Press kit

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina
–
Departamento de Prensa
prensa@proa.org
[+54 11] 4104 1044

Reservas:
[+54 11] 4104 1000/1001
auditorio@proa.org
www.proa.org
–
Bono contribución: $15.

PROA CINE
CICLO MARTIN REJTMAN



Junio	**16:00 hs.**	**Cromosoma 3 [The Brood]** de David Cronenberg
Sábados		
16–23–30	**18:00 hs.**	**Copacabana** de Martín Rejtman
Julio	**16:00 hs.**	**Los guantes mágicos** de Martín Rejtman
Sábados		
7–14–21–28	**18:00 hs.**	**Un mauvais fils** de Claude Sautet
Agosto		
Sábados	**16:00 hs.**	**Silvia Prieto** de Martín Rejtman
4–11–18–25	**18:00 hs.**	**Verano** de José Luis Torres Leiva

A partir del sábado 16 de junio, **Proa Cine** presenta **Ciclo Martín Rejtman**, un nuevo capítulo en la programación de cine a cargo de destacadas figuras especialmente invitadas. Al igual que en 2011 con el crítico y escritor Alan Pauls y su prestigioso repertorio de documentales sobre política del siglo XX, en 2012 Proa deja librada a la consideración de otra destacada figura, la programación de filmes que remitan tanto a su intimidad como a sus inquietudes audiovisuales: el realizador Martín Rejtman, nombre propio ineludible del denominado "nuevo cine argentino" y responsable de una obra capital.

Tres notables filmes internacionales -entre ellos, un estreno- y tres películas decisivas de Rejtman. Una selección única para aventurarse en un diálogo entre la obra del realizador argentino y tres películas imprescindibles: **Cromosoma 3** (The Brood), de David Cronenberg (1979), **Un mauvais fils** de Claude Sautet (1980) y **Verano** de José Luis Torres Leiva (2011) en diálogo con **Copacabana** (2006), **Los guantes mágicos** (2003) y **Silvia Prieto** (1999) de Rejtman.

Los sábados 16, 23 y 30 de junio, y todos los sábados de julio y agosto, desde las 16 hs., **Ciclo Martín Rejtman** invita a una experiencia en la que la obra del director -figura capital del nuevo cine independiente argentino- y singulares películas de indudable prestigio, abren la posibilidad de trazar una constelación de imágenes en inquietante relación.

Ciclo Martín Rejtman presenta una selección en la que confluyen la historia personal, los disparadores de una formación visual, los avatares del gusto, la fuerza de las influencias y el sistema de obra propia como fragmentos de una misma subjetividad.

Las proyecciones de **Copacabana** son posibles gracias a la colaboración de RUDA CINE. Las proyecciones de **Los guantes mágicos** y **Silvia Prieto** cuentan con la colaboración de RIZOMA FILMS. El ciclo cuenta con el auspicio de **Tenaris – Organización Techint**.

Con el auspicio de

Tenaris

Presentación de Martín Rejtman



Cuando me pidieron que programara la sala de cine de la Fundación Proa en junio, julio y agosto me pregunté si alguien llevaba la cuenta de cuántas películas se hicieron desde 1895 hasta el día de hoy. Pregunté en google *How many movies have been made*; la primera entrada decía 2.085.556.628.

Independientemente de la veracidad de la respuesta sabía que de todas esaspelículas yo podía elegir sólo tres. Al principio intenté encontrar alguna lógica en la selección (tres películas taiwanesas, etcétera), hasta que en un momento me dí cuenta de que el único criterio posible era el capricho.

The Brood de David Cronenberg

Pensé también en otras películas de Cronenberg filmadas en Canadá en los años setenta cuando elegí **The Brood**: **Shivers**, **Rabid**, y también **Scanners**, de principios de los ochenta. Para mí el Canadá de los años setenta que muestra Cronenberg sigue siendo la imagen del futuro: arquitectura y muebles modernos, tecnología, y mutaciones en el norte frío y desolado. Por algún motivo cualquier otra idea estética de futuro me parece lata doblada. A pesar de que estamos en el genero del exceso por excelencia son películas en las que no sobra nada, ni en la puesta en escena, ni en las actuaciones. Cronenberg hace terror serio pese a que en sus películas siempre hay humor.

Un Mauvais Fils de Claude Sautet

A los quince años durante unas vacaciones vi **Vincent, François, Paul et les autres**, de Claude Sautet. Fue la película que me hizo dar cuenta de que alguna vez iba a poder hacer cine. Hasta ese momento me parecía que construir una historia era imposible. En **Vincent, François, Paul et les autres** las cosas pasaban, fluían, aparentemente sin la prepotencia de una estructura dramática predeterminada. Supongo que para mi Claude Sautet fue lo que para muchos otros fue Casavettes, por ejemplo. El año pasado vi de nuevo muchas de sus películas pero no volví a encontrar esa relación cercana con **Vincent, François, Paul et les autres**. La relación que uno tiene con el cine cambia con el tiempo, uno no es el mismo, las películas son las mismas, la época no es la misma. Esta vez esa conexión se dio con **Un mauvais fils**.

Verano de José Luis Torres Leiva

Tuve la suerte de ver **Verano** en el último Bafici y me pasó lo mismo que el año pasado con otra película de un país limítrofe, **La vida útil**, de Federico Beiroj. **La vida útil** fue la película con la que me quedé del BAFICI 2011; **Verano** fue la del 2012.

Qué alivio, le dije a José Luis después de la proyección, por fin una imagen más sucia frente a tanta dureza del HD. Al cine se le pide más de todo: más definición, más eficacia narrativa, más Dolby digital, más corrección y después de tanta definición, tanta eficacia, tanto Dolby, tanta corrección uno puede terminar agotado. **Verano** aparece como un descanso, un viaje de vacaciones.

La película se encarga de destruir los clichés de sus premisas sin ni siquiera tomarse el trabajo de atacarlos: un hotel en un lugar de aguas termales, una pareja en crisis, una mujer extranjera de paso; todo suena muy a película de los años 60, a remake de Antonioni. Pero nada más lejos. Las referencias están en otra parte, se me ocurre que en la calidad de "recuerdos" de muchas de esas escenas y en la formación documentalista de Torres Leiva, que construye una ficción a partir de recuerdos con una mirada documental. De ahí el carácter íntimo y experimental de **Verano**, sin ser ni una película intimista, ni una película experimental.

En todo caso esta selección es un gusto personal y una especie de privilegio; me preguntaron "Qué películas querés que estén en cartelera", y pude elegir. **The Brood** y **Un mauvais fils** hace mucho que no se pasaban en una sala, y **Verano** encuentra en estas cuatro proyecciones su estreno en Buenos Aires.

