarnos un oído erotizado: el pabellón de la oreja se nos ofrece en toda su sensualidad y capacidad receptiva; abierto sinuosamente pareciera ser más que un órgano auditivo. Y es la atracción por los sonidos del raro y misterioso instrumento musical

llamado *theremin* lo que convoca y reúne a los transeúntes, acercando sus cuerpos, cercanía que moviliza el deseo de tocar.

Con el tacto se abre una zona también misteriosa que conecta con el misterio de la sexualidad y con el discurso religioso que se empeña en otros misterios. La mano del personaje Jano toca y comienza el recorrido del descubrimiento sexual de una niña que buscará otra vez esa mano que despierta en ella un universo inexplorado.

El filme no parece juzgar moralmente a Jano, el toqueador, al que Lucrecia Martel más bien parece concebirlo, de acuerdo a una entrevista en la que se refiere al personaje, como a alguien “detenido en la niñez”, como hombre pegado a las jovencitas. Jano parece atrapado en su propia red de inmadurez y tal vez la niña santa lo desafía, como su propia misión en la vida, a asumir su sexualidad de hombre. La sexualidad deviene asunto religioso.

Tacto y visualidad organizarán los recorridos sinuosos del deseo entre Jano y la niña, mientras en su amiga el deseo se despliega abiertamente. Los cuchicheos habituales entre las niñas se transforman en un secreto, algo que los demás no deben oír, y que será traicionado por la amiga que lo hace audible para desviar a sus padres del descubrimiento de su propia sexualidad.

La sexualidad es la dimensión que recorre la narración y mueve un conjunto de preguntas en torno a los límites del deseo implicado en los contactos, ofreciéndonos escenas donde se cruzan las relaciones de parentesco con formas directas o sublimadas del erotismo o intentos frustrados o realizados que no dejan de tener múltiples efectos.

La sexualidad de las niñas es algo que el filme nos hace saber y los recovecos que encuentra para realizarse; los relatos que se inventan en torno a ella, como aquél de llegar a relacionarse con la misión en la vida. Nos queda la pregunta, ¿cuál es la misión que piensa la niña santa que debe cumplir? Me inclinaría a responderla: que no te abusen, conviértete en dueña de tu propio deseo.

## 24 de mayo

### **WHISKY**, Uruguay, 2004

Directores: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

Guión: J. P. Rebella, Pablo Stoll, Gonzalo Delgado

Fotografía: Bárbara Álvarez.

Música: Catriel Vildósola, Daniel Yafalián.

Intérpretes: Andrés Pazos, Mireya Pascual, Jorge Bolani.

*Premiado filme, estructurado en torno a tres personajes impredecibles, los hermanos Jacobo y Herman, y Marta, empleada de Jacobo en la modesta fabrica de calcetines. El pretexto que los reúne es la ceremonia de la lápida de la madre. Utilizando un lenguaje simple e intimista, del que emerge un humor sutil, los jóvenes realizadores Rebella y Stoll componen un relato notable que penetra en estas vidas, del que afloran las emociones, la mirada humana, la delicadeza y profundidad con que muestran a sus personajes.*

### **Comentario de Lucía Carvajal B.**

No es común la exhibición de una película uruguaya en nuestras pantallas. Si bien es cierto, al igual que la mayoría de las cinematografías, Uruguay se involucra tempranamente en algunas experiencias a partir de los albores de la historia del cine. Su cinematografía se ha caracterizado en estos últimos años por una escasa producción. Ilustrativos de la situación son los escritos de su propia Cinemateca, una de las más importantes de América Latina por sus vastos archivos y la mayor colección de películas nacionales. El artículo mencionado dice, no sin un dejo de ironía, que “el cine uruguayo de ficción amenaza continuamente en convertirse en realidad. Por eso, desde 1923 se estuvo siempre rotulando las películas, como primera película uruguaya”. Y continúa: “tanto la mala memoria como el afán de la publicidad le han jugado

malas pasadas al inicio del cine uruguayo”. Las declaraciones de su director, el crítico Martínez Carril, son aún más contundentes: “el cine nacional no existe”.

Desde otra perspectiva sabemos de las dificultades de las cinematografías que podríamos calificar de periféricas o emergentes -llámense latinoamericanas, asiáticas o africanas- para crear auténticos cines nacionales. El tema tiene una complejidad que no es el caso abordarla ahora, pero es necesaria una conciencia de la injusta y grave realidad de cómo estas cinematografías sucumben frente al poderío del cine norteamericano. Sumado a eso y volviendo al cine latinoamericano, están también los problemas permanentes de distribución en la región, lo que nos excluye de ver cine argentino, mexicano o brasileño con la frecuencia y secuencia necesaria.

Pero el ejemplo de Uruguay es más grave por la falta de continuidad de la producción, la que cuenta con no más de 15 títulos en estos últimos 10 años.

### ***El filme***

Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, son los directores-guionistas de *Whisky*. Ambos nacen en Montevideo en 1974, y deciden trabajar juntos desde que son estudiantes de ciencias de la comunicación en la Universidad Católica de Montevideo. Al terminar sus estudios trabajan en comerciales para la televisión y el cine. El primer largometraje que realizan es *25 Watts* (2001), filme que sorprendió por la sencillez y la frescura de su historia protagonizada por tres amigos montevideanos. Siguiendo un parecido y personal esquema, cine de bajo presupuesto y con un equipo íntegramente uruguayo, acometen el proyecto de *Whisky*, notable filme que se ha transformado en un verdadero fenómeno cinematográfico, por el reconocimiento del público, la crítica y los

numerosos y merecidos premios en diversos festivales internacionales de cine en los que ha competido.

Película que derrota a *Machuca* en los Premios Goya, sorprende por la capacidad que demuestran los jóvenes directores en traducir lúcida y humanamente ese mundo de personas que ya han pasado de los 60 años.

Una cámara fija, con hermosos encuadres, como estático testimonio de vidas mínimas que apenas dejan entrever su humanidad, sus afectos y su ternura, el filme registra el momento en que los hermanos Jacobo y Herman se reúnen para el rito de la lápida de la madre.

