

IV Festival Márgenes

Magnolia
revista de crítica y análisis cinematográfico

La inauguración con *Basilio Martin Patino. La décima carta* ([Virginia García del Pino](#)), la proyección especial de *Pas à Genève* (Iacasinegra), el inédito ciclo en España de Joaquim Pinto y la clausura con [Sueñan los androides](#) (Ion de Sosa) bien podrían delimitar las cuatro posibles direcciones que definen al [Festival Márgenes](#), que en su cuarta edición continúa dando relieve a un cine de carácter político capaz de ahondar en la memoria tanto desde el yo individual, el social o el familiar, merced a cineastas y colectivos que se presentan a sí mismos experimentando con distintos formatos y formas repletas de riesgos creativos.

Es el de Márgenes un cine iberoamericano libre pero profunda e inevitablemente marcado por el contexto de producción y social que le rodea, del que pese a todo encontramos no pocas y valiosas propuestas en un espacio atento a los cambios del consumo y la exhibición, con sedes en diversas ciudades de España, México, Uruguay y Colombia, que finalmente [ofrece en internet y de manera gratuita toda su sección oficial hasta el 31 de diciembre](#), de la que realizamos gracias a la participación de múltiples colaboradores y firmas invitadas una detallada crónica con la que invitar a su visionado y determinar su relevancia.

África 815 (Pilar Monsell, España)

por **Andrea Dorantes** ([found footage](#))

“La Sagua es un río subterráneo que, cuando llueve, aumenta la presión provocando que las aguas salgan a la superficie.”

Pilar Monsell cuenta la historia de su padre desde la distancia. Desde la distancia inabarcable que existe entre España y África, esa distancia figurada, ya eterna, perteneciente al pasado en el cual no comprendía más que 14 kilómetros de agua entre Gibraltar y Marruecos, y que ahora se presenta inmensa. Pilar Monsell elige en su pequeño largometraje de tan sólo 66 minutos contar una historia mínima, adecuada al tiempo que dura la misma. Decide contar la historia de su padre, no desde el nacimiento sino desde esa época que probablemente ella ignoró por largo tiempo.

Su padre con 27 años eligió marchar en su servicio militar a la colonia española del Sáhara en 1964. Esa elección no fue inocente: su único deseo era dejar el pasado atrás, alejarse de la tierra que conocía, adentrarse en territorios lejanos, ajenos, nuevos. Mientras la película avanza, es la propia Pilar quien lee en voz en off las memorias de su padre, Manuel Monsell. Es ella quien le pone voz a su vida, trayendo la experiencia a la suya propia. Con la misma naturalidad que narra aquella experiencia, Manuel introduce en el relato también con naturalidad el hecho de la homosexualidad comúnmente extendida en ese periodo y en ese lugar. Y es que la homosexualidad será uno de los grandes temas de la película. Su padre durante una gran etapa de su vida se inclinó (o se inclina) hacia lo homosexual, habla abiertamente de sus experiencias

allá en África, esa tierra mítica, habla de sus amores, de sus desengaños, de esa “otra vida” que sus hijos desconocían. Esa “otra vida” que resulta ser la verdadera, a pesar de subyacer a la versión oficial de la misma. Manuel Monsell fue valiente al, como dice él, “lanzarse a la gran aventura de su vida”, y es valiente al recordarlo, al transmitirlo, y de nuevo la propia Pilar es valiente al ahondar en esa personalidad oculta del padre.

En sus memorias, Manuel se disculpa ante sus hijos por todo lo que les pueda afectar esta parte de su historia. Y Pilar la recupera, escarba en su figura como los personajes de Víctor Erice excavaban en la de sus respectivos padres, porque la vida anterior de los mismos está ahí, latente, esperando a ser descubierta. Por eso Pilar se graba sus propios pies al lado de los pies de Manuel, que duerme, que sueña y en el sueño no obedece a ninguna norma, es libre y vuela como los pájaros que Pilar recupera de sus antiguos rollos de celuloide. Esos pájaros que Manuel rodó quizá como alegoría de la escapada, y que Pilar graba de nuevo para intentar descifrar la identidad de su padre.

