



LAURA ROJAS GODOY NICOLE COSTA

LOS OBJETOS AMOROSOS

Una película de **ADRIÁN SILVESTRE**



Con la participación de **AURORA SILVA y MARGOT MEDINA**

Producción Ejecutiva **SIMONE ISOLA / KIMERAFILM**

Dirección de Producción **ANNALISA CARLONI**

Sonido Directo **ANDREA GUZZO** montaje **MIKEL IRIBARREN MORRÁS** Dirección de Fotografía **LUCA LARDIERI**

Guión y Dirección **ADRIÁN SILVESTRE**



www.adriansilvestre.com

LOS OBJETOS AMOROSOS

Género: **Ficción/Drama**

Duración: **115'**

Nacionalidad: **Española**

Año: **2016**

Idioma: **Castellano, Italiano**

Subtítulos: **Inglés**

Sinopsis:

Luz viaja a Europa en busca de un futuro mejor para ella y su hijo, a quien ha dejado en Bogotá. En Roma, empieza instalándose en un *posto letto*: una habitación-patera para emigrantes que, como ella, sueñan con rehacer sus vidas. Luz empieza desde cero, trabajando como limpiadora en un hotel, con unas compañeras que se convierten en su conexión con el mundo. Todo fluye con normalidad hasta que, inesperadamente, conoce a Fran. Los Objetos Amorosos es una *road movie* sin coche, un viaje en el que Luz y Fran viven bajo sus propias reglas, en una Roma de postal que ya no es válida para la gente de otras latitudes.

Intérpretes:

Laura Rojas Godoy
Nicole Costa
Aurora Silva
Margot Medina
Simona Stacchiotti
Maria Stacchiotti
Evelina Nazzari
Andrea Iacovacci
Diana Agámez
Maddalena Recino
Miguel Ángel Tarditti
Marco Bomba
Marco La Ferla
Paolo Floris
Chiara Multari

Guión y dirección: **Adrián Silvestre**
Producción: **Adrián Silvestre**
Producción ejecutiva: **Simone Isola/Kimerafilm**
Dirección de producción: **Annalisa Carloni**
Ayudante de producción: **Rossana Miele**
Script: **Fabio Tucci**
Fotografía: **Luca Lardieri**
Operador: **Luca Argentesi**
Montaje: **Mikel Iribarren Morrás**
Música: **Gary Geld & The Dead Monegros**
Sonido directo: **Andrea Guzzo**
Montaje de sonido: **Sergio González**
Maquillaje: **Eleonora Olimpio**
Corrección de color: **Daniel Saavedra**
Foto fija y diseño de cartel: **Ricardo Silvestre**

Sales Contact:

Adrian Silvestre 0034696298727

adriansilvestredavid@gmail.com

twitter.com/objetosamorosos
facebook.com/losobjetosamorosos

www.adriansilvestre.com

“Silvestre no ve mercancías, sino individuos y tampoco contempla a sus personajes como otredades en un terrario, sino que concibe y construye su ficción como proceso colectivo, democrático y participativo. En otras palabras: no observa, dialoga. Con todo, en la trayectoria del creador de “Los objetos amorosos” hay un estimulante pulso entre artificio y verdad y un progresivo interés en explorar la tensión entre espacio y presencia que permite aventurar esta aparentemente temeraria afinidad con los modelos de Panahi y Seidl.”

*Jordi Costa, **La cámara que escucha. INDEX ROMA***

*“Maestría narrativa, una poderosa capacidad de dramaturgia, excelente dirección de actrices, hábiles recursos estilísticos, sutil juego entre el documental y la ficción... **Adrián Silvestre** parece dominarlo todo y sorprende su sólida inspiración y técnica a sus 35 años. **Los objetos amorosos** es un estallido de inspiración que estalla en la pantalla.”*

*Carlos Loureda, **FOTOGRAMAS / CINE INVISIBLE***

*“Uno de esos amores apasionados e increíbles, que implican renunciar a todo por el otro. Es entonces cuando **Los Objetos Amorosos** se convierte en una road movie pedestre, un viaje sin rumbo por una Roma entre hermosa y espectral (atención al tratamiento de los espacios).”*