Lo que los directores logran es estructurar una película ascética, de emociones contenidas, sugerente, de pequeños detalles, que oscila entre el drama y la comedia, de personajes aparentemente sin pasado (excepción de algunos datos), de comunicaciones fragmentadas, solitarios y simuladores. La simulación está instalada, omnipresente.

De las imágenes emerge la monótona y estéril vida de Jacobo y Marta, compuesta de medias palabras, sobreentendidos, frases hechas y la presencia significativa y constante de los objetos. Así es como entre medio de una taza de té, una vieja máquina (símil del momento que viven ellos) o una cortina que no funciona, se desliza con acierto un humor absurdo, surreal por momentos, el que se acentúa con la llegada de Herman, más sociable y expansivo, lo que equilibra sorprendentemente el relato. Pareciera ser el contraste entre la opacidad de Montevideo y el colorido de Brasil.

Stoll y Rebella, con economía de recursos, gran sencillez, sin mucho diálogo, apoyados en un excelente guión, tres actores destacados, aportan talento, riesgo y creatividad. Una lección de lo que debe ser el cine latinoamericano.

### **Comentario de Olga Grau D.**

El filme encuentra su hilo conductor en la sonrisa, que se desplaza desde su artificialidad, como la que puede tener lugar en la fotografía donde es demandada por quien captura la imagen de quien sonríe, hasta su realidad más plena de expresión de placer o felicidad.

La sonrisa puede tener tantos contenidos como los tiene cualquiera de nuestros gestos. En el filme quien logra sonreír, en verdad, es Marta que experimenta gradualmente una transformación como mujer, primero a partir de una impostura y luego a través de un recorrido en las afecciones de su propio ser, que va comprometiendo sus vestimentas, gestos, lenguaje, movimientos.

El tiempo de la rutina se marca por la producción manufacturera de calcetines de la fábrica de Jacobo, precaria, destartada. Rutina que se verá interrumpida por el visitante, su hermano. Este intervendrá el filme con su propio ritmo, festivo, vividor, ligado a otro compás productivo que es el que impone Herman en su propia manufactura de calcetines con un sentido de empresa. Su estilo de vida está en oposición a la austeridad y planicie de su anfitrión, que pareciera constreñirse por temor al desborde de sí mismo.

El tiempo que ha avanzado en detalles se ve acelerado, y si antes se organizaba con relación a Marta y Jacobo fundamentalmente en el trabajo, cobra de pronto la forma del ocio y el placer. Las escenas cambian también



en términos auditivos, de silencios a ruidos, música, hablas activas. Hasta el sueño de los personajes se altera en la inquietud y en el movimiento de la vida.

Marta performatea su identidad como mujer casada, a partir de un pacto con Jacobo y pareciera no costarle, porque ha aprendido sin duda desde su cultura latinoamericana, que como mujer ese debiera haber sido su destino: acompañar a un hombre, esperar de él, en el mejor de los casos, gestos de cercanía y reconocimiento, y construir el ambiente de lo doméstico. Pero Marta, como mujer que también sabe del placer de la vida, descubrirá también otro destino que emprenderá desde su propia soledad. Sonreirá. La sonrisa de Marta es la expresión de su liberación que perderá la fijeza de aquella de la fotografía.

El filme nos habla de los afectos silenciados y retenidos; de expectativas de mayores proximidades; de los desencuentros en las correspondencias y reciprocidades; de alegrías compartidas; de simulaciones. En una cotidianidad que ha alterado los signos, y cuyo punto de partida es la remembranza de la muerte, cada cual encuentra sus propios goces, sus juegos, cada cual se enfrenta a sí mismo. Una lápida que debe ser colocada abre un universo a la experiencia humana de Marta, Jacobo y Herman.

**31 de mayo:**

**DANZÓN, México, 1991.**

Directora: María Novaro

Guión: María Novaro, Beatriz Novaro

Fotografía: Rodrigo García

Música: Danzonera Dimas

Intérpretes: María Rojo, Carmen Salinas, Tito Vasconcelos.

*Realizado por la prestigiosa directora María Novaro, la historia está centrada en Julia, operadora de una telefónica de Ciudad de México, cuya pasión es el baile. Melodrama atrayente que explora, a través de la figura mítica del viaje, la vehemente búsqueda de Julia por su compañero de baile, su redescubrimiento y su liberación. Mirada femenina, que muestra las complicidades entre mujeres y que incorpora con éxito la cultura popular, especialmente personajes, lugares y música.*

### **Comentario de Lucía Carvajal B.**

Desde su fundación el cine mexicano ha logrado desarrollar y consolidar una importante cinematografía, la que trasciende los límites de la región. Su etapa muda es excepcional, puesto que antes del año 20, se han producido diez películas anuales y ya se cuenta con dos estudios cinematográficos. Avanzando hacia la etapa sonora, en la década de los 40, con una industria ya establecida, el número llega a 75 películas al año. La siguiente etapa, la de oro del cine mexicano, en que el Estado apoya esta actividad, con el ejemplo de la obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, la producción llega a 100 filmes. Es la época de algunos famosos, como los populares actores María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete y Mario Moreno, Cantinflas, el director Emilio Indio Fernández autor del valioso filme *La perla*, y Luis Buñuel el gran maestro español, instalado por mucho tiempo en México. Es allí donde dirige su notable filme *Los Olvidados*. Y como ocurre en toda cinematografía, que no es inmune a los avatares históricos, políticos o económicos de sus respectivos países, llegarán momentos de crisis, en que se hace urgente la experimentación, el establecimiento de un cine universitario, independiente. Es entonces cuando surgen algunos directores importantes como Paul Leduc, Arturo Ripstein y el chileno Alejandro Jodorowsky.

Pero los 90 llegan con el impulso de un nuevo cine, que incluye fondos, inversiones y estímulos favorecidos por una ley, etapa en la que surgen María Novaro –la realizadora más importante de México, lamentablemente poco conocida en Chile–; Alfonso Cuarón; Guillermo del Toro, y Alejandro González Iñárritu. Por estos años, con la irrupción de un buen número de mujeres realizadoras, se realizan una serie de importantes y reveladores estudios que abordan el papel que ellas alcanzan en los territorios del cine.