Pilar Monsell utiliza con cariño unas formas sencillas que dialogan directamente con el contenido, al ella leer las memorias, al ocultar muchas veces el rostro de Manuel, dejando su voz desnuda que explica aquellas vivencias. La imagen que mejor definiría el ligero documental podría ser el plano en el que ambos se encuentran mirando al mar, en aquel apartamento donde transcurre toda la película, en la que siempre, de nuevo, se cuelga una ventana con vistas al mar, siempre con la mirada fija en ese punto, en el pretérito que late detrás de esa masa de agua. Pilar pregunta si se puede ver Marruecos desde allí. Él responde que no. Ella continúa, “y si no lo ves, te lo inventas, ¿no?”. Él responde que sí, que aquello son espejismos, que los espejismos son lo que uno quiere ver, a lo que uno se aferra.

África 815 es un ejercicio de ahondamiento, de abrirse las entrañas y descubrir la propia identidad a través del progenitor que da la vida, de registrar el pasado, palpar fotografías, textos, documentos para entenderse a uno mismo. Un ejercicio sencillo y efectivo, que deriva además en una reflexión sobre la homosexualidad. Provoca por lo tanto el pensamiento en el espectador, que no juzga sino cavila. Que no mira a Manuel desde la intolerancia sino que ayuda a pararse para entender, para comprender sus motivos, sus decisiones, que se enternece ante la sinceridad del mismo, y entonces, lo acepta.

Al comienzo de *Carmita*, un poderoso plano del sol reflejado en un estanque de agua sucia y pútrida nos ofrece un coherente avance de lo que nos espera al adentrarnos en la personalidad actual de Carmen Ignarra, vieja gloria cubana del cine mexicano retirada desde los años 40 por presiones de su marido, que la obligó a dedicarse a la vida doméstica. A través de la relación de confianza que se va trenzando entre la codirectora Laura Amelia Guzmán y la ex actriz, la cámara se va acercando de forma respetuosa y con el tono adecuado a los avatares actuales de la solitaria anciana, aunque sin por ello dejar de transmitir la realidad ante la que nos encontramos: los encuadres incómodos, el pixelamiento de la imagen en el interior de la mansión desvencijada y ruinosa en la que reside y la forma de evitar los primeros planos y de enfocar espejos nos dicen mucho más que cualquier voz en off que tratase de reflejar la decadencia de la antigua estrella.

La transparente conexión de este personaje, que es capaz de transmitir óxido hasta en sus incursiones por las nuevas tecnologías (tiene un Fotolog, algo habitual entre jóvenes hasta aproximadamente 2006), con la Gloria Swanson de *Sunset boulevard*, se ve sin embargo severamente atenuada por una lucidez de la que hace gala al hablar contra el matrimonio en su época (que contrasta con el de la época actual, que no duda en elogiar al observar la relación entre los directores, marido y mujer), con la inmisericorde autocrítica con que hace balance de su vida (“me destruí”, repite con amargura) y con la forma en que colecciona fotos antiguas,

muchas de ellas tachadas con leyendas como “fea” u “horrible”. Lucidez, en todo caso, contrapesada por su tono chillón y grandilocuente, que la conectan más con los últimos años de dos posibles equivalentes en el panorama español: Imperio Argentina y Sara Montiel, con las que comparte un rostro más lleno de arcaísmo que de vida, un exceso de joyería tan falto de gusto como de medida y un maquillaje tan inadecuado como indicativo de la suciedad (literal) de sus espejos.