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Cromosoma 3
David Cronenberg

Canadá, 1979. 90 min.
Título original **The Brood**
Dirección **David Cronenberg**
Guión **David Cronenberg**
Producida por **Canadian Film Development Corporation (CFDC), Elgin International Films Ltd., Mutual Productions Ltd.**
Elenco **Oliver Reed, Samantha Eggar, Art Hindle, Cindy Hinds, Nuala Fitzgerald, Henry Beckman, Susan Hogan, Michael McGhee, Gary McKeehan, Robert A. Silverman**



Sinopsis

Hal Raglen (Oliver Reed) es un excéntrico y poco convencional psiquiatra que usa unas innovadoras técnicas teatrales para quebrar el bloqueo psicológico de sus pacientes con trauma. Una mujer se ve sometida a este proceso de curación, que consiste en una manifestación somática de los desórdenes mentales del enfermo. Pese a las previsiones iniciales, el remedio desata la furia de la paciente.

Biografía

David Cronenberg nació en Toronto, Canadá en 1943. Es uno de los principales exponentes de lo que se ha denominado horror corporal, que explora los miedos humanos ante la transformación física y la infección. Inaugura y abandera el concepto de la *nueva carne*, eliminando las fronteras entre lo mecánico y lo orgánico. En sus filmes, se mezcla lo psicológico con lo físico.

Después de dos cortometrajes, realiza dos largometrajes experimentales (***Stereo*** y ***Crimes of the Future***), en los cuales Cronenberg se asoció con Ivan Reitman como productor y obtiene financiamiento del gobierno canadiense. Cronenberg alternó, junto a sus originales películas de horror corporal como ***Shivers***, un peculiar proyecto que reflejaba su interés por las carreras de autos y las bandas de motociclistas, ***Fast Company***. ***Rabia*** explotó el insospechado talento actoral de la estrella porno Marilyn Chambers. Resultó una revelación tras su distribución internacional y sus dos siguientes películas de horror ganaron un sólido apoyo.

Sus películas siguen una progresión definida, un movimiento que va del mundo social a la vida interior. En sus primeras cintas, experimentos científicos modifican cuerpos humanos, lo cual daba lugar a alteraciones en el sistema social (***Shivers*** o ***Rabia***). En un período posterior, es el científico el que se ve alterado por su experimento (***The Fly***). Este período concluye con ***Dead Ringers***, en la cual un par de ginecólogos gemelos viven íntimamente vinculados, a un grado donde la individualidad de cada uno se diluye, en medio de su adicción a las drogas.

Sus películas recientes tienden a la exploración psicológica del individuo, a menudo contrastando realidades subjetivas y objetivas (***M. Butterfly***, ***eXistenZ***, ***Spider***). En ***Crash*** (1996), la gente que ha resultado herida en accidentes de tránsito asume su traumatismo como "un fertilizante, en vez de un evento destructivo".

El thriller ***A History of Violence*** (2005) es uno de los filmes de mayor presupuesto y público que ha filmado. En 2011 estrenó en el Festival de Venecia ***Un método peligroso***, cuyo argumento gira alrededor de las relaciones profesionales y afectivas entre Sabina Spielrein, Carl Jung y Sigmund Freud. Luego filmó ***Cosmopolis***, adaptación de la novela homónima de Don Delillo, estrenada en 2012 en Cannes.

Links

http://www.claqueta.es/1979/cromosoma-3-the-brood.html

http://www.miradas.net/2005/n43/estudio/thebrood.html

http://www.encadenados.org/nou/n-71-david-cronenberg/cromosoma-3-the-brood-1979

http://numerocero.es/articulo/intervencion-david-cronenberg/342

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

Un mauvais fils
Claude Sautet

Francia, 1980. 110 min
Dirección **Claude Sautet**
Guión **Daniel Basini**
Producida por **Films A2**
Elenco **Patrick Dewaere, Brigitte Fossey, Jacques Dufilho, Yves Robert, Claire Maurier, André Julien, David Pontremoli**



Sinopsis

Tras haber pasado cinco años en una prisión de los Estados Unidos por tráfico de drogas, Bruno regresa a Francia dispuesto a comenzar una nueva vida. Allí se reencuentra con su padre, un hombre amargado que le echa la culpa de la muerte de su madre que, al parecer, no pudo soportar el dolor de que su hijo acabara en la cárcel.

Habiendo decidido apartarse de su familia, comienza a trabajar en una librería donde conoce a Catherine, otra ex adicta, con la que inicia una relación sentimental.

Biografía

Claude Sautet nació en Montrouge, Francia en1924 y falleció en París en 2000.

Estudió escultura en la Escuela de Arte Decorativo de París. En su juventud adhirió al Partido Comunista y lo abandonó en 1952. Es considerado uno de los mayores cronistas de la clase media francesa.

Comenzó su carrera como asistente del director Jacques Becker en la película ***Touchez pas au grisbi*** (1953), fue productor de TV y escenógrafo antes de dirigir su primera película, ***Bonjour sourire*** (1955).

Aún después de ser reconocido internacionalmente, continuó trabajando en colaboraciones modestas con realizadores amigos como Georges Franju, Jean-Paul Rappeneau, Alain Cavalier y Max Ophüls, entre otros.

Su primer logro significativo fue con el melodrama ***A todo riesgo*** (*Classe tous risques,* 1960), con Lino Ventura y Jean-Paul Belmondo, una película basada en la tradición francesa del filme policial y con referencias del cine negro estadounidense.

Logró un gran éxito con ***Las cosas de la vida*** (*Les choses de la vie*, 1970), un estudio de la crisis de la edad madura puesta en evidencia a partir de un accidente automovilístico, que cuenta con la actuación de Rommy Schneider y Michel Piccoli, como muchas de sus películas posteriores. A partir de esta película, filmó una serie de películas que podrían considerarse como estudios sociales, agudas observaciones que documentan las relaciones entre un gran número de personajes.

Otras de sus películas más célebres fueron ***Tres amigos, sus mujeres y los otros*** (*Vincent, François, Paul... et les autres*, 1974), ***Una historia simple*** (*Une histoire simple* , 1978) y ***Quelques jours avec moi*** (1988).

Además de escribir sus propias películas, Sautet también escribía guiones para otros directores. Murió de cáncer en París en 2000.

Links

http://www.decine21.com/Peliculas/Un-mauvais-fils-15039

http://films.blog.lemonde.fr/2006/01/26/2006_01_mauvais_fils/

http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Claude-Sautet-una-historia-simple-por-Patricio-Vega__105.php

- Entrevistas con el director:

http://www.laboratoriodeguion.com.ar/notas/Claude-Sautet-una-historia-simple-por-Patricio-Vega__105.php

http://www.sidus.com.ar/EspacioSidus/apm/Anteriores/apm74/notas/nota04.htm

http://edant.clarin.com/diario/2000/07/25/c-00303.htm

http://www.lanacion.com.ar/26176-un-maestro-de-los-sentimientos

http://www.onoff.cl/revistapubdet.php?idpub=1120

Verano
José Luis Torres Leiva



Chile, 2011. 93 min.
Dirección **José Luis Torres Leiva**
Guión **José Luis Torres Leiva**
Producida por **La Ventura**
Fotografía **Inti Briones**
Montaje **Andrea Chignoli**
Sonido **Roberto Espinoza**
Elenco **Julieta Figueroa, Rosario Bléfari, Francisco Ossa, Ignacio Agüero, Mariana Muñoz, Rodrigo Lisboa**

Sinopsis

Durante un caluroso día de verano, pequeños eventos marcan la vida de un grupo de visitantes y trabajadores de unas viejas termas en el sur de Chile. Julieta, Francisco, Isa, Rodrigo, Ignacio, Mariana, Muriel, Gabriela, Eliseo, Norma, Alejandra y Claudio pasan largas horas en la naturaleza, aprendiendo a manejar, limpiando la casa, besándose por primera vez o sólo hablando y caminando, mientras el día lentamente se disuelve en fragmentos de felicidad y descubrimiento.