María Novaro, directora y coguionista con su hermana Beatriz, nace en Ciudad de México, en 1951, hija del poeta Octavio Novaro. Estudia sociología en la Universidad Autónoma de México, donde pertenece al Colectivo Cine Mujer y es asistente de Alaide Foppa, una de las principales figuras del movimiento feminista latinoamericano de los años 60 y 70. En 1979, inicia sus estudios de cine en el Centro de Estudios Cinematográficos de la misma Universidad. Su carrera cinematográfica parte con una serie de cortometrajes, hasta que llama la atención en 1984 con *Una isla rodeada de agua*, por el que recibe el Premio Ariel al Mejor cortometraje nacional y es comprado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Le siguen otros premiados cortos hasta su primer y galardonado largometraje, *Lola*. Filma luego *Danzón*, con más de 15 reconocimientos internacionales, *El jardín del edén* y *Sin dejar huella*.

Toda su obra refleja la condición de la mujer en México contemporáneo y como ella recalca, *la lucha por su supervivencia emocional*.

En el Diccionario de directores mexicanos, de Perla Ciuk, aparecen algunas declaraciones de la directora: “el cine es lo que más disfruto en la vida. Siempre he sido cinéfila. Me interesa aportar un grano de arena a la variedad de propuestas que hay en el cine, eso es lo que defiendo a morir, es decir dar una visión personal, hacer un cine que no he visto. Lo que me motiva a dirigir una película es contar una historia de tal manera que cuando se vea, uno diga esto jamás lo he visto”.

### **El filme**

Esta película nos provoca una pregunta que es permanente desde que las mujeres ocupan lugares cada vez más representativos en el cine. Y esa

pregunta es, ¿existe una mirada femenina? Porque la mujer en la historia del cine ha sido siempre la creación artística de los hombres. La femineidad era constantemente definida por ellos. Hace poco tiempo que las realizadoras han logrado imponer sus propias miradas, sus particulares puntos de vista, como una forma de aporte esencial y de redefinir la historia. Lo que María Novaro hace a través de su discurso cinematográfico es otorgarles gran importancia a los personajes, la mayoría femeninos y colocar a Julia en el centro del relato, en ausencia de Carmelo, su compañero de baile, pero con la complicidad y la solidaridad de sus amigas y de las mujeres que conoce en Veracruz. Es como si ella fuera construyendo su propia historia, sus imágenes, para llegar al descubrimiento a través del viaje, de un despertar y un nuevo sentido a su vida.

Estamos frente a un relato estructurado circularmente, se inicia y termina con el danzón, baile proveniente de Cuba, pasión de Julia y que define por su naturaleza y su cadencia a ella misma y a su particular manera de mostrar su sensualidad.

Podríamos establecer una relación con el comentario que hicieramos de la película argentina *La niña santa* con la que abrimos este ciclo. Decíamos entonces que era necesario e importante destacar la banda de sonido que utiliza la directora Lucrecia Martel y sus significaciones. En cambio, en esta película quiero poner énfasis en lo reveladora que es la música, su inteligente utilización y su estrecha interrelación con la imagen y sobretodo con la acción. Boleros de la cultura tradicional y popular de Latinoamérica, cultura a la que pertenece Julia, están utilizados varias veces como representación, acentuando lo que le ocurre e irá pasando a Julia y que de paso facilita una identificación del espectador con ella.

**Comentario de Olga Grau D.**

Si hay un lugar donde el cuerpo se despliega es en el baile, en la danza, y de manera particular en el baile en que un otro o una otra debe acompasarse con el propio cuerpo. Sincronías, equilibrio, juego de petición y respuesta son dimensiones necesarias en esta interacción. En el baile en pareja las señales de la mano, de la inclinación del cuerpo, la posición del rostro, el roce, arman una coreografía de intimidad. Bien se podría decir que el deseo del baile es el deseo del otro, de tal modo que tener una pareja de baile de salón es esperarlo o esperarla para ese tiempo común en que los cuerpos entrarán en relación, se coordinarán, se ajustarán al movimiento del encuentro.

Por estos caracteres, es que el baile puede ocasionar los celos de alguien que tiene interés, o una relación previa, con uno de los dos implicados en ese encuentro ocasional que establece el baile. La expectativa del baile en el salón donde habitualmente se forman parejas puede ser también frustrante si la pareja no asiste, o bien puede producir nostalgia por quien se ausenta. El filme, desarrolla su guión sobre una de esas posibilidades. El deslizamiento y la compañía cercana de los cuerpos de Julia y Carmelo en el salón, de sus pies en correspondencia sobre el suelo, van tramando una relación que se hace entrañable entre ellos.

El filme pareciera ser una reflexión y comprensión sobre los vínculos que construimos y en los cuales, en algún momento, asoman los motivos inconscientes que los ponen en movimiento. No sólo se trata de los vínculos entre hombre y mujer, sino que también son muchas las situaciones donde María Novaro, la directora del filme, nos hace saber de la importancia de las complicidades y solidaridades entre mujeres, revelándonos un mundo femenino de mucha fuerza que se constituye a partir de pequeños gestos donde se hace sitio a la inquietud, tristeza, temor. Las mujeres saben hacer de los espacios de trabajo lugares de proximidad afectiva, construcción de

vínculos significativos, una alternancia entre lo público y lo privado. Entre la atención dada a lo laboral siempre hay un resquicio para lo personal que da al cotidiano del trabajo una entonación subjetiva. Pero también están los vínculos que se producen entre mujeres que saben de las sentidas pérdidas de los amores y entre una mujer y un hombre que se siente mujer y reclama ser conducido en el baile como tal, demandando a su amiga jugar el rol de hombre.

Se podría esperar que el contacto habitual con alguien con quien se ha bailado, o con la persona con quien se ha vivido, nos permite describirlo cuando otra persona nos pide hacerlo. Pero, ¿cómo describir a alguien? ¿Qué decimos cuando queremos comunicar a otro cómo es el ser que nos importa y a quien esperamos reencontrar? ¿Cuánto de él o ella hemos retenido o podemos enunciar? Ocurre casi siempre el desconcierto de que la imagen evocada de quien se ha ausentado no logra ser tan nítida y precisa.