*Enric Alberó, **CAIMÁN CUADERNOS DE CINE***

*“The Objects of Love is directed with great confidence and assuredness by first time feature director, **Adrian Silvestre David**. The developing story of a woman alone in the city and the key scenes of attraction, lovemaking, bickering, jealousy and deep comradeship between the two women are all movingly and convincingly enacted, and the two lead actresses – excellent casting decisions both - share an obvious chemistry. It is refreshing to see a film carried by two strong female leads.”*

*James B. Evans, **FIPRESCI***

FESTIVALES Y PREMIOS

- FESTIVAL DE CINE EUROPEO DE SEVILLA. SECCIÓN OFICIAL RESISTENCIAS. 2016.

PREMIO FIPRESCI, MEJOR PELÍCULA. Por su representación realista y sensible de temas como la inmigración, el género o la identidad en la Europa contemporánea.

- LESGAICINEMAD (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE LGTB DE MADRID). SECCIÓN OFICIAL. 2016.

MEJOR ACTRIZ (LAURA ROJAS GODOY).

- ZINEGOAK (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE LGTB DE BILBAO). SECCIÓN OFICIAL. 2017.

MEJOR DIRECCIÓN (ADRIÁN SILVESTRE). Por su talento a la hora de dar uso y optimizar distintos recursos cinematográficos para contar una realidad y por su brillante dirección de actores y actrices.

MEJOR ACTRIZ (LAURA ROJAS GODOY).

- SACO (SEMANA DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO DE OVIEDO). 2017.

- CINHOMO (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE LGTB DE VALLADOLID). SECCIÓN OFICIAL. 2017.

- ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS. TALENT ECAM. 2017.

- ZINENTIENDO (MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE LGTB DE ARAGÓN). 2017.

- D´A (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA D´AUTOR DE BARCELONA). SECCIÓN UN IMPULSO COLECTIVO. 2017.

- FESTIVAL DE CINE Y TV REINO DE LEÓN. SECCIÓN OFICIAL. 2017.

- SICILIA QUEER FILMFEST. SECCIÓN OFICIAL (NEW VISIONS). 2017.

- MIX MEXICO (FESTIVAL DE DIVERSIDAD SEXUAL DE MÉXICO DF). SECCIÓN OFICIAL. 2017.

- NOVOS CINEMAS (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PONTEVEDRA). SECCIÓN OFICIAL. 2017.



Adrián Silvestre

[Valencia, 1981]

Director y productor de cine. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, Graduado en Dirección por la Escuela de Cine y Audiovisual de Madrid (ECAM), y Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ha cursado una especialización en Desarrollo de Proyectos de Cine y TV y otra en Curaduría de Festivales de Cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba. También ha sido becario en la Real Academia de España en Roma y en la Academia de Francia / Casa de Velázquez.

En sus proyectos cinematográficos, explora los límites entre la realidad y la ficción, poniendo en escena a actrices y actores profesionales junto a personas reales. Asume la práctica artística desde el análisis de la experiencia cotidiana. Sus películas suelen ir precedidas por un proceso de estrecha colaboración con comunidades específicas. Son procesos participativos, donde se genera un diálogo, se implementa transversalmente la perspectiva de género y se fomenta el empoderamiento de quienes participan.

Actualmente, acaba de estrenar **Los Objetos Amorosos** (2016), su ópera prima. La película toma como punto de partida el estudio de la migración de mujeres latinoamericanas en la ciudad de Roma, para construir una puesta en escena de ficción con licencias documentales. Su estreno mundial tuvo lugar en el **Festival de Cine Europeo de Sevilla**, donde obtuvo el premio **FIPRESCI**. También obtuvo el premio a la **MEJOR ACTRIZ** (Laura Rojas Godoy) en **Lesgaicinemad** (Festival Internacional de cine LGTB de Madrid) y los premios a **MEJOR DIRECCIÓN y MEJOR ACTRIZ** en **Zinegoak** (Festival Internacional de cine LGTB de Bilbao). Durante 2017 continúa su andadura por importantes festivales internacionales.