Nota del director

Este es un relato formado por múltiples historias, pero no es una pieza ensamblada. Hay un centro y muchas ramas que se desprenden de él. Sus ejes principales son precisamente estos pequeños momentos, los instantes invisibles de la vida cotidiana que experimentan todos los personajes que pasan a través de la película. Es una historia que transita una fina línea entre la belleza y la desesperación. Para pasear por el bosque, para experimentar la alegría de perderse, de no pertenecer a ningún lugar. Es una historia que vive en el interior de los personajes, y también en el exterior de lo que les rodea. Para ellos, el mundo está abierto, tanto en el bosque y el cielo que los refugia. Es una historia sobre la soledad, pero también del amor, sobre la esencia de los sentimientos y el descubrimiento de lo que nos gustaría ser o lograr en nuestras vidas.

Entrevista con el director

- Verano está muy ligada a un lugar específico. ¿Qué importancia tiene para vos y para la película este "sentido de pertenencia"?

- Verano fue filmada en un lugar muy especial para mí, en unas antiguas termas ubicadas a dos horas de Santiago. Cuando tenía seis o siete años, iba con mis abuelos que tomaban baños termales algunos fines de semana. Tenía muy pocos recuerdos de esos días hasta que regresé muchos años más tarde, cuando tenía 30. Al entrar, lo primero que me llamó la atención fue que todo se veía exactamente igual a como lo recordaba. Después, pequeños detalles como el sonido del agua cayendo en una fuente, el olor de las aguas termales, el canto de los pájaros revivieron los momentos que pasé allí con mis abuelos. Y precisamente estos sentimientos fueron los que traté de traer a la pantalla con esta película.

- Muchas veces, la cámara observa íntimamente a los actores. ¿Cómo elegiste el elenco? ¿Tenías en mente actores específicos o los actores influyeron en las historias de los personajes que observamos?

- Casi todos los actores de **Verano** son grandes amigos míos. Creo que eso fue de gran ayuda porque la confianza y la facilidad con la que trabajamos nos permitió un grado único de intimidad. Con Julieta Figueroa y Francisco Ossa comenzamos a trabajar en 2008, escribiendo y armando la historia de la pareja protagonista de la película. Cuando llegó el momento del rodaje, en enero de 2011, todo fluyó naturalmente. Para mí, tener la oportunidad de trabajar de esa manera, fue una experiencia hermosa e increíble. En ese sentido fue una situación muy familiar.

- Verano tiene una estética muy específica que a menudo parece preferir dejar una situación sin resolver antes que concluirla totalmente. ¿Hay direc-

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

tores que lo hayan influido en este sentido? ¿Hay directores jóvenes internacionales que sienta que se acercan a lo que usted está tratando de lograr?

- Admiro la obra de Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul y Sharon Lockhart. Para mí, son los mejores directores de cine contemporáneos. Sobre todo, respeto su coherencia con lo que dicen y sienten sobre el cine y el momento en el que deciden filmar sus películas. Creo que es algo difícil de lograr actualmente, y tener la oportunidad de ver esto a través de sus películas me resulta emocionante. Hay directores jóvenes a los que también admiro por su modo personal de ver el mundo y capturarlo en sus películas, como Raya Martin, Ben Rivers, Ben Russell y Christelle Lheureux, quien me sorprendió con su mediometraje *La Maladie Blanche*.

Sobre la película

Por Gabriela García. "Así es Verano, de José Luis Torres Leiva, la única cinta local seleccionada en Venecia". En *La Tercera*, Santiago de Chile, 8/9/2011:

"Tú no hablas mucho. Eso fue lo primero que le dije a mi marido cuando lo conocí. Yo pensaba que lo aburría. Pero un día me dijo que no quería arruinar los momentos hablando por hablar. Tenía razón, ¿o no?". El diálogo se produce entre dos desconocidos en un paradero del pueblo de Coya, y es una de las escenas de **Verano**, la película que José Luis Torres Leiva estrena [...] en la sección Horizontes del Festival de Cine de Venecia.

El director ya había competido en certámenes europeos. En 2008 su primer largometraje de ficción, ***El cielo, la tierra y la lluvia***, fue galardonado con el premio Fipresci (Internacional de Fédération de la Presse Cinématographique), en el Festival de Rotterdam. "Examina a personas que añoran el cariño, pero son incapaces de expresar las emociones", argumentó el jurado aquella vez. Esa instrospección también está presente en **Verano**. "La imposibilidad de decir lo que sentimos es algo que cruza todo el cine de Antonioni. Hay muchos miedos, eso es lo que me gusta explorar", explica el director.

Así como sus personajes, Torres Leiva tampoco habla mucho. Dice que haciendo películas vence la timidez que arrastra desde la infancia. "Era de los niños que jugaban con amigos imaginarios", confiesa sobre una época en la que iba a pasear a las Termas de Cauquenes con sus abuelos. Veinte años después, y cuando éstos ya habían fallecido, decidió volver. Ahí supo que quería filmar **Verano** en ese lugar. "Lo que más me impresionó fue que la zona siguiera igual. Mezcla de casona de campo antigua y convento. Recordé cuando tenía seis años y tomé un baño termal. Me sentí como dentro de un sarcófago", sonríe el director sobre un sitio que, según sus palabras, tiene "una extraña calma". "Es un zona muy silenciosa, pero a la vez rodeada de sonidos naturales. Hay un bosque y un puente colgante", cuenta.

En estas locaciones transcurren las vidas de los personajes de **Verano**, cuyo único punto en común es estar en Cauquenes. "Están en momentos decisivos de sus vidas. Hay una mujer casada que no sabe si dar el paso y embarazarse (Julieta Figueroa); una joven que decide tener a su hijo sola (Rosario Bléfari) y un hombre que a diario alimenta a una perrita que está amamantando (Ignacio Agüero). La maternidad es otro tema en la película", adelanta.

Verano tiene la textura de una película antigua. Grabada con una cámara amateur, High 8, Torres Leiva cuenta que su idea fue llevar sus recuerdos de niñez a la pantalla. "Lo que hicimos fue proyectar una primera versión en un telón y volverla a grabar con una cámara de alta definición. Por eso, la textura es medio pictórica y la imagen de cuatro tercios", señala sobre un filme que también se narra con fotografía fija y que se rodó durante tres semanas en Cauquenes, Coya o Sewell.