El viaje que inicia Julia ante la ausencia de Carmelo es un viaje de su búsqueda persistente, pero será ante todo un viaje hacia sí misma, de gozar la libertad de descubrir aspectos y placeres de la vida no conocidos u olvidados, de sentir su propia soledad, su deseo y necesidad de amor y los límites y posibilidades que surgen en su rastreo. Su retorno estará lleno de varios secretos y le dedicarán en el salón de baile un danzón.

Si el danzón tiene sus códigos de cómo mirar a la pareja, de cómo deben relacionarse los cuerpos en movimiento, estos códigos pueden alterarse cuando la fuerza afectiva los supera y los hace innecesarios. Se evidencia, entonces, un más allá del danzón, pero permitido por él.

7 de junio

**ESTACIÓN CENTRAL**, Brasil, 1998

Director: Walter Salles  
Guión: W. Salles, Marcos Bernstein, Joao Emmanuel Carneiro  
Fotografía: Walter Carvalho  
Música: Jacques Morelembaum, Antonio Pinto  
Intérpretes: Fernanda Montenegro, Marília Pera, Vinícius de Oliveira

*Relato conmovedor, del que surge genuina emoción, centrado en una profesora jubilada dedicada a escribir cartas por encargo en la estación de Río de Janeiro. Cambiará definitivamente su vida y la de un niño abandonado cuando decide ayudarlo en la búsqueda de su padre. El director Walter Salles, con mirada documental, cercana al neorrealismo italiano muestra con rigor el iniciático viaje por el Brasil profundo y lleno de contrastes de estos personajes y su relación.*

### **Comentario de Lucía Carvajal B.**

Si observamos la mayoría de los procesos de emergencia de las cinematografías latinoamericanas, en todas se dan parecidas características. Lo primero es el natural entusiasmo por conocer y participar del nuevo invento, capaz de mostrar ignotas imágenes en movimiento que recorrían el mundo provocando sorpresa y estupor en algunas personas. Los encargados del registro con sus primitivos cinematógrafos fueron los pioneros August y Louis Lumiere y Tomás A. Edison, quienes se disputaban por entonces la autoría del invento.

Es así como el nuevo invento provoca en Latinoamérica rápidas y pequeñas experiencias nacionales, las que en su mayoría se deben a visionarios extranjeros residentes. Comienzan a multiplicarse las imágenes de ejercicios de bomberos, llegadas de trenes, banderas nacionales, paradas militares y otros acontecimientos sociales. Son las primeras expresiones de un continente marcado por el subdesarrollo y la natural imposibilidad de acceder a bases técnicas o industriales necesarias para desarrollar esta nueva manifestación artística, que aún vive la prehistoria.

En sus inicios el cine latinoamericano experimenta momentos difíciles, pese a los intentos de los pioneros que se involucran, enfrentan grandes desafíos, ponen pasión y riesgo en la aventura de ir creando y proyectando imágenes

que representen sus realidades, inquietudes o su particular forma de mirar el mundo.

Avanzando el tiempo, la inestabilidad propia de la región inmersa en permanentes conflictos históricos, sociales, económicos y políticos, repercuten en el despertar de la conciencia respecto de la necesidad de mostrar al mundo identidades que nos definen y diferencian. Y si algún país lo logró en un momento determinado ése es Brasil. En los años 60 irrumpen el *Cinema Novo* como parte de un movimiento cultural que busca remecer y develar sus propias realidades. De ese enriquecedor e influyente movimiento de gran compromiso ético, surgen grandes realizadores como Glauber Rocha o Nelson Pereira dos Santos. Y esta es la vertiente de la que se nutre el director Walter Salles.

Walter Salles nace en Río de Janeiro en 1956, estudia economía en la Universidad Católica de Río y una maestría en comunicación audiovisual en la Universidad de California. Después de algunas experiencias en el cortometraje y el documental, dedicados a directores de cine como Kurosawa y Fellini, o a los escritores García Márquez y Borges, realiza su primer largometraje *Tierra extranjera*, en 1995. Con *Estación Central* y *Diarios de motocicleta*, en la que se involucra con una mirada física y humana sobre América Latina y su gente, se transforma en uno de los realizadores más importantes de su país. Películas que tienen en común haber recibido una gran cantidad de premios y tener una estructura basada en lo que en cine se llama películas *road movie*, en las que el viaje es parte importante en su narración.



## **El filme**

*Estación Central* representa para Josué, niño abandonado por el destino en la gran estación de Río, el encuentro con Dora y el inicio de un viaje con implicancias existenciales a las profundidades de un Brasil real y diverso, que nada tiene que ver con el país turístico que pueden mostrar otras películas. Salles logra imprimir al relato un claro acento humanista y social, con mirada cercana al documental, pues él mismo ha dicho que “la posición del cineasta debe ser como la del documentalista y debe tener un gran respeto por lo que ve”. Dejando de lado todo sentimentalismo y excesos melodramáticos, estructura un filme sobrio, riguroso en la forma y muy cercano, con gran credibilidad de sus personajes. La notable Fernanda Montenegro como Dora y el acierto del principiante Vinicius de Oliveira, como Josué, seleccionado por el director en el aeropuerto de Río, de entre 1500 niños.

La relación entre ambos, la posibilidad de redención, de solidaridad y de afecto, pese a lo diferente del entorno, recuerda mucho al entrañable filme *Gloria*, de John Casavettes.

## **Comentario de Olga Grau D.**

El oficio de la escritura puede hacer recorridos inimaginables y, como bien lo expresara la escritora Virginia Wolf, llega a ser éste un medio importante de subsistencia para muchas mujeres. En este filme, la escritura, que será de cartas, se llevará a cabo no en el cuarto propio, sino en dos lugares públicos de Brasil.

*Estación Central* aborda las relaciones del saber y el poder a través de la escritura: Dora, la mujer que escribe, establece un juego de poder respecto de los analfabetos. Se convierte en la mano cultivada en el arte de la manuscritura que los otros y otras no tienen. La sobrevivencia por la letra es

también en esta ex-profesora, la sobrevivencia de la letra, a riesgo siempre de perderse si no se practica. Pero también la protagonista juega con otro poder, el del envío de las misivas recogidas. El poder de escritura y el de disponer de su circulación, generan una especie de minicapitalismo personal que hace suyos los caracteres de posesión y administración a libre antojo y arbitrio que hay en todo capitalismo sin regulación, sin un afuera que juzgue sus prácticas.