Su anterior proyecto lo realiza en Cuba, con una ayuda para jóvenes artistas de la Comunidad de Madrid. Se trata del documental **Natalia Nikolaevna** (2014), sobre una cantante soviética que desde hace dos décadas sobrevive cantando lírica en las calles de Cienfuegos. El documental se estrenó en la sección oficial documental del **Festival de Málaga. Cine Español**, y en el **Festival de Cine de Madrid-PNR**.

Otro de sus proyectos destacados es **Exit, Un Corto a la Carta** (2012): una película de ficción inspirada en vivencias reales, desarrollada con un grupo de 30 mujeres inmigrantes, residentes en Madrid. Exit tiene un formato de exhibición interactiva, puesto que su desarrollo narrativo lo determina el espectador. Cada visionado tiene 8 desenlaces posibles, que definen las distintas realidades sociales, culturales y económicas de las mujeres que han participado en el film. El proyecto nació con el apoyo de **Obra Social La Caixa** y el **espacio Intermedia-E - Matadero de Madrid**, y se estrenó en la **Cineteca**.



Laura Rojas Godoy es una actriz y cantante colombiana residente en España que se enamora de su profesión desde muy temprana edad. A los 6 años, empieza a participar en los musicales de la productora Misi en Bogotá, donde baila, canta, actúa y protagoniza muchas de sus obras durante 8 años. Gracias a esto, es contactada por el canal Caracol TV, que le ofrece un personaje fijo en la serie **Tentaciones**, en la cual participa desde los 9 hasta los 13 años, y debido al éxito y duración de la comedia, aún hoy en día es recordada por muchos colombianos.

En el año 2000 se muda a España con su familia, y después de terminar el instituto no duda en inscribirse en la Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid. Al terminar sus estudios, y por ser bilingüe, participa y protagoniza obras de teatro en inglés que se estrenan en el Teatro San Pol y el Teatro Alcázar de Madrid, entre otros. Es actriz y cantante en varios musicales como **Concierto de una orquesta de verano** y **El principito** de la compañía Telón Tolón con gira por España.

Gracias a sus orígenes participa también en varios proyectos protagonizados por actores latinoamericanos como **Moscas y Milagritos** o los cortometrajes **90 días**, dirigido por Antonio Gil Aparicio y **Exit, Un Corto a la Carta** dirigido por Adrián Silvestre, quien le propone protagonizar su primer largometraje, **Los objetos amorosos**.



Nicole Costa es una artista chilena actualmente radicada en Nueva York. Su trayectoria, de más de quince años, abarca diversos trabajos en actuación, dirección y producción.

Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral en la Universidad de Chile, destaca tempranamente por su interpretación en importantes obras chilenas.

En 1998, viaja a España para estudiar Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, donde participa de manera activa en proyectos de teatro y vídeo, tales como **La actriz de la película, Cocina Wright**, y el mockumentary **Gladys Morán**, una nueva mirada", entre otros.

En 2012 se establece en Nueva York, en donde desarrolla su carrera audiovisual, dirigiendo videoartes tales como **The No Artist** y **Wireless Transmission**, este último realizado en Islandia.

En 2015 co-protagoniza la película **Los Objetos Amorosos** del director español Adrián Silvestre, y dirige el videoclip **Qué me importa a mí**, para la afamada cantante chilena Colombina Parra.

Actualmente se encuentra en Nueva York trabajando en la postproducción de su primer largometraje documental: **El viaje de Monalisa**.



La cámara que escucha. A propósito de *Los objetos amorosos* de Adrián Silvestre.