Lector de Julio Verne, Faulkner y amante del cine de Robert Bresson, Torres Leiva es de los realizadores que incorporan sin miedo el silencio en sus guiones. En sus cintas, todas de situaciones cotidianas, los personajes están solos, en busca de algo que ignoran. "Las historias nacen de oído, de mis trayectos en micro, de mis caminatas. No me interesan los grandes acontecimientos. Sobre el silencio, no creo que exista. Siempre hay algo que está pasando, aunque no se vea ni se oiga", dice. [...]

Biografía

José Luis Torres Leiva nació en Santiago de Chile en 1975. Es director, guionista y productor. En 2003 recibió la beca Fundación Andes para la realización del documental ***Ningún lugar en ninguna parte*** que fue mostrado en 25 festivales internacionales. Su cortometraje ***Obreras saliendo de la fábrica*** ha sido seleccionado en más de 50 festivales y recibió, entre otros, el premio al mejor cortometraje en ZINEBI Bilbao y en Drama Short Film Festival.

El tiempo que se queda (2007), donde además de la dirección ejerció labores de producción, cámara, sonido y montaje, fue estrenado en el Festival de Rotterdam 2007, y ganó el Premio a la Mejor Película Cine del Futuro en el BAFICI 2007.

El cielo, la tierra y la lluvia es su primer largometraje de ficción que fue estrenado en el Festival de Cine de Rotterdam 2008. ***Verano*** es su segundo largometraje. Actualmente trabaja en la preparación de los documentales ***Ver y Escuchar*** y ***Los Trabajos***.

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Martín Rejtman

Sobre su obra

Fragmentos de "Martín Rejtman: el cine menguante" de David Oubiña, publicado en *Martín Rejtman*, edición en DVD de los filmes del director (Colección Malba Cine, Buenos Aires, 2005):

Antes de que existiera el 'nuevo cine argentino', existía ***Rapado***. (....) Aunque no fue concebida como el manifiesto de un nuevo cine, esa ópera prima era –en definición de su director– 'una película militante' que denunciaba con su puesta en escena todo aquello que el cine de los 80 ignoraba.

¿Cuál era la novedad de este cine? Se podría resumir: ***Rapado*** toma el motivo argumental de ***Ladrones de bicicletas*** (el célebre film de Victorio de Sica), pero eso es sólo un pretexto porque la sobriedad de su estilo la ha aprendido en los films de Ozu y Bresson. Rejtman ha dicho: 'Mis películas no plantean una problemática, las películas mismas son el problema'. En ambos trabajos, cada elemento es despojado del valor que tenía antes de ingresar al universo del film, en donde se le asignará una nueva función y establecerá nuevas relaciones.

"Si ***Doli vuelve a casa*** y ***Rapado*** plantean un corte con el cine anterior a la vez que establece las bases de una poética, ***Silvia Prieto*** y ***Los guantes mágicos*** suponen una inflexión que es tanto una profundización como un desarrollo de ese programa. El rigor narrativo del primer Rejtman –su orgullosa ausencia de costumbrismo entrecortada con destellos de un humor catatónico– se encauza definitivamente en una forma de comedia desolada.

En ***Silvia Prieto*** y ***Los guantes mágicos***, Rejtman trabaja con un microcosmos de personajes que reaparecen y se recombinan, a partir de un mínimo de situaciones que se repiten y con una selección limitada de objetos dedicados a circular de manera tan imparable como impasible. Las diferencias, en todo caso, están en el orden de la desmesura. ***Los guantes mágicos*** exacerba el estilo del film anterior: es más abiertamente coral, más extravagante, más alocado y, también, más inconsolable.

En su perfecta racionalidad y en su orden luminoso, estos films constituyen una especie de comunidad utópica, como si fueran pequeños falansterios cinematográficos cuya misión no sería reproducir nuestro mundo, sino denunciarlo como una copia burda. Las personas, los lugares y las cosas, entran en nuevas relaciones y se vuelven más sorprendentes precisamente allí en donde todavía resultan reconocibles. Más sorprendentes cuanto más reconocibles.

Biografía

Martín Rejtman nació en Buenos Aires en 1961. Estudió cine en la New York University (NYU). Luego trabajó como asistente de montaje en los estudios de Cinecittá, Italia.

En 1992 Rejtman filmó ***Rapado***, su primer largometraje y su primera película en colores, seleccionada para los festivales de Locarno, Rotterdam y La Habana, entre otros. En 1999, estrenó su segundo largometraje, ***Silvia Prieto***, presentado en los festivales de Sundance, Berlín, San Sebastián, San Francisco, Miami, Munich, Londres, Viena, Karlovy Vary, Thessaloniki, La Habana, Toulouse y Nantes, donde ganó los premios a mejor guión y a mejor actriz (Rosario Bléfari).



Posteriormente, estrenó ***Los guantes mágicos*** (2003) y en 2007 concluyó ***Copacabana***, estrenada internacionalmente en el Rotterdam International Film Festival 2007. Este documental también obtuvo el premio Fipresci al Mejor documental en el FICCO México 2007 y se estrenó en Buenos Aires en Fundación Proa en enero de 2010. En 2009 codirigió con Federico León ***Entrenamiento elemental para actores***, telefilm estrenado comercialmente en El Camarín de las Musas en septiembre de 2009.

Además de cineasta, Rejtman es escritor. Ha publicado, en Argentina y Europa, ***Rapado*** (Planeta, Buenos Aires, 1992), ***Treinta y cuatro historias*** (incluido en ***Un libro sobre Guillermo Kuitca***, 1993), ***Velcro y yo*** (Planeta, Buenos Aires, 1996), el guión de su película ***Silvia Prieto*** (Norma, Buenos Aires, 1999) y ***Literatura y otros cuentos*** (Interzona, 2005).

En 2000 recibió la beca del International Writing Program de la University of Iowa (Estados Unidos) y en 2002 la Beca Antorchas (Argentina).

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

Copacabana



Argentina, 2007. 56 min.
Dirección **Martín Rejtman**
Producida por **Ruda Cine y Martín Rejtman**
Productor asociado **Alta Definición Argentina**
Productores **Violeta Bava, Rosa Martínez Rivero y Martín Rejtman**
Fotografía y cámara **Diego Poleri**
Sonido **Jessica Suárez y Javier Farina**
Montaje **Martín Mainoli**
Investigación **Nico Chausovsky**
Asistencia de producción **Iván Eibuszyc**
Diseño gráfico **Germán Ruiz**

Sinopsis

Todos los años, durante dos domingos del mes de octubre, la comunidad boliviana en la Argentina celebra su fiesta patronal más importante: la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana. Cientos de grupos de música y baile de todo el país desfilan en el barrio porteño de Charrúa en una celebración que trasciende lo religioso.

Copacabana toma como punto de partida esta fiesta y construye, a través de los ensayos de grupos de baile y música, álbumes de fotos y la frontera entre Bolivia y Argentina, entre otros recortes, un retrato distante y a la vez cercano de la comunidad boliviana de Buenos Aires.