En el filme, las expectativas cumplidas o no cumplidas de que las cartas lleguen a su destino por quienes dictan sus mensajes a Dora, pero también los arrepentimientos de haber enviado tal o cual mensaje y estar a tiempo para recuperarlo apelando a la escribiente, se inscriben en esa lógica de la dependencia respecto de la que sabe escribir y tramitar el envío de las cartas.

Un niño es cogido por la ambición de Dora que lo convierte, cual carta, en objeto de tráfico, pero será él quien trastornará el poder de esta mujer al punto de producir en ella su transformación, en medio de una alternancia de reproches y compañías que se proporcionan mutuamente en medio de las pérdidas y soledades de una y otro. La escritura de Dora cobrará otro sentido bajo la influencia del niño. Asimismo, poder leer los signos gráficos de las cartas que los demás no pueden leer y piden su traducción en palabras, le dará finalmente a esta mujer una nueva capacidad afectiva: la de la compasión.

A través de espacios paganos y religiosos, en la búsqueda del padre del niño, Dora pareciera también arreglar cuentas con su propia historia, la de muchos: la ausencia del padre, la falta de amor, la necesidad de otro. El camino de búsqueda ofrece lo inesperado, y Dora hará uso de su lápiz labial en la ocasión de una posible seducción y también en la de celebrar el acuerdo

consigo misma, aquel que implica el desprendimiento, el exponerse al olvido y a la pérdida.

**14 de junio**

## **EL LUGAR SIN LÍMITE, México, 1978**

Director: Arturo Ripstein

Guión: Arturo Ripstein, José Donoso y colabora Manuel Puig

Fotografía: Miguel Garzón

Música: Joaquín Gutiérrez Heras

Intérpretes: Roberto Cobo, Lucha Villa, Gonzalo Vega

Drama inspirado en un relato del escritor José Donoso, que enfrenta a un terrateniente de un simbólico y abandonado pueblo y sus habitantes. En un marginal prostíbulo tienen lugar múltiples escenas de juegos sexuales, de intercambios, de violencia, de pactos. La Manuela y la Japonesita, regentes del burdel, devienen en el transcurso del filme en personajes conmovedores en un ambiente sórdido, provocador y desesperanzador, en el que se cruza una perversa relación de poder y sexo. Filme realizado con la solidez habitual del consagrado director Arturo Ripstein.

### **Comentario de Lucía Carvajal B.**

Arturo Ripstein es considerado el más importante realizador mexicano contemporáneo y en 1997 recibe como reconocimiento el Premio Nacional de las Artes. Por su parte *El lugar sin límites* ha sido elegido en México como uno de los diez filmes más importantes de todos los tiempos. El director comienza su carrera muy joven, hijo del productor Alfredo Ripstein, se familiariza muy temprano con todo tipo de prácticas de la cinematografía. A los quince años cuando asiste a la filmación de *Nazarín* (1958) descubre a Luis Buñuel, quien lo sorprende como revelación absoluta. Con el correr del tiempo tiene una incondicional devoción por él y disfruta de una estrecha relación maestro-alumno la que mantiene hasta la muerte del notable realizador, en 1983 y es lo que lo lleva, según dice, a realizar un cine sin concesiones y a no traicionarse a sí mismo. Este autodidacta, hijo del cine club, de las butacas en los cines, como se autodefine, estudia durante un tiempo derecho, historia e historia del arte, hasta dedicarse completamente al cine. Luego de algunos cortometrajes, su debut como director de cine se produce a los 21 años cuando filma *Tiempo de morir*, con guión escrito por Gabriel García Márquez y la colaboración de Carlos Fuentes. Sus siguientes

realizaciones revelan su permanente afición por las adaptaciones literarias de grandes autores: Juan Rulfo, *El imperio de la fortuna*; José Donoso, *El lugar sin límites*; Naguib Mahfuz, *Principio y fin* y Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cinta que marca el definitivo distanciamiento con su padre y con la industria mexicana y opta por el cine independiente. En 1985, comienzan sus exitosas colaboraciones con Paz Alicia García Diego, su mujer y guionista permanente, con notables títulos como *La mujer del puerto*, *La reina de la noche* y *Profundo Carmesí*, entre otras, lo que tiene además como consecuencia la internacionalización de su carrera y numerosos premios. Ella ha declarado “que lo sórdido es su tono de voz, su ideología, gusto morboso que comparte con Ripstein”. Este trasgresor, que penetra profundamente en el lado oscuro de sus personajes, ha confesado: "Me gusta la oscuridad, la vida secreta, lo subterráneo y lo oculto. Me gusta lo mencionado a medias, lo inconfesable". Agregamos su tremenda inclinación por el fatalismo y la sordidez, patente en sus principales obras.

### **El filme**

*El lugar sin límite* comienza con una cita: “El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”. Infierno que Ripstein ambienta en El Olivo, pueblo que podría ser cualquiera de nuestra extensa Latinoamérica y muy afín a la obra y al universo de Donoso. Como en otros filmes del director su puesta en escena es cercana al barroquismo, a los precisos y profusos detalles en la ambientación, que hacen que la atmósfera, la visualidad que rodea a sus personajes, sea decorada con múltiples objetos de plástico, imaginería religiosa y un destacado colorido, en este caso dominado por intensos rojos.

Otra de sus características notablemente lograda en esta película es su adhesión al melodrama, que en este caso deriva en tragedia. En Ripstein y en otros realizadores de la región, no hay conflictos humanos en clave psicológica como en otros cines, como el europeo. Su fortaleza está en su forma directa e intensa de expresar lo que sus personajes sienten o lo que padecen. El héroe del melodrama no está hecho para reflexionar, vive y actúa. Como lo hace la Manuela, interpretada brillantemente por Roberto Cobo, en su fragilidad, su sensualidad, sus miedos y su entrega.