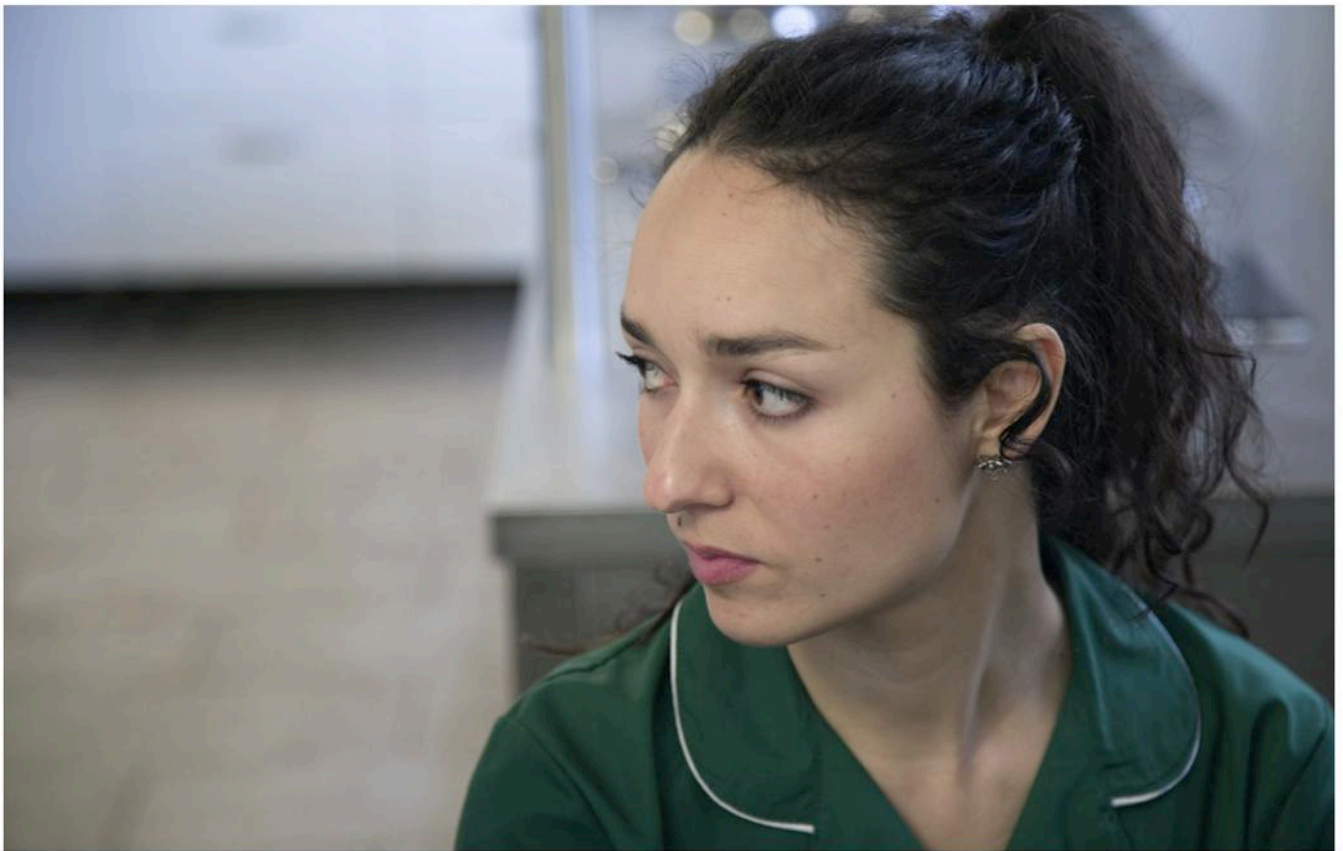
Jordi Costa

“Mi hermana me cogió así, de repente. Yo estudiaba en Perú, estudiaba en la Universidad. Todo. Un día mi hermana viene y me dice: ¿quieres irte a Italia? ¿Italia? Me voy, pero no sabía dónde”. Así da comienzo el monólogo que una emigrante peruana desgrana ante la cámara, en plano fijo, en el primer tramo de “Los objetos amorosos”, primer largometraje de Adrián Silvestre, en el que actrices profesionales conviven, dialogan e interactúan con presencias no profesionales en una de esas estrategias de difuminación de fronteras entre ficción y realidad que, en los últimos años, definen una de las direcciones más estimulantes del cine contemporáneo.