Sobre la película

Por Marcelo Panozzo:

El director Martín Rejtman, con su cine de ficción, creó un mundo. Ahora bien, el mundo, tal como tiene lugar ahí afuera (lejos de los guiones), acaba de crear un director: el Rejtman que con **Copacabana** –su debut en el terreno del documental– entrega no sólo la película argentina más luminosa en mucho tiempo, sino también una nueva versión de sí mismo, en la que su habitual capacidad de observación vuelve a aparecer pero de la mano de una libertad, una calidez y una alegría extraordinarias. Rejtman cuenta, combinando pudor y fascinación, un cuento feliz con final triste o una historia que, aún no pudiendo ser del todo feliz, tiene infinidad de momentos-maravilla, de esos que merecen tener una cámara adelante; cuenta a la comunidad boliviana de Buenos Aires y los festejos de Nuestra Señora de Copacabana, y logra llevar el espíritu de la prodigiosa escena de Shara (Kawase Naomi) del baile bajo la lluvia a una extensión de 56 minutos.

Entrevista con el director

Por Maite Alberdi e Iván Pinto. "Entrevista a Martín Rejtman a propósito de Copacabana". En *La Fuga* (www.lafuga.cl):

- Martín, cuéntanos el origen de la película, cómo surge, por qué surge.

- La película es un encargo de un canal de televisión de señal abierta, es un proyecto de una serie de documentales que tenía el canal de la ciudad y los temas eran películas en donde se viera a la gente de la ciudad manifestándose de alguna manera, los ejemplos: un partido de fútbol Boca-River o el día de la primavera en que la gente se toma la ciudad, la vuelta de vacaciones y la fiesta de Copacabana, de la comunidad boliviana en Argentina. En vez de pensar otra alternativa, elegí uno de los temas que se habían propuesto y era un tema muy ajeno a mí, así que pensé que si íbamos a hacer un documental, que es un género totalmente ajeno a mí, que no había transitado, me parecía que había que ir lejos con la elección del tema. No me interesaba hablar sobre algo que conocía completamente. Me interesaba aprender algo nuevo, conocer algo en el camino, todo documental es un aprendizaje sobre algo, y yo sobre la comunidad boliviana sabía muy poco.

- Y, ¿Cómo fue el proceso de investigación? Muchas veces los documentales de observación

requieren un tiempo mayor de indagación.

- Hubo mucho tiempo en que yo no sabía lo que quería hacer, sabía que estaba esta fiesta que era en octubre, y comencé con esto en el verano. En principio visitaba los mercados bolivianos en Buenos Aires, que la mayoría de la gente de aquí desconoce. La mayoría de los porteños jamás a puesto un pie en un barrio boliviano, son lugares que quedan al borde de la ciudad, la gente se mueve en un circuito que va desde su casa a su lugar de trabajo -que queda generalmente en el centro- y esos bordes jamás los visitan, sobre todo si esos bordes son pobres. Empecé a ir a los barrios, a comer en esos los lugares, a hacer compras, no me lo tomaba como una investigación sino como una actividad, iba a pasear un rato, me daba cuenta que no podía ir a otro sitio teniendo eso en la ciudad, me parecía más interesante estar un día ahí que en aquéllos lugares que ya son demasiado transitados. Uno va a los lugares cotidianos por obligación y no por placer, a mí me estaba resultando muy placentero ir a estos lugares nuevos, así comenzó mi investigación, luego armé mi equipo de trabajo y averiguamos sobre la fiesta, primero pensé seguir a los grupos de baile de la fiesta, empezar a contactarlos. De pronto, nos encontramos con un ensayo, el primero que sale en la película, fuimos a verlo y me di cuenta que debía empezar a filmar, de ahí surgieron otras situaciones que me parecía interesantes seguir filmando. Fue en el mismo rodaje donde me fui focalizando sobre lo que quería contar, de hecho habremos filmado veinte horas y la película dura cincuenta y cinco minutos.

- Bueno, eso me llama la atención, me parece que hay una selección de material muy precisa, son 5 ó 6 partes en la película, elegiste cosas puntuales y buscaste un orden narrativo. ¿Qué pasó con la elección del material, cuál fue el criterio?

- Yo detestaba siempre que aparecieran niños en la película, por lo tanto, el primer criterio para cortar era la aparición de un niño, si aparecía un niño ya me parecía todo paródico, se hacía protagónico y se convertía en una especie de farsa. Lo primero que descarté del material fueron las escenas con niños. Eso es más anecdótico. En realidad, fue muy difícil el trabajo porque llegué al montaje sin saber qué iba a hacer, por supuesto que el orden que tiene ahora no lo tenía pensado cuando me senté a trabajar, fue apareciendo en el montaje. Lo primero que hay en un documental es una selección del material viendo qué es lo que salió mejor y sobre todo intentar de encontrar momentos que sean reveladores, lo mismo que sucede en una película de ficción, cuando uno ve una escena trata de que la escena tenga un valor en sí mismo que no sea sólo un engranaje en una trama sino que tenga un peso, que revele algo. Eso mismo pasaba con esos momentos. Para mí era importante rescatar en la selección de material los momentos en que yo en el rodaje me sentí parte de algo ligeramente excepcional. Muchas veces uno está en una situación y le gustaría que otras personas estuvieran presentes para compartir lo que estas viendo, yo tuve la suerte de tener una cámara en esos momentos. Entonces, la selección de material era rescatar esos momentos.

- Llama la atención el tema de lo excepcional, los momentos de verdad no son a primera vista legibles, cuando uno recapitula se da cuenta que hay una mirada que se posó en ese tipo de momentos que son muy reveladores con respecto a la comunidad, a la vivencia, son signos muy potentes como la comunidad boliviana en Argentina. La película sorteó bien ese peso.

- Bueno, eso es porque no me planteé hablar sobre la comunidad boliviana en Buenos Aires. Mi idea fue ver cómo la película iba a hablar sobre eso. Creo que ese es el gran problema del cine social y del cine político, que parten con una idea, en cambio, la idea es la película, mi idea previa sobre el tema a nadie le importa, por eso muchas veces pienso que las entrevistas son un poco inútiles, lo que importa es lo que dice la película. Lo que yo digo, lo que pienso, por quién voto, a quién le importa. Pero me parece que cuesta mucho instalar eso, la idea de que el director no importa. Lo que importa es la trama que arman sus películas, pero no lo que el dice, piensa, sus intenciones, claro que puede ser interesante para comparar o tener un punto de referencia, pero en definitiva a quién le importa lo que pensaba cualquier artista en la historia de la humanidad, lo que importa son lo que dicen o lo que piensan sus obras. Si uno tiene en cuenta eso antes de hacer una película es todo mucho mejor, porque uno no trata de poner en escena una idea previa sino que uno busca esa idea. Trabajo de la misma manera en la ficción, en el documental y en la literatura.

- Es interesante constatar que en Copacabana existe un trabajo completamente distinto de los tiempos, al que se da en el resto de tu filmografía. De hecho, tú mismo señalas en una entrevista sobre "Los guantes mágicos" que evitabas los tiempos muertos, que en tus películas sucedían muchas cosas y muy rápido. En este caso pasa lo contrario, la contemplación de esos acontecimientos particulares se logra

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

precisamente a partir del tiempo lento. ¿Cómo ves este trabajo de la temporalidad?