### **Comentario de Olga Grau D.**

Cuerpo y lugar son materia y espacio de exploración del filme *El lugar sin límites*: el cuerpo que se sale de sus casillas generando un conjunto de efectos, y un lugar como escenario de pasiones, trucos, triquiñuelas, y ejercicios múltiples de poder. En el pueblo El Olivo, los límites se hacen laxos y también se reponen con fuerza y violencia.

Sabemos que el cuerpo tiene límites, muchos de los cuales son impuestos por nosotros mismos, pero también presentimos el despliegue que podemos darle. Como cuerpos sexuados nos concebimos dentro de una identidad sexual, como hombres y mujeres, y los modos de vivir o auto-representarnos esa identidad se determina de manera general y específica en conformidad con nuestra realidad cultural. Ésta concibe los géneros sexuales como complementarios en sus diferencias y ese sentido de la diferencia sexual establece ordenamientos simbólicos que entienden lo femenino y lo masculino como oposiciones. De tal manera, las alteraciones que se producen en esa figuración estrecha de la identidad se hacen inquietantes. La amenaza a los hábitos mentales relativos a esta racionalidad de los géneros sexuales puede llevar a violencias que pretenden expurgar la 'indecencia de la infracción'.

En el filme, Manuela llevará el rostro y el cuerpo de la trasgresión, desatando en los hombres la inquietud, la pasión, la violencia. En ese cuerpo travestido encontrará múltiples solicitaciones, como si estuviera disponible para deseos inusuales, con los que los demás juegan deshaciendo los límites, y que llevan a la interrogación de las identidades sexuales.

La algarabía de la fiesta del burdel da licencia a los desbordes empañando el deber ser del deseo y haciendo sitio a la atracción prohibida, la que genera ejercicios de seducción, pero, mayormente, actos con grados de violencia en la broma y la risa destemplada, el acoso, la persecución: el castigo a la trasgresión. Manuela con su baile pone en movimiento no sólo a su cuerpo, sino también los placeres que se pueden imaginar los hombres que la miran y bailan con ella. Ella que es un él, provoca fascinación y temor, pero también la voluntad de dominio por parte de los hombres. Dominación de lo femenino que oculta y devela, al mismo tiempo, lo masculino. Doble dominación que suscita en los hombres el cuerpo travestido de Manuela.

El lugar sin límites no es sólo el pueblo El Olivo, pueblo árido, lejano y olvidado por la metrópolis política, donde cualquier cosa puede ocurrir. En ese lugar, los límites se borran en el cuerpo de Manuela, en la familia atípica que ha llegado ésta a tener, originada en la ocasión de una apuesta de la Japonesa Grande con don Alejo, quien detenta el poder máximo del pueblo.

El burdel concentra el poder de los visitantes, sus intercambios, negociaciones, pone en juego el honor, lo varonil, todo ello mediado por la sexualidad. El lugar sin límites es la sexualidad misma que incita a distintos recorridos asociados al deseo, al placer, a lo económico, al poder, al temor y a la violencia. Donoso, escritor de la novela, una de las mejores de la

literatura latinoamericana, y Ripstein, el realizador del filme, develan magistralmente el lugar de la sexualidad ejecutando una profunda interrogación y un complejo análisis que aborda diversas dimensiones del ser humano.

## **21 de junio**

**PLAY**, Chile, 2005.

Directora: Alicia Scherson.

Guión: Alicia Scherson.

Fotografía: Ricardo de Angelis.

Música: Joseph Costa, Marc Hellner

Intérpretes: Viviana Herrera, Pablo Quezada, Aline Kuppenheim.

*Un maletín encontrado fortuitamente por Cristina, de origen mapuche, le permite incursionar subrepticamente en las vidas de Tristán, dueño del maletín e Irene, su pareja. Filme singular donde el relato parece importar poco y los personajes parecieran estar viviendo un cuento con momentos de suspenso, vacíos o ambiguos, dejando al espectador la libertad de interpretar y participar en su juego como lo sugiere el nombre Play. Con el marco de un Santiago diferente, su directora Alicia Scherson despliega una sensual mirada en la que tacto, olfato y oído alcanzan gran importancia.*

### **Comentario de Lucía Carvajal**

En la historia del cine chileno, como en otras cinematografías, la participación femenina se produce desde los inicios, pero resulta ínfima en relación a los hombres. En Chile hay algunos paradigmas que revelan la precocidad de mujeres como Gabriela von Bussenius, quien a los 17 años participa en la filmación de *Agonía de Arauco*, o de Rosario Rodríguez de la Serna, y Alicia Armstrong de Vicuña. En nuestros días, con excepción de Argentina, Brasil o México, en Chile son pocas las directoras que se han atrevido a incursionar en el cine. Las excepciones las constituyen Tatiana Gaviola, Christine Lucas o Alicia Scherson. La directora de *Play*, nacida en 1974, a los 20 años parte con una beca a estudiar dirección y guión de cine y televisión a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Luego vuelve y termina su licenciatura en ciencias biológicas que antes de partir había iniciado en la Pontificia Universidad Católica, experiencia que podemos reconocer en el control sobre los elementos y el

rigor presentes en esta su primera película, donde nada está entregado al azar. En 1999 gana la beca Fulbright para hacer un master en Bellas Artes, mención Cine y video en la Universidad de Illinois, Chicago, nueva experiencia que como veremos también marca su película, y que se hace patente en su decisión de poner énfasis en la dirección de arte, componiendo en forma destacada fotografía, banda sonora y visualidad. Durante su estadía en Estados Unidos, hace docencia en la Facultad de Artes y Arquitectura de la Universidad de Illinois, realiza algunos videos digitales y participa en varias muestras grupales en Chicago, exponiendo video arte y fotografías. Es en 2005, cuando realiza *Play*, el que desde su original propuesta y su singularidad enriquece nuestro cine y ha tenido el reconocimiento internacional con premios importantes como el de dirección a la Mejor Opera Prima del Festival Tribeca de New York y otros premios en diversos festivales como Montreal Canadá, Sanfic de Santiago, La Habana, Cuba y Valdivia. Además el Premio Pedro Sienna 2006 del Consejo de la Cultura y uno muy reciente en Portugal.