Crónica de un comité (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, Chile)

por **Román Puerta**

En el documental es tan importante el tema planteado como la forma en que los responsables del film transmiten a los espectadores aquello que quieren mostrar. Esta *Crónica de un comité* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola) nos remite inexorablemente a la necesidad de tratar las imágenes grabadas para dar una estructura que mantenga vivo el interés en el espectador. Y aquí la supuesta forma “de realización horizontal” propugnada por los directores (siempre ligados al cine social), caracterizada por el acercamiento casi obsesivo de la cámara a los personajes, no consigue transformar un hecho tan cruel como es la muerte del adolescente Manuel Gutiérrez por un disparo de un carabinero chileno, en un tema que transforme al espectador, que haga cambiar al que ve estas imágenes.

La película se muta en un trabajo puramente amateur donde el seguimiento de las actividades del comité que da título al film, liderado por el hermano de Manuel, Gerson, y el dirigente social Miguel Fonseca, y creado para reclamar justicia y evitar el olvido de aquel asesinato, se convierte en una falta de interés por el propio acontecimiento. Sepúlveda y Adriazola huyen de una mínima narración organizada y, aunque cabría destacar alguna propuesta como el inicio de la segunda parte de la reivindicación al lado de la casa de los Gutiérrez, el resultado final es, al contrario de la pretensión común de todo documental, de cierto rechazo a la propia reivindicación por lo que ni forma ni fondo alcanzan su objetivo.

El gran vuelo (Carolina Astudillo, España)

por **Manuel Barrero Iglesias** ([Tierra Filme](#))

“De mi tía Clara yo solamente recuerdo...si alguna cosa me parece haber vivido, yo creo que es más por las fotografías que he visto que por haberlo vivido”. Con estas palabras de Albert Pueyo acaba el cortometraje *De monstruos y faldas* (2008), donde la chilena Carolina Astudillo buceaba en la historia de cuatro mujeres encarceladas por el franquismo en la Prisión de Les Corts en Barcelona.

En *El gran vuelo* la directora recupera la historia de Clara Pueyo, volviendo a ese interés por la memoria y la imagen: “No podemos escuchar la voz de nuestros muertos. Solo en recuerdos, sueños o en una imagen”. Son las primeras palabras que escuchamos al narrador del film. Astudillo parece decidida a recuperar la memoria de los olvidados. En este caso, deberíamos decir las olvidadas. La relegación de estas mujeres es doble, ya que a la represión política se une el recelo de los propios camaradas que -se supone- luchan junto a ellas.

Pero, ¿cómo reconstruir en imágenes una vida que carece de ellas? Solo una pocas fotografías y algunas cartas no enviadas constituyen las pistas que dejó Clara. La manera en la que Astudillo aborda esta tarea

guarda parecidos con los trabajos de Miguel Ángel Blanca, responsable del proyecto YourLostMemories. *Después de la generación feliz* (2014) se pregunta qué esconden las sonrisas que vemos en fotografías y grabaciones caseras, una idea también muy presente en *El gran vuelo*. Ambas coinciden en -además de usar la música como elemento inquietante- la idea de que imágenes anónimas de archivo pueden servir para contar cualquier historia. Y es que no estamos solo ante un trabajo que reivindique a la mujer, sacándola del olvido al que ha sido sometida durante toda la historia. A partir de esto, el film reflexiona sobre la función de las imágenes en la construcción de la memoria colectiva. Algo que va mucho más allá de lo que podemos observar a simple vista.

El rostro (Gustavo Fontán, Argentina)

por **Guillem Sánchez**

La ganadora del IV Festival Márgenes resulta tan difícil de afrontar como de acceder a ella. Sin diálogos y rodada mediante una fotografía en blanco y negro que firman conjuntamente Luis Cámara y Gustavo Schiaffino, seguramente su aspecto más destacado al combinar los 8 y 16mm, *El Rostro* presenta una historia singular, la de un hombre de mediana edad que decide reconstruir una vida (¿la suya?) en una isla abandonada.