- La verdad es que no lo había pensado, la observación es cierta. Los tiempos en **Copacabana**, sobre todo en la segunda parte, tienen una construcción muy pausada, como no habían acciones demasiado concretas me dejé llevar por el gusto de la contemplación. En las películas de ficción, en cambio, las acciones son muy concretas y cuando termino de ver acciones, por lo general no me interesa ver nada, quiero ver la acción y nada más. En este caso, en la segunda parte hay momentos poco concretos, como la construcción de la frontera y ahí me dejé llevar por el gusto de mirar esas situaciones.

- Hay también ausencia de abordaje de personajes, ¿Eso lo tenías pensado desde el principio?

- No, de hecho me preocupaba un poco, cuando estaba a punto de terminar la película me excusaba ante futuros espectadores diciendo: bueno, no hay personajes, no hay historia, no hay voz en off, no hay nada, se van a aburrir. Pero, no me interesaban los reportajes porque lo que estaba mostrando ya era suficientemente elocuente. De hecho hice un par de reportajes-al chofer del micro, al gendarme de la frontera-, pensando más en usar la voz que la imagen, porque me gustó mucho lo que sucedió con el álbum de fotos, que fue una situación muy espontánea. Buscaba otros momentos así, necesitaba la voz, pero las entrevistas convencionales le restarían peso a la película. Todo parte de cierta confianza, el cine y el arte en general tienen que partir de cierta confianza subyacente que tiene que existir porque si no, no puedes hacer nada, es casi instintivo, es una especie de creencia de que lo que uno está haciendo va a ser algo, de que todo eso se convertirá en una narración. En una película de ficción es más fácil porque tienes el guión, pero en un documental como este en el que yo partí casi sin nada tenía que confiar que todo finalmente armaría una narración, la confianza se afianzaba cuando encontraba escenas que me gustaban, en muchos momentos pensé que no tenía película. Igualmente trabajé con mucha libertad, siempre lo he hecho así, me imagino que es porque siempre trabajo con poco dinero.

- En una entrevista dijiste que en un punto el objeto podría haber sido otro, incluso podrían haber sido otros personajes, ¿qué pasa con esa variante, con la variante del objeto y la mirada?

- Muchas veces yo iba sin la cámara a conocer lo que sucedía y en ese momento pasaban cosas muy especiales y yo lamentaba no poder registrarlo. Sin embargo, cuando volvía con la cámara sucedían otras cosas especiales que sí puede filmar, siempre suceden cosas especiales, lo que cuenta es que a uno le resulten especiales. Me parece que en un documental uno siempre cree que se está perdiendo algo, que se está perdiendo lo mejor, pero lo mejor también vuelve a suceder. Otras cosas vuelven a suceder, lo excepcional es algo que se repite aunque sea particular, no tiene que ver con el objeto sino con poder captar un momento determinado. La manera de ver u ordenar las cosas tiene un peso muy grande en mi película y en mi manera de trabajar.

- ¿Cómo inscribes está película con respecto a las otras?

- Siendo una película en que no hay un guión, creo que se ven los mismos rasgos estilísticos. En ella se ve más la crudeza del estilo, es más desnuda, el estilo está más a la vista. En mis películas de ficción donde hay una trama que se vuelve cada vez más compleja el estilo se diluye mucho, está ahí pero completamente diluido, pasa más desapercibido. Acá como no hay una trama más clara el rasgo estilístico predomina.

- Muchos le exigen ciertas características particulares a los documentales que en este caso tú pasas por alto, ¿Has tenido algún acercamiento con ese tipo de discusiones a partir de Copacabana?

- Para mí está película no es un documental, yo no creo en esa discusión. El documental como está no existe porque desde el momento en que existe conciencia de una cámara, que la hay siempre -ya sea de un lado o de otro-, esa conciencia ya impugna la objetividad del documental que es lo que los puristas quieren defender, esa objetividad sin intervención no existe y al no existir eso, toda la discusión sobre el documental es inútil. Esta es una película de ficción hecha con elementos reales, en vez de estar hecha con actores está hecha con cosas que están ahí y que yo organizo para la cámara de todos modos.

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Los guantes mágicos



Argentina, 2003. 90 min.
Dirección **Martín Rejtman**
Guión **Martín Rejtman**
Producida por **Rizoma Films**
Sonido **Gabriel Fernández Capello y Diego Vainer**
Fotografía y cámara **José Luis García**
Elenco **Gabriel "Vicentico" Fernández Capello, Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, Susana Pampin, Cecilia Biagini, Diego Olivera**

Sinopsis

Alejandro es un taxista de unos treinta y cinco años que se encuentra de pronto en medio de separaciones, cambios climáticos violentos, riqueza súbita, personajes que quieren volver a Argentina, otros que quieren irse para siempre, guantes mágicos, música ensordecedora, empobrecimiento repentino, incontables viajes al aeropuerto, una nueva relación, depresiones extremas, adicciones diversas... Nada de esto parece afectarle demasiado. En realidad, lo único que verdaderamente le importa es su Renault 12.

Sobre la película

Horacio Bernades. "El mundo mágico y misterioso de Martín Rejtman, en San Sebastián". En *Página 12*. 19/9/2003:

"¿No será que el coche te habla a vos, que está queriendo decirte algo?", le pregunta Cecilia a Alejandro en **Los guantes mágicos** [...]. Producida en buena medida gracias al aporte de compañías y fundaciones extranjeras, **Los guantes mágicos** representa una nueva inmersión en el universo solitario, melancólico y esperanzadamente desencantado de Martín Rejtman. Como en ***Rapado*** y sobre todo ***Silvia Prieto***, la mirada generacional vuelve a imponerse, ahora sobre un grupo de cuarentones o casi. El grupo protagónico se integra esta vez con Alejandro, el remisero más triste del mundo (primer papel principal de Gabriel Fernández Capello, más conocido como Vicentico), su ex novia Cecilia, firme clienta de la depresión (Cecilia Biagini), Valeria, azafata new age (Valeria Bertucelli, mujer de Capello en la vida real), la pareja integrada por el entrepreneur & rockero tardío Piraña (Fabián Arenillas) y su abrumadora esposa Susana (Susana Pampín), un actor porno (Diego Olivera) y un paseador de perros, cautivo de la farmacopea psicotrópica (Leonardo Azamor).

La sola descripción de los personajes habla ya del fuerte componente sarcástico que distingue al nuevo film de Rejtman, cuya inclinación a la microantropología social se ve reforzada aquí, redondeando algo así como un fresco disimulado sobre la Buenos Aires 2003. Como de costumbre en el realizador, esta mirada totalizadora se encubre detrás de un aire casual que es sólo aparente. Pequeño tratado sobre las manías, rituales caseros e inofensivas zonceras de una clase media en decadencia, **Los guantes mágicos** despliega todo un abanico de objetos demodé, desde el Renault 12 que maneja Alejandro (obsesionado por un ruidito en el motor) hasta el televisor marca Drean en el que Cecilia mira una viejísima presentación de León Gieco.