La peruana es Aurora Silva y se está interpretando a sí misma. Su interlocutora, su contraplano, es una actriz profesional, Laura Rojas Godoy, que en la película encarna a una colombiana que, dejando a un hijo de dos años en su país de origen, ha viajado hasta Roma por puro imperativo de supervivencia. Sin dramatismos, ni afectaciones, con tres focos de luz interior que emergen de su mirada vivísima y su sonrisa desarmante, Aurora narra su propia historia, su particular odisea que, con un pasaporte falso, la llevó de Perú a Bolivia y de allí a Chile para acabar cruzando la frontera europea en Turín, ante la mirada de unos funcionarios aduaneros que le franquearon la entrada pesea detectar a la inmigrante ilegal bajo la inconsistente fachada de la turista que viaja, en verano, con una maleta atiborrada de ropa vieja de invierno. *“Yo tuve suerte. Mucha suerte”*, concluye Aurora tras esos diez minutos de bienhumorada confianza en torno a un tema que, poco a poco, se ha ido firmando en la breve filmografía de Adrián Silvestre como motivo recurrente destinado a encontrar su más ambicioso desarrollo y su más delicado afinamiento en este trabajo que marca la conquista de una voz propia.

La confesión de Aurora fija el momento preciso en que este crítico se enamoró, sin vuelta atrás, de esta película que alude al amor desde su mismo título y que, más allá de ese contexto de tránsitos migratorios y comunidades levantadas en pleno desamparo europeo, acaba contando una heterodoxa, intensa y desgarradoramente provisional historia de amor.

La historia de la relación entre una emigrante colombiana (Laura Rojas Godoy) y una emigrante chilena (Nicole Costa) en una Roma que, en buena medida, es la desglamorizada Cara B de la Roma que, en su día, recorrieron Gregory Peck y Audrey Hepburn a lomos de una Vespa y, también, de la Roma que, hace mucho menos tiempo, enmarcó la deriva cínica y decadente de ese privilegiado testigo de una gran belleza derrumbada que fue Jep Gambardella. La escena de Aurora —un personaje secundario en el conjunto— aparece ante el espectador como un temprano índice del grado de verdad atrapado en una película que afirma su identidad en ese territorio fronterizo entre lo testimonial y lo artificioso que, de hecho, no hace más que modular la esencia medularmente paradójica del cine.



En su lúcido y esclarecedor prólogo a la edición española del fundamental “Mutaciones del cine contemporáneo” (Errata Naturae) de Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (coord.), Pere Portabella apuntaba precisamente a esa conciliación de una vieja dialéctica, que quizá nunca había sido tal, al atraer la atención del lector sobre algunas de las últimas sintomatologías de la imagen contemporánea: *“Hay que pensar, quizás en este tiempo más que nunca, lo que está ocurriendo en las pantallas: (...) cómo se relacionan la ficción y el documental, cómo ambos dejan de ser una cosa distinta, o cómo, ahora, se diría que, de repente, descubrimos que siempre fueron esa única cosa”*. En su número de septiembre de 2014, la revista británica Sight & Sound organizó una encuesta entre más de 300 cineastas y críticos para elaborar un canon de los mejores documentales de la historia del cine: la aportación más provocadora vino de la mano de James Benning, cuyo único voto fue para el “Titanic” (1997) de James Cameron, *“un asombroso documento de mala interpretación”*, señalaba el director, antes de concluir: *“Y, debo añadir, todas las películas son ficciones”*. También se podría replicar a Benning aduciendo que, al mismo tiempo, todas las películas son, asimismo, documentales: registros de la muerte trabajando, que diría Jean Cocteau, o documentales de su propio rodaje, que diría Jacques Rivette. En cualquier caso, la entrada del cine en la modernidad vino a resolver, en cierto modo, esa forma de entender el cine a partir de la coexistencia –y la tensión– de dos fuerzas antitéticas: el registro y el artificio, el realismo (Lumière) y el sueño (Méliès).

La descontextualización del rostro estelar de Ingrid Bergman en los parajes hostiles de Stromboli de la mano de Roberto Rossellini abre, definitivamente, la puerta a un porvenir de la imagen donde la línea de demarcación entre ficción y no ficción se desdibuja para propiciar incesantes saltos a uno y otro lado. En efecto, los dos polos opuestos del cine fueron siempre el mismo.