El proceso de reconstrucción se inicia desde la propia elección de la isla. Gustavo Fontán nos muestra el viaje en barca de nuestro protagonista por el río Paraná, perdiéndose ligeramente en una poética que trata de buscar una oda a la vida que se establece en el nuevo territorio virgen, una especie de nuevo génesis. Sin embargo, las formas manieristas y caprichosas del cambio de formato acaban por entorpecer su propia lírica, creando una confusión generalizada. Un nihilismo inherente recorre el filme, provocando que el espectador se pregunte el porqué y las motivaciones que hay detrás de cada decisión artística como de las del personaje, no dejando de ser cierto que en *El Rostro* nos encontramos con imágenes que logran el propósito de su propuesta, incluso cuando en ocasiones caen en un tono naif, como el desembarco en la isla, que nos remite al Robinson Crusoe de Daniel Dafoe.

Lacrau (Joao Vladimiro, Portugal)

por **Carlos Rivero** ([Outer Cinema](#))

El dispositivo cinematográfico se integra progresivamente en un film arraigado a lo sagrado, a la pureza que brota del fango. Joao Vladimiro, en el silencio que inaugura Lacrau, nos propone una vuelta al principio, descompone el cuerpo y lumieriza su cámara. Nos devuelve al útero materno, en términos simbólicos, para luego forzar nuestro renacimiento bajo el yugo de una mirada más limpia, más clara, más cercana al poder oculto de la naturaleza, al misterio de la creación. Imágenes y sonidos en desincronía se acoplan en pos de una verdad mayor: el hallazgo de otra forma de inteligencia, más intuitiva y menos racional, que nos remite a todo ese cine contemporáneo que juega sobre sus pasos, que entiende la historia de lo visible como algo saturado, como un terremoto referencial que asola nuestra identidad y pervierte nuestra relación con el pasado.

Desconfiar de las imágenes hoy no implica caer en un vago escepticismo, sino ser conscientes de su pérdida de inocencia. Pues, como dice aquel fragmento del Corán, en el cual Kiarostami se inspiró para su película

And Life Goes On... (1992) y para su posterior reflexión en *Five* (2003) sobre cómo repensar el cine hoy, cuando todo está perdido, la tierra se pone a hablar y cuenta una historia (sic). Esta historia bien podría ser *Lacrau*, pues el misterio que nos atterra no está en la materia de sus imágenes, sino en el peso de la historia y el horror que descansa en nuestros ojos.

Las altas presiones (Ángel Santos, España)

por Jonay Armas ([La Butaca Azul](#))

Como si de un fantasma itinerante se tratase, Andrés Gertrudix se ha paseado por el cine español más importante del último lustro, aquel que habita en los márgenes y que explora nuevas fronteras narrativas. Autores desde Isabel de Ayguavives hasta Fernando Franco, pasando por ese monumento envuelto en silencio que es *El idioma imposible*, de Rodrigo Roderó, pilar fundamental de este cine invisible pero también invencible.

En *Las altas presiones*, Andrés encarna a *Miguel*, un joven encargado de buscar localizaciones para una futura película. De nuevo, y quizá más que nunca, un fantasma que habita un *no-lugar*, la búsqueda del emplazamiento utópico que consiga hacer olvidar lo real. El rumbo errático por el que vaga *Miguel* termina por devolverlo al lugar donde creció.

El encuentro con el pasado resulta doloroso: el personaje debe enfrentarse, en silencio, como un simple forastero, al reencuentro de todos aquellos sueños que el tiempo se ha ido encargando de desvanecer poco a poco. Y Ángel Santos, realizador de esta pequeña película llena de sensibilidad, lo muestra sin verbalizar el conflicto, limitándose a observar a *Miguel* mientras este descarga su ira en lugares abandonados.

En cierta manera, *Las altas presiones* habla de la posibilidad de regresar al paraíso perdido. Incluso en una película que retrata de manera descorazonada a una generación que se siente extraviada por completo, la película alumbra la existencia de un renacer continuo, de una oportunidad permanente. Quizá el relato no hable tanto de la opción de volver al paraíso primigenio, sino que propone algo quizá más profundo: para pertenecer al paraíso uno debe abandonarlo, recorrer primero la cara oscura del mundo, regresar para contemplar que todo se ha transformado y que uno mismo ha cambiado. Y en esa valentía para reconstruir lo perdido reside la belleza de la película.