### **El filme**

En su filme, Alicia Scherson revela una singular manera de contar su historia, en el que sus personajes, habitantes en un Santiago diferente, subjetivo, luminoso y colorido, parecieran estar viviendo un cuento, un juego de apariencias, una representación, dejando al espectador la libertad de interpretarlos y participar en el juego. Esto explica su título *Play* en el que además caben sueños, imaginación y se desprende un humor irónico y sutil y hasta algún toque surrealista.

Asumiendo la diversidad de una ciudad como Santiago, entre sus personajes hay un húngaro, un ruso, un argentino y ubica a Cristina, eje del relato, como una joven mapuche del sur. Será ella quien incursione en las vidas de una



pareja en crisis. Su forma de aproximación no es a través del diálogo, es esencialmente orgánica. Usando sus sentidos, entra en sus espacios más íntimos a través de la mirada (sabemos que la cámara es un ojo que mira) los observa, los huele, los escucha. Notable es la utilización de los silencios, tanto como el del sonido, que es parte de la vida de los personajes, algunos sonidos los identifican, como música oída, pensada o imaginada y que se cruza con la imagen, como ocurre con Tristán, cuando ve el tatuaje de la gaviota en uno de los personajes.

Distingue al filme su original propuesta y el predominio y la potencia de la imagen, como también la ya citada relevancia de la banda sonora, tendencia que ya hemos observado en otros directores reconocidos de otras cinematografías, como Kim Ki-Duk, Wong Kar-wai o Lucrecia Martel.

Queremos recalcar la importancia de la forma de relación a través de los sentidos que muestran los personajes. Desde este último punto de vista podríamos aventurar que *Play* es la película más sensual del cine chileno.

### **Comentario de Olga Grau D.**

La basura es el lugar donde muchas cosas con significado pueden ir a parar. A partir de un incidente, del azar que produce una confusión de identidades, llega un objeto a manos de la protagonista, Cristina. Luego de ese acontecimiento de hallazgo, Cristina emprenderá gradualmente una aventura introduciéndose en la vida de otras personas. Esta joven mujer realiza la exploración de la vida parasitariamente y podría decirse que siempre está en un afuera. Queda, en definitiva, fuera del mundo del anciano, fuera del mundo de Tristán e Irene.

Desde esa permanente exterioridad, que no excluye su interés por su entorno y la intencionalidad inmediata de sus actos, alguien podría pensar que la película es plana, que da lo mismo que ocurra esta u otra escena; en verdad, pareciera ser que no hay un clímax vivido por el personaje, sólo algunas emociones de mayor intensidad. Pero más bien habría que pensar que su estar en el mundo es el de una libertad tal que no echa raíces en ninguna relación: puede pasar de un contexto a otro con facilidad, deslizándose; toma iniciativas pero sin proyecto y su vida es puro accidente, cruzada incidentalmente con otros.

Su afán es mirarlo todo, sus desplazamientos urbanos le muestran los aspectos de las cosas, las personas. Vagabunda en la ciudad y especie de voyeurista, Cristina deviene testigo de la vida de otros, y su lugar en el mundo es ése. Parásito, aunque libre, de la vida de los demás.

Activar la operación play en los equipos electrónicos, es lo que hace la protagonista, como metáfora de abrir escenarios para sí. Los otros le muestran el mundo que ella no vive por ella misma. Sólo sabe que no quiere ya más pertenecer a su tierra de origen, la Araucanía, que quiere salir de la pobreza de su pueblo, que desea los estímulos de la ciudad.

Los otros personajes femeninos, la madre del triste Tristán, e Irene, su novia, buscan el placer de la vida, cada una a su manera, decidiendo el amor que desean tener para sí. Esa voluntad afirmativa, ligada a los afectos, es algo de lo que carece Cristina, que, cual gárgola inofensiva, se asoma a las calles de la ciudad de Santiago, mirándolo y oliéndolo.

**28 de junio**

**GABRIELA DEL ELQUI, MISTRAL DEL MUNDO**, Chile, 2006. (Pre-estreno)

Director, Guionista, Productor: Luis R. Vera.

Fotografía, Cámara: Raquel Baeza,

*Este documental de Luis R. Vera, cierra una trilogía de largo aliento que el realizador dedicada a las figuras más universales de Chile: Pablo Neruda, Violeta Parra y Gabriela Mistral.*

*En un largo proceso de investigación documental y a través de diversos testimonios de quienes conocieron cercanamente a Gabriela Mistral, el realizador revela a una poeta apasionada y rebelde, admirada y querida por su grandeza, su alegría, su amor por su país, que la reconoció tardíamente. Por su factura cinematográfica y su visión constituye un gran aporte a la cultura chilena y a la construcción de una imagen de Mistral más multifacética que la tradicional.*

### **Comentario de Lucía Carvajal**

El documental surge con el cine mismo, con los inventores-fundadores del cinematógrafo, los hermanos Louis y August Lumière. Tendencia que pronto se diferencia de la ficción. Los registros documentales son en primera instancia personales y familiares y la motivación esencial es ser objetivos pero al mismo tiempo surgen testimonios sociales e históricos cuando se utiliza la cámara como elemento de investigación, mostrando la realidad tal cual es. Y allí está la famosa *Entrada y salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Sucesivamente los famosos hermanos hacen viajar por el mundo a sus camarógrafos buscando nuevas y exóticas imágenes, que más adelante son mostradas en diversos lugares, conquistando un público que no deja de asombrarse al reconocer esta nueva forma de representación de la realidad.

En la historia y el establecimiento del documental como registro fundamental es justo nombrar a grandes e influyentes realizadores que dejan su huella. Tal es el caso del británico John Grierson; el norteamericano Robert Flaherty; el holandés Joris Ivens; el francés Jean Rouch, y el ruso Dziga Vertof. América Latina no se queda atrás. Según el historiador Jorge Ruffinelli, todo el cine del continente en sus inicios es documental, pero es en los míticos y libertarios 60 cuando alcanza un gran desarrollo y notoriedad. Es el Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar de 1967 el que permite al público conocer y apreciar esa destacada corriente de cine documental latinoamericano, entre los que destacan Cuba, Argentina y Chile, y representa

en muchos casos reivindicaciones y denuncias, las que también pueden ser consideradas como intentos y herramientas de transformación social.