En este campo de batalla (o quizá, más bien, zona de juegos o territorio de fértiles cuestionamientos e incertidumbres) donde el cine de ficción se apropia de estrategias del documental y este, a su vez, vampiriza a su supuesto contrario han sido numerosos los gestos radicales en los últimos años: desde las controvertidas puestas en escena construidas para hacer emerger una verdad escalofriante de Joshua Oppenheimer en “The Act of Killing” (2012) hasta la reconstrucción a escala de una memoria lacerante, personal y colectiva, emprendida por Rithy Panh en “La imagen perdida” (2013).

Una enumeración exhaustiva sería imposible, pero permítase a este crítico traer a colación dos casos especialmente llamativos que, por motivos diversos, podrían mantener algún vínculo con lo que propone Adrián Silvestre en “Los objetos amorosos”: los casos, tan distintos entre sí pero tan hermanados por su común síntesis entre verdad y artificio, del iraní Jafar Panahi y del austríaco Ulrich Seidl. En “Esto no es una película” (2011), trabajo que Panahi realizó bajo arresto domiciliario, el cineasta interrumpía su relato acerca del proyecto cinematográfico que el gobierno iraní le había impedido para pasar a formular una sintética teoría del cine sirviéndose de sendas escenas de sus precedentes “Crimson Gold” (2003) y “El círculo” (2000). *¿Qué sentido tendría hacer películas si pudiesen ser contadas?*, se preguntaba el director antes de ilustrar su concepción del medio como la fricción creativa entre un espacio (real) y una presencia (no profesional), factores capaces de amplificar o aportar matices y sentido a esa ficción que, sí, podría ser contada, pero sólo antes de ser transubstanciada y convertida en forma innegociable, identidad indisoluble entre las intenciones del creador y las injerencias del azar y la realidad.



Documentalista de mirada gélida e inquietantemente neutral, el austríaco Ulrich Seidl se pasó a la ficción con “Canícula” (2001), una película ambientada en un suburbio vienes bajo el inclemente sol del verano que pecaba de un exceso de morbosidad que aportó una falsa pista sobre las futuras gratificaciones que traerían sus futuros trabajos en ese ámbito, como “Import/Export” (2007) y su trilogía “Paraíso” (2012-13), fundamentados ambos en las reacciones éticas y estéticas provocadas al contemplar a actores no profesionales haciendo de sí mismos (o de una versión cercana a sí mismos) en escenarios reales comúnmente regidos por la sordidez y el desamparo. “Import/Export” hablaba de flujos migratorios con una mirada mucho más cruel e inclemente que la que emplea Adrián Silvestre en “Los objetos amorosos”: la metáfora detrás de la película de Seidl pasaba por considerar a sus personajes –una ucraniana que emigra a Viena en busca de una vida mejor (que no encontrará) y un vienes que viaja a Europa del Este para ayudar a su padrastro en un oscuro negocio de máquinas tragaperras- como meras mercancías en los circuitos de una economía globalizada entendida como última y crepuscular supuración de un capitalismo agónico. Con todo, la mirada, aparentemente vaciada de empatía, de Seidl no podía evitar aquí que a oraran briznas de vulnerable humanidad al fondo del pozo, abriendo el camino a ese mosaico de fragilidades que fue el tríptico “Paraíso”, cuya ordenación temporal –“Paraíso: Amor” (2012), “Paraíso: Fe” (2012) y “Paraíso. Esperanza” (2013)- parecía describir un tortuoso camino desde la gelidez a una extraña forma de humanismo. Con su cámara fija y sus encuadres en plano general a media distancia, Seidl acostumbra a filmar a sus actores como si fueran peces de acuario –o reptiles en un terrario-, evitando que cualquier manipulación emocional se interponga entre el espectador y la pantalla. En algunas imágenes de “Los objetos amorosos”, Silvestre parece

ejercitar un gusto por la composición simétrica que podría evocar las estrategias formales de Seidl, pero la naturaleza de la mirada es completamente distinta: Silvestre no ve mercancías, sino individuos y tampoco contempla a sus personajes como otredades en un terrario, sino que concibe y construye su ficción como proceso colectivo, democrático y participativo. En otras palabras: no observa, dialoga. Con todo, en la trayectoria del creador de “Los objetos amorosos” hay un estimulante pulso entre artificio y verdad y un progresivo interés en explorar la tensión entre espacio y presencia que permite aventurar esta aparentemente temeraria afinidad con los modelos de Panahi y Seidl.