A caballo entre la frescura de la *nouvelle vague*, los espacios vacíos y los silencios de la más sugerente modernidad, *Las altas presiones* mide los pasos de *Miguel* a través de las personas que encuentra en su camino. En las sonrisas de los personajes que rodean al protagonista pueden hallarse los momentos irrepetibles del relato, allí donde la línea argumental se desdibuja y Ángel Santos contempla otras realidades y otros rostros, pequeñas vidas que surgen de una mirada furtiva, personajes que intentan escrutar qué ha cambiado en los ojos de *Miguel* tras todo este tiempo. Bellas imágenes que viven en los márgenes por un cine que nos enseñe a entendernos.

Letters from Parliament Square (Carlos Serrano Azcona, España-UK)

por Omar Santana ([Reencuadres](#))

El presente documental de Carlos Serrano Azcona es el resultado de una entrevista con Barbara Tucker, representante de la protesta establecida desde el año 2001 en la plaza situada en el centro de la administración londinense. En un formato limitado a una única toma, se explican los motivos de la protesta y las complicadas experiencias que la han acompañado, evidenciando el interés del gobierno por silenciar ciertas manifestaciones. La de Barbara es sin duda una voz elocuente, capaz de relacionar de manera coherente la responsabilidad de ser madre con la necesidad de llevar a cabo una protesta de este calibre.

Sin embargo la fascinación por su voz es precisamente lo que lastra la película. Donde *Propaganda* (también en la sección oficial del Festival Márgenes) es capaz de crear un discurso propio a través de las imágenes, aquí nos encontramos con una alarmante pobreza en el aspecto visual, recayendo todo el peso de la narración sobre el discurso de Barbara. Tal es la fuerza de sus palabras, que el entrevistador parece ser incapaz de dirigir sus reflexiones, y sus pocas intervenciones resultan en un obstáculo más que una guía. Sólo en una ocasión el foco se aleja de Tucker para hablar con un ex soldado de Afganistán, en una conversación que plantea ideas preocupantes que bien valdrían otro documental. El trabajo de Azcona se salda como un interesante esfuerzo por dar voz a aquellos a los que no se les deja alzarla, dejando por el camino interesantes reflexiones sobre el estatus de la política actual y una llamada de atención sobre los métodos y motivos de protesta pública, lo que entronca con sus trabajos más cercanos (*Banderas Falsas* y *Falsos Horizontes*). Lástima que en esta ocasión no se le pueda atribuir el mérito del resultado.

Los ausentes (Nicolás Pereda, México-España-Francia)

por **Antonio Moreno**

Cuando uno se adentra en *Los Ausentes*, cientos de referentes e ideas se agolpan. Sus planos se anclan en férreas raíces clásicas y no es difícil rastrear las trazas de Ford o Dreyer en sus imágenes. Al mismo tiempo, sus ramas se aventuran a desafiar la gravedad desde la radicalidad más contemporánea. En ese punto, son Carlos Reygadas o Lisandro Alonso los que se nos vienen a la mente. Todo eso es *Los Ausentes* y todo ello se entremezcla en un artefacto que hace del extrañamiento y el mestizaje su bandera.

Aunque pueda no parecerlo, nos enfrentamos a una película de fantasmas. Nicolás Pereda puebla sus imágenes de espectros que surgen de la memoria de un viejo campesino que se enfrenta al drama de perder el hogar que le ha cobijado durante décadas. Mientras observamos la rutina solitaria de sus últimos días en él, el recuerdo se agolpa en su mente y en nuestros ojos. Su piel ajada por el Sol sirve como testigo de un relato oculto que apenas se nos esboza pero en el que se intuye un pasado de violencia y huida. Una huida que parecen evocar los largos travellings que construyen gran parte del metraje y que, al igual que el protagonista, huyen de la acción buscando, simplemente, fundirse con el entorno en el que el ruido de las olas hipnotiza las imágenes en un trance que solo rompen un baile sin música y una música sin baile y que acaba por conformar una de las películas más misteriosas, místicas y herméticas que ha dado el cine reciente.