Como es regla en el realizador de ***Silvia Prieto***, el absurdo se filtra aquí tanto en los diálogos ("De 25 argentinos que fueron al spa, 19 eran de sagitario", informa Valeria) como las situaciones (Piraña tortura a cada uno de sus invitados con unas grabaciones literalmente ensordecedoras; el actor porno no deja dormir a Alejandro por su manía de entrenar las 24 horas del día). Pero también gracias a la serie de transferencias, contagios y permutaciones que se producen sin cesar entre los personajes, y que generan la sensación de que todo es reversible. El resultado es graciosísimo, tristísimo y también –tal vez sea ésta la gran novedad de **Los guantes mágicos**– de una no por disimulada menos emotiva cercanía hacia los personajes. En este sentido, todas las escenas –breves y mudas–

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

en las que Vicentico baila feliz en anónimas discotecas, hablan más sobre las esperanzas y deseos del remisero que cualquier parrafada, de esas que serían inconcebibles en una película de Rejtman.

Diego Lerer. "Busco auto (y/o pareja)". En *Clarín*. 27/5/2004:

El remise de Alejandro no funciona, lo que se dice, demasiado bien. Sin embargo, el tipo lo adora. Es un Renault 12, claro, símbolo de una decaída clase media que lo utilizaba como baluarte de una cierta solidez económica y una relativamente segura expectativa de ascenso social. Alejandro, a esta altura, lo usa como remise. Y más tarde deberá tristemente deshacerse de él.

Bien se podría hacer un estudio sociológico sobre la relación de esa específica marca de autos francesa y la clase media argentina. Pero el director de **Los guantes mágicos**, Martín Rejtman, prefiere simplemente que sirva de metáfora y sustento para una comedia disparatada y a la vez amarga en la que explora no sólo los cambios culturales y la desesperación económica de la clase media argentina durante los años '90 (el abandono de los modelos seguros de ascenso por la fascinación de la cancha de paddle, el "parripollo" y, en este caso, "los guantes mágicos" importados) sino la infinita soledad —depresión, enfermedad, tristeza— que deja como residuo ese modelo de supervivencia salvaje.

Si Alejandro (Gabriel Fernández Capello, alias Vicentico) pone sus pocos recursos económicos en la ilusión algo banal de hacerse rico importando guantes de Hong Kong, también hace algo similar con su vida sentimental. Una historia se acaba y, sin demasiadas expectativas, el hombre se sube a otra, cuyo destino es tan incierto (o más) que la primera. Al final, resulta más emotivo verlo buscar su auto que a su pareja.

Los personajes de **Los guantes mágicos** (la azafata que encarna Valeria Bertucelli, el actor porno que hace Federico Olivera, y los demás que se cruzan en la compleja trama del filme) atraviesan un momento en sus vidas donde queda claro que algo termina, que algo no funciona, y que todo lo nuevo que surge tiene poquísimas posibilidades de llegar a buen puerto.

Alejandro no se queja. Al contrario. Va por la vida con la pesadez subida a la espalda, con su pequeño sueño cotidiano de tomarse un whisky y disfrutar (o algo parecido) saliendo a bailar a la noche mientras a su alrededor se tejen sueños de cabotaje, se consumen copiosas cantidades de antidepresivos (además de problemas de vista, oído y otros varios) y se viven historias de amor como si tal cosa...

En su tercer largo, Rejtman lleva aún más lejos su personal estética que combina una enorme cantidad de acontecimientos contados con un mínimo de movimientos de cámara y gestos, y una gran cantidad de diálogos (monólogos sucesivos, habría que decir) que ocultan mucho más de lo que dicen. Es un estilo tan personal como inimitable que se despega también de casi todo el Nuevo Cine Argentino que lo tiene como uno de sus grandes baluartes.

Los guantes mágicos demuestra que se puede combinar precisión narrativa con humanidad y ternura, profundidad conceptual con liviandad anecdótica y entregar una serie de trabajos actorales impecables alejados en todo momento del lucimiento personal. La tríada Rejtman-Vicentico-Bertucelli parece poseer la clave para hacer un gran cine sin traicionarse y sin ser condescendientes con la platea. Y en tiempos en los que el "modelo narrativo único" parece imponerse en todo el mundo, eso es un motivo de celebración. Con eso, un whiskicito, una bola de espejos y un tema de New Order alcanza y sobra.

Diego Brodersen. "Los guantes mágicos". En *Rolling Stone*. Marzo 2006:

A pesar de cargar con el peso de apenas tres largometrajes en su morral, Martín Rejtman es –qué dudas caben– uno de los referentes ineludibles de la renovación generacional del cine argentino reciente. Su esfuerzo más cercano en el tiempo continúa una búsqueda estilística que nacía en ***Rapado*** (1992) y se había profundizado en ***Silvia Prieto*** (1999), pero los íntimos puntos de contacto de esta última con **Los guantes mágicos** (2003) no se agotan en el uso de los mismos actores y el recurrente ideario de puesta en escena. Existe un universo Rejtman, marcado por ese solapamiento de tonos que roza la monótona y angustiante existencia de sus personajes. Aquí un Vicentico-remisero, estoico ante su propia decadencia, intenta sobrevivir en una Buenos Aires poblada de Renault 12. Lo de Rejtman es la comedia, pero una comedia quebrada por la melancolía y la evidencia de los sueños que nunca podrán realizarse, ese perfil del ser nacional que padecemos en su trágica comicidad. La argentinidad flácida.

Links

http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25630-2003-09-19.html

http://old.clarin.com/diario/2004/05/27/espectaculos/c-00701.htm

http://www.rollingstone.com.ar/784681

http://www.emol.com/noticias/magazine/2004/09/29/159752/los-guantes-magicos-sorprenden-en-valdivia.html

Silvia Prieto



Argentina, 1999. 92 min.
Dirección **Martín Rejtman**
Guión **Martín Rejtman, con algunos personajes y situaciones de la novela de Valeria Paván**
Producida por **Rizoma Films**
Sonido **Gabriel Fernández Capello**
Fotografía y cámara **Paula Grandio**
Elenco **Rosario Blefari, Mirta Busnelli, Valeria Bertuccelli, Gabriel "Vicentico" Fernández Capello, Marcelo Zanelli, Susana Pampin**

Sinopsis

Al cumplir 27 años, Silvia Prieto decide cambiar de vida, dejar la marihuana y buscar un trabajo. Con el primer sueldo, Silvia se va a Mar del Plata y conoce a un turista italiano que la deja con una preocupación: existe otra Silvia Prieto que luego, cuando las casualidades hayan acomodado a los personajes, serán varias Silvia Prieto más, personalidades diversas en mundos diversos que comparten el mismo nombre.