En el breve recorrido creativo de Adrián Silvestre antes de llegar a “Los objetos amorosos” se detecta el estimulante empeño de cuestionarse a sí mismo, de asimilar arriesgados referentes y ponerlos en cuarentena en la búsqueda de una mirada propia que, finalmente, ha ido cobrando una cierta forma de camino de despojamiento en aras de hacer invisible o subterráneo el artificio. En “Dacil” (2009) -cortometraje de ficción realizado en el seno de la ECAM tras una etapa de aprendizaje cuyos frutos, puntuados por ocasionales hallazgos en el apartado interpretativo, aún no permitían intuir una identidad y, por así decirlo, un programa creativo-, Adrián Silvestre manejaba como referente el tono de las historietas de Daniel Clowes para contar un cuento cruel, un relato de aislamiento y brutalidad grupal en una escuela de arte que también activaba el recuerdo del primer tramo de “Cosas que no se olvidan” (*Storytelling*; 2001) de Todd Solondz, cineasta que, precisamente, había recurrido al creador de “Como guante de seda forjado en hierro” para la elaboración del cartel de su fundamental “Happiness” (1998). “Cosas que no se olvidan” era una película partida en dos, cuyas partes respondían a los nombres de “Fiction” y “No Fiction” como si estuviesen lanzando su particular embrujo sobre el porvenir de Silvestre, que asumiría explícitamente el influjo del cineasta de New Jersey en su siguiente y ambicioso proyecto: “Exit, un corto a la carta” (2012), un jardín de senderos que se bifurcan en dieciséis piezas audiovisuales que crean una consistente experiencia interactiva a partir de las diferencias posibilidades narrativas (y existenciales) que se abren ante una inmigrante que llega a nuestro país con todas las incógnitas de supervivencia por delante.

Silvestre emulaba la dinámica estructural de los librojuegos juveniles de la colección “Elige tu propia aventura”, creada por Bantam Books en el mercado anglosajón en 1979, y se apropiaba de un dispositivo que Solondz había desarrollado a fondo en su radical “Palíndromos” (2004) a partir del juego de dualidades propuesto por Luis Buñuel en “Ese oscuro objeto de deseo” (*Cet obscur objet du désir*; 1977) al reclutar a dos actrices —Ángela Molina y Carole Bouquet- para encarnar las enfrentadas facetas de un mismo personaje, la tórrida/ helada Conchita. Solondz había empleado a siete actrices de contrasta-dos físicos y edades y a un joven actor para dar vida a la protagonista de “Palíndromos”, una niña de trece años empeñada en quedarse embarazada y desafiar los consejos abortistas de su madre.

En “Exit, un corto a la carta”, cada decisión que se abre ante la inmigrante Oti transformará su cuerpo en el de otra actriz, pero no sólo eso: la experiencia que vivirá se nutrirá de la experiencia real del cuerpo y la identidad que la encarna temporal- mente. Oti es, así, una y muchas. El espectador, sí, elige su propia aventura, pero cada actriz formula su propio discurso, sirve su actuación a partir de su propia vivencia. Nada puede parecer más artificioso que la estructura arbórea de “Exit, un corto a la carta”, pero el mecanismo se pone al servicio de lo testimonial. Titánico trabajo fruto de más de dos años preparatorios invertidos en talleres de comunicación e integración social, “Exit, un corto a la carta” subordina su estrategia hipertextual al discurso de sus intérpretes, proponiendo un frágil pero muy logrado equilibrio entre el rigor del artificio y la porosidad del proceso

participativo y democrático que rigió el proyecto. El compromiso feminista de la co-guionista y productora Beatriz Santiago también se convertiría en rasgo identitario determinante dentro de una propuesta que encontraba una solución –laboriosa y nada obvia- al problema de afrontar un tema poliédrico, susceptible de generar múltiples variables, a través de una narración que pedía a gritos un carácter abierto, protegido de toda tentación de formular un mensaje apriorístico y unidireccional. En cierto sentido, Silvestre y Santiago encontraron la manera de instrumentalizar un juego narrativo que podría tener su modelo primigenio en “La vida en un hilo” (1945) de Edgar Neville para otorgarle una verdadera significación política en fondo y forma.