Propaganda (Mapa Fílmico de un País, Chile)

por **Omar Santana** ([Reencuadres](#))

El colectivo Mapa Fílmico de un País, compuesto por 16 realizadores y bajo la supervisión del director Christopher Murray, realiza en *Propaganda* una extraordinaria radiografía de la realidad política de

Chile- Mediante una serie de planos fijos y sonido directo presenta fragmentos de la campaña de las últimas elecciones presidenciales, construyendo un discurso que bien podría hacerse extensible al escenario actual de muchos países, en el que la relación entre la política y la sociedad presenta una brecha casi insalvable.

Las formas de la política son puestas en entredicho con una simple mirada al entorno. La pantomima se hace evidente al ver a los políticos bailando rancheras sobre un escenario o repitiendo el mismo discurso de forma robótica ante una cámara, mientras son los ciudadanos los que llevan el debate político a las calles, ya sea en conversaciones privadas o mediante manifestaciones públicas. La sociedad se encuentra a su vez profundamente dividida entre los que aceptan con una sonrisa las palabras de los candidatos y se muestran satisfechos con vivir en una democracia, y un sector más crítico compuesto por una juventud que exhibe sin pudor su actitud inconformista y ávida de cambios.

Resulta especialmente interesante que la película plante cara a esa propaganda que le da título eludiendo precisamente las armas utilizadas por la política. No hay espacio para un discurso prefabricado que adapte la realidad a sus necesidades, el discurso es creado mediante unos encuadres privilegiados que hablan de la realidad sin necesidad de palabras. Nos encontramos por tanto ante la representación de un cine muy necesario, aquél capaz de combatir el *statu quo* utilizando sus propias armas: las imágenes.

Todas las cosas que no están (Teresa Solar Abboud, España)

por **Antonio M. Arenas**

Su procedencia del ámbito artístico determina las características de la propuesta de la madrileña Teresa Solar Abboud y marca las pautas por las que adentrarse en el visionado de su presente obra, fruto de una beca de producción CAM, cuya experiencia se antoja más rica en el formato de vídeo-instalación, que desarrolló este verano en Matadero, que como pieza audiovisual independiente, en la que parte de su discurso e intensidad se pierden.

Hábilmente distanciada de las connotaciones narrativas apegadas a la road movie por medio de una voz en off de carácter cuasi científico, pero emprendiendo no en vano una apuesta estética en su viaje en carretera por el desierto de Nevada, *Todas las cosas que no están* es un mediometraje proyectado en primera persona que rastrea los espacios del fotógrafo norteamericano Harold Edgerton. Pero al mismo tiempo nos aleja de su trabajo y de cualquier material de archivo, reconstruyendo su mirada en torno a una de sus más reconocidas creaciones, el desarrollo de un flash que marcaría la forma en la que descubrimos la realidad por medio de las imágenes y que conecta a través de pequeñas ficciones con los experimentos nucleares que estuvo encargado de filmar en los años 50 de fondo.

En esa disyuntiva al abordar su figura, Solar Abboud acierta al proyectarse ella misma como artista en aquellos lugares ahora inaccesibles o de paso, buscando los ecos de luz que deja su trabajo encerrados en un deslumbrante y breve montaje mediado su metraje, el hallazgo más estimable de un film que separado de los elementos propios de la instalación, que proponían una serie de trabas y distancia al visitante, no logra transmitir ni intelectualizar su razón de ser en plenitud.