Entrevista con el director

Por Alan Pauls. "La importancia de llamarse Silvia Prieto". En *Radar / Página 12*. 23/5/1999:

[...] Familias. "A Marcovich no lo veía hace veinte años. El otro día, pegado al mensaje de Burman, que me contaba cómo era el asunto de nuestro parentesco (nuestras familias paternas eran de Las Moscas, en Entre Ríos), había otro de Claudio Gabis, que también es primo mío, diciéndome que estaba en Buenos Aires y que quería que nos encontráramos. Creo que **Silvia Prieto** habla de eso, de una familia extraña, no de sangre. De cómo gente que se llama igual forma parte de una misma familia. Una de las Silvias Prieto de la película le dice a otra: 'Tendríamos que tutearnos: después de todo somos casi parientes'. En todo lo que hago pasa eso. También en mis cuentos. Entre los personajes siempre hay como un parentesco que no es un parentesco. En Velcro y yo, por ejemplo, hay un padre y dos chicas a las que él llama 'mellizas' (pero no son mellizas), y una tiene un novio con el que, al final, el padre termina compartiendo el departamento, como si fueran padre e hijo".

Nada más que un nombre. "En el caso de las Silvias Prieto no hay nada que las una. Sólo el nombre, que es como un artificio estúpido. Es la nada. Porque el nombre es lo que te pusieron. Lo que te vino encima. Es todo y es nada. Si te preguntan quién sos, lo primero que sos es el nombre que tenés, pero al mismo tiempo el nombre es lo menos personal que tenés, porque podés compartirlo con tanta gente... Al final de la película, con las entrevistas a las Silvias Prieto reales, mi idea era ver qué pasa cuando a una persona se le pregunta quién es. Nada. No dicen nada. Soy tal, tengo tantos años, vivo en tal lugar, me casé con tal... El resumen de tu vida es la nada más absoluta. O por lo menos es lo que yo encontré".

Y nada menos. "En la parte documental de la película, las Silvias Prieto empiezan a hablar de nombres y dicen: 'Las Victorias son bravas, las Silvias son más tranquis'. Generalizan, como pensando que el nombre solo ya hace que la persona tenga determinadas características y algo capaz de unirla a otras personas. Es muy raro eso. Se entiende que, no sé, todos los de Capricornio... Pero que las Silvias, por el nombre... Es muy raro como pensamiento. A mí nunca se me hubiera ocurrido".

Sosías. "Saber que hay otro que tiene tu mismo nombre es como enterarte de que hay alguien que tiene tus mismos genes. O que en alguna parte hay alguien igual a vos. Uno está tan identificado con su nombre..."

La economía del mundo Rejtman. "En la película no hay personajes que formen comunidad. Los únicos son las Silvias Prieto al final, aparentemente, pero justamente Rosario Bléfari, que hace de la Silvia Prieto protagonista, no va a esa reunión. Y Mirtha Busnelli, la otra Silvia Prieto de ficción, es como una extraterrestre dentro de ese

prensa@proa.org
[54 11] 4104 1044

Tenaris

grupo. Cuando aparece es como si se estuviera tocando otra nota, como si ahí entrara otro mundo. Por algo es la actriz más profesional de todas. En la película hace la madre de María Fernanda Aldana, que es la cantante del grupo El Otro Yo. La relación es totalmente improbable, pero al mismo tiempo María Fernanda y Mirtha Busnelli son los dos personajes más 'reales' de la película: María Fernanda hace de ella misma –cantante de un grupo– y Mirtha, cuando aparece, es Mirtha Busnelli. En un punto es ella. Es La Actriz. Después lo que hay son relaciones intercambiables. Walter, el preso del final, reemplaza al personaje de Vicentico en su relación con Rosario; ocupa el mismo lugar, es como si fuera el otro. Y hay objetos que ocupan el lugar de personajes, nombres de cosas que son nombres de personajes. Todo es medio intercambiable. Ya pasaba lo mismo en Rapado, creo. Más leve, tal vez: una moto grande que se cambiaba por una más chica... Pero siempre hay una cuestión de equilibrio. Mientras haya un equilibrio, está todo en orden. Adentro puede pasar cualquier cosa".

Demasiado. "Me gusta que mis actores hablen de determinada manera, digan determinadas palabras, y que no digan ni hagan determinadas cosas. Establezco reglas, y a partir de esas reglas todo forma parte del mismo juego. Me doy cuenta de cuáles son cuando escribo una escena. Por lo general son cosas negativas. Hay una regla cuando pienso: 'No, esto es demasiado'. Pero al mismo tiempo la película es muy excesiva. Por lo menos al lado de ***Rapado***. Hay muchas cosas, muchas acciones, mucho diálogo, cosas bastante increíbles. Pero en todo eso hay también mucha medida".

[...] El mundo según Rejtman. "En mis películas no hay ni pobres ni ricos. Rapado hablaba sobre la clase media. Más bien era una película media. Personajes entre la adolescencia y la edad adulta, ni ricos ni pobres: todo era medio. En **Silvia Prieto** pasa lo mismo. Aunque todo está un poco más exagerado, más acelerado, los personajes tienen más matices. Lo medio también tiene que ver con la idea de que todas las cosas tienen un valor similar. La idea 'Tenedor Libre'. El mundo de Silvia Prieto no es el mundo donde están los pobres y los ricos. Es el mundo donde está esta gente. Nada más. No comen en el tenedor libre porque son pobres y no tienen otra opción. No hay otra opción porque están en el tenedor libre. Y no es que 'van' al tenedor libre: están en el tenedor libre. Nunca 'van'; no hay transición. No hay justificación social o sociológica para esas cosas".

[...] Literal. "Todas las escenas de **Silvia Prieto** están pensadas en función de la historia, los personajes o la estética de la película, no en función de la 'época'. La escena de la discoteca, por ejemplo, ya estaba así en el guión: la discoteca es una pared blanca con luces de colores que se mueven, y los personajes bailan solos, sin ningún extra alrededor. La película es literal: discoteca es discoteca, así como tenedor libre es tenedor libre. Antes de ver cada restaurante hay un cartel que dice que es un tenedor libre. La cárcel es un plano de la cárcel y nada más. La gente dice: 'El tema de la película es la identidad'. Para mí el tema de la película es el lenguaje, en todo caso, y la literalidad de las cosas. Incluso las citas de otras películas son literales. [...]

Links

http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-05/99-05-23/nota1.htm

www.rollingstone.com.ar/libros/pdf/prieto.pdf

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Acritica-de-la-representacion-estetica-realismos-y-nuevo-cine-argentino-esteban-di-paola&catid=34&Itemid=55

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Ype8yI2MOQQJ:hispanicissues.umn.edu/assets/doc/13_DEPETRIS.pdf+&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEESggjh0nkoz4ebau1gJo606vl0ZcR78MHFQVS7YMu-iaybrVoYE0oRttKArd-2PmgUaqV6Vb_MiDKBirvJqHsRq_gOInzE8KjfTP_HX34S9A76cstzM4rug7WctRaqzZKztBvt5h&sig=AHIEtbSpCaMJSReUUvR-YFnsK6Ao8BYdNg&pli=1

http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2011/08/24/arte-cinematografico-e-identidad/

http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2010aprjun/rejtman.html