En las primeras etapas de desarrollo del documental en Chile destacan Sergio Bravo; Pedro Chaskel; Nieves Yancovic; Jorge di Lauro; Rafael Sánchez y Patricio Guzmán, quien ha desarrollado una carrera que trasciende desde hace tiempo los límites de la región.

El documental que veremos hoy es de carácter biográfico y el director Luis Vera desarrolló un proyecto que incluye a grandes personajes de la historia del país: *Violeta Parra, Pablo Neruda y Gabriela Mistral*. Hay otros directores que también han incursionado en esta modalidad, como es el caso de Patricio Guzmán con *Salvador Allende* y *El caso Pinochet*; Ricardo Larraín con sus documentales dedicados al *Cardenal Silva Henríquez* y al *Padre Alberto Hurtado*, y los trabajos de Carmen Luz Parot sobre *Victor Jara* y *Salvador Allende*.

El director tiene una experiencia de vida que alterna junto a su afición por lo audiovisual, su movilidad por el mundo. Muy temprano mezcla estudios con actividades como reportero gráfico de la revista "Gol y Gol", asistente de fotógrafo de telenovelas y fotógrafo callejero. En 1971, ingresa a la Universidad de Chile a estudiar filosofía, desde donde es expulsado en 1973 como resultado de la persecución política. Durante este período ha iniciado trabajos como asistente de producción y dirección en los estudios de Chile Films, y como guionista y asistente de dirección en el Departamento de Cine de la U. de Chile. En 1974, se exilia en Perú, donde trabaja como reportero gráfico en los diarios "Ojo y Correo" y participa como co-director del documental *Causachum*. Luego se instala en Bucarest, donde estudia en la

universidad un Master of Arts con mención en Cine y TV. Vive también por esa época en París, Berlín, Ámsterdam y Estocolmo.

Ha realizado varios largometrajes, algunos exhibidos en Chile, como *Hechos consumados*; *Consuelo*; *El país de nunca jamás*, que trata de la historia de Paraguay; *Bastardos en el paraíso*, y los documentales *Viola Chilensis* y *Pablo Neruda*.

Con este documental, estrenado en Chicago en 2005, completa la trilogía y tras una extensa investigación, la que incluye valiosos y fundamentales testimonios, revela a la poeta desde facetas desconocidas. Gabriela la rebelde, la comprometida con su tiempo, la que rechaza la discriminación, la mujer apasionada y alegre que ama su país, la pacifista.

El documental de bellas y cuidadas imágenes, con un lenguaje directo y cuya cámara recorre diversos lugares, nos permite involucrarnos en la vida de Gabriela, inquieta y peregrina quien, pese a que se autocalifica de origen campesino, conoce más del mundo que la mayoría de sus compatriotas.

Debemos agradecer a Luis Vera el enorme esfuerzo que seguramente representó el realizar este y los otros documentales. Su aporte de acercamiento y de rescate de la memoria histórica, es mostrarnos desde otra mirada, documentada y desmistificadora a estas dos grandes mujeres Violeta y Gabriela, vanguardistas y visionarias.

### **Comentario de Olga Grau D.**

El documental de Luis R. Vera, se inscribe dentro de los gestos creativos y estéticos que se han propuesto dejar ver una Gabriela Mistral rebelde, poco

conocida en nuestra cultura que construyó más bien una Gabriela poeta asociada sólo a rondas y delantales escolares, expurgada de la fuerza, incluso violenta, que es posible encontrar en su palabra.

Un gesto pionero de mostrar a la Gabriela rebelde, como carácter y escritura, fue Matilde Ladrón de Guevara, señal que fue tomada con sus propios bríos reflexivos y críticos, por las críticas literarias y escritoras que emergieron en la década de los 80, quienes revelaron lo trasgresor, los rasgos complejos y la profundidad de su escritura. Nombremos a Raquel Olea, Eliana Ortega, Soledad Fariña, Diamela Eltit, Soledad Bianchi, entre otras. No habría que olvidar tampoco en ello, al filósofo Patricio Marchant con su obra *Sobre árboles y madres*, contemporánea a esas producciones de mujeres, y los estudios posteriores de Grinor Rojo y Susana Münnich.

Luis R. Vera nos ofrece una composición de la figura de Gabriela Mistral, con documentos y datos insuficientemente conocidos o desconocidos de manera pública. Es principalmente el habla de los otros y otras la que ocupa la escena documental a partir de la memoria y transmisión de quienes la conocieron personalmente, de manera íntima, como es el caso de Doris Dana, o los que lo hicieron en algunas circunstancias particulares. A partir del recorrido de esa memoria, como también la que ha quedado en las fotografías, en grabaciones de su voz, noticias, tomas fílmicas, Vera hace un decidior montaje que construye a la mujer poeta enraizada telúricamente en nuestra tierra, pero también vagabunda; “desterrada voluntaria”, deseosa de otros aires, paisajes, culturas, aunque apegada a su propio cuerpo: “Yo escribo sobre mis rodillas, en una tablilla con que viajo siempre, y la mesa escritorio nunca me sirvió para nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa”. (“Cómo escribo”).

Gabriela Mistral está siempre por redescubrirse, lo que requiere del gesto descanonizador y desmitificador de la maestra rural y poeta de niños, que haga posible leer y oír las palabras nombradas por ella que tienen la particular peculiaridad de aparecer como de su propia invención. El documental de Luis Vera es un ademán en el sentido de la descanonización, que lidia con un imaginario social todavía apegado a la tradición que falsea, traiciona y olvida a la poeta lúcida y apasionada. Nos invita a recorrer un camino biográfico que hace visible su original fuerza personal y comprender, en parte, la relación que ésta tiene con su obra. Su producción poética, que incluye sus versos y prosa, es en definitiva, lo que reclama relecturas heterodoxas que hagan emerger nuevas significaciones, posibles siempre de descubrir en su lenguaje, relativas a lo latinoamericano, al mestizaje, a lo femenino, al lenguaje mismo, en su propio ritmo.

Como guiño a eso otro y a esa otra, necesaria de develar, que ya ha tenido muchas aproximaciones desde las lecturas feministas y de otras lecturas de carácter crítico, el documental de Luis Vera desde el lenguaje estético de un filme, nos da elementos para repensar a la Mistral.