Vida activa (Susana Nobre, Portugal)

por **Juan Avilés**

“... joven para la jubilación y vieja para trabajar”

El documental de Susana Nobre tiene como base el programa educativo Nuevas Oportunidades, desarrollado en Portugal y en el que trabajó la misma directora, para reconocer y certificar el aprendizaje alcanzado en los años de vida laboral. La película comienza como un estudio acerca del programa, quizás para mejorar sus diversos aspectos, pero según avanza se va transformando en una reflexión acerca del mundo laboral en Portugal, fácilmente extensible a multitud de países europeos. Se parte de historias muy diversas y particulares, que vistas en su conjunto acaban dibujando un panorama global, el paso del trabajo cualificado y el oficio como estilo de vida al trabajo precario para la mera subsistencia.

Vida activa tiene el potencial argumentativo para haber terminado convirtiéndose en uno de esos documentales con los que gran parte del público podría simpatizar, después de todo, cuántos de nosotros no encontraría muchas referencias con las que identificarse y pensar que habría un poco de su propia vida reflejada en la pantalla. Sin embargo, el conjunto de hechos relatados no termina de conectar con el espectador, difícilmente éste puede acabar sintiéndolos como propios o cercanos. En este problema concreto quizás influye bastante el hecho de que la cinta sea bastante austera, probablemente de manera intencionada para crear una mayor objetividad, pero llegando a extremos que hacen difícil esa tarea de provocar empatía. Por momentos nos sentimos como si estuviéramos leyendo una lista de la compra, buscando los productos que nos faltan y no centrándonos en las trágicas historias de aquéllos que acaban de perder su trabajo y su única fuente de ingresos, provocando el principio de una nueva vida, que en algunos casos debe iniciarse incluso con sesenta años.

Por lo expuesto podríamos pensar que *Vida activa* acaba siendo más bien impersonal e inactivo, pero los testimonios finales en la Escuela de Formación Profesional, especialmente el del entrañable Mario, nos sitúan en la dirección hacia la que nos dirigimos sin freno alguno, lavados de cara que no ponen remedio a una situación que empeora sin aparente solución.

“Estamos contando el pasado de la vida de cada uno, todo el mundo lo sabe, es todo igual. Es la misma historia. Esto sólo es lavar la ropa sucia, nada cambia, todo empeora.”

Favula (Raúl Perrone, Argentina)

por **Antonio M. Arenas**

Antes de su estreno [fuera de concurso en el pasado Festival de Locarno](#), desde donde ya apuntábamos algunas de sus más fascinantes características, *Favula* era presentada a los asistentes como la clase de película de la que no veríamos nada igual a lo largo del festival. Lo cierto es que la descripción, además de finalmente verdadera, podríamos extenderla a todo el año. El de Raúl Perrone es un trabajo único que corre el riesgo de ser confundido por una extravagancia deliberadamente críptica, un salto al vacío que esconde un hermoso musical capaz de retrotraernos a un cierto primitivismo del lenguaje cinematográfico, inspirándose en un relato tradicional africano proyectado como aquel recuerdo de los primeros cuentos que nos leyeron, con sombras o títeres en movimiento, pero apegado a un imaginario juvenil en croma de un crudo contexto social entre lo selvático y lo arrabalero, decisiones que ya anticipaba en su anterior y también marcadamente musical *P3ND3JO5* (2013).

Resulta innegable señalar las dificultades y los retos que su frontal planteamiento artístico suscita en un primer visionado. Su atravesado ritmo y mecanismo primigenio, sin diálogos o con ellos del reverso, revela en los siguientes su valiosa esencia a través de los bucles musicales de la banda sonora como de los fantásticos hallazgos, más propios del collage o del cine de animación de los orígenes, con los que el cineasta argentino troquela sus tan cautivadoras como desconcertantes recreaciones, sin aspirar tanto a resolverlas como a dejarse llevar por ellas. Su inclusión fuera de la sección oficial de Márgenes, además tan solo disponible online, es una oportunidad de acercarse a la constante reinención e impulso creativo alejados de toda impostada nostalgia cinéfila que propone Perrone, santo y seña por algo del denominado por él mismo cine anti-autor argentino. O mundial, a este paso.