Tras ese do de pecho, Silvestre viajó a Cuba con una beca del Ministerio de Cultura y de ahí salió su siguiente proyecto: en apariencia, una miniatura desnudísima, pero, en realidad, una punta de iceberg, el retrato de un enigma que, a su vez, es una odisea de supervivencia entre dos universos derrumbados –dos fantasmagorías- y un sorprendente recorrido a través de una Cuba invisible de la mano de un personaje que ocupa una suerte de limbo existencial. “Natalia Nikolaevna” es un documental puro –sí es que acaso tiene sentido tal afirmación después de lo expuesto en párrafos anteriores- que captura la resistencia vital –y la luz- de su protagonista: una mujer kazaja que viajó a Cuba para reunirse con su marido y acabó en tierra de nadie, entre naufragios afectivos –su divorcio-, desaires profesionales –el no reconocimiento de su condición profesional de cantante lírica por parte del gobierno cubano-, protocolos de exclusión –el diagnóstico oficial de una esquizofrenia paranoide- y crepúsculos geopolíticos –la des- integración de la URSS, la llegada del oscuro Período Especial en Cuba-. El marido de Natalia Nikolaevna trabaja en la construcción de Ciudad Nuclear, proyecto urbanístico de Fidel Castro para dotar de residencia a los 20.000 operarios de la que iba a ser –y nunca fue- primera central de energía nuclear de la isla. El paisaje de esa ruina sin historia va construyendo un discurso sobre el ocaso de las utopías por debajo de la musicalidad de la voz de su protagonista y de su recorrido obstinado a través de los márgenes de un mundo que nunca la acogió con los brazos abiertos, pero que tampoco la venció. La imagen de la báscula que la protagonista utilizó para sobrevivir durante los momentos más duros del Período Especial –la suerte de Natalia, como la de Blanche DuBois, está en manos de la bondad de los extraños, de los turistas que se pesaron sobre ese desvencijado instrumento o que aceptan ser ocasionales espectadores de sus arias de ópera- se convierte, así, en icono de una perseverante lucha individual cuando han fallado todas las oportunidades para integrarse en (o ser aceptado por) lo colectivo. El pudor y profundo respeto con que Silvestre escucha y filma los monólogos de su objeto de afecto –de hecho, de su objeto amoroso: la naturaleza de este documental convierte en inapropiado hablar de objeto de estudio- dan buena medida de la ética de la mirada desplegada en este trabajo. En uno de sus momentos, Natalia se embarca en una deriva de discurso de trazos conspiranoicos frente a una interlocutora –una de sus amigas y vecinas- que, tras poner discretamente en duda sus aseveraciones, sale de la habitación para entrar en la cocina, pero la cámara de Silvestre no se va. Sigue allí. Y lo más importante: a la altura de Natalia, sentada en el suelo mientras habla de espionaje psíquico.

Esa capacidad de saber escuchar –quizá una de las virtudes más infrecuentes en un cineasta- fue esencial en la fase preparatoria de “Los objetos amorosos”, fruto de la estancia de nueve meses de Adrián Silvestre en la Real Academia de España en Roma: el cineasta ocupó los primeros tres meses de ese período en un laborioso trabajo de campo, que le puso en contacto con diversas comunidades de mujeres emigrantes procedentes de Europa del Este, África y Latinoamérica. A través de la organización de una serie de talleres de intercambio de experiencias con mujeres migrantes residentes en Madrid, Roma y Germesheim, Silvestre desarrolló una labor de captura de

gestos, giros lingüísticos, pero también de memoria y experiencia –vertida en testimonios escritos o filmados- que, poco a poco, fue definiendo y esculpiendo el argumento de “Los objetos amorosos”. La película, como “Natalia Nikolaevna”, también habla de resistencias individuales pero acaba narrando la historia de una complicidad –la que nace entre la colombiana Luz y la chilena Fran- en el marco de esa otra Europa habitada por mujeres inmigrantes capaces de reformular el desamparo de su situación a través del afectuoso lazo solidario o de una picaresca superviviente que adopta las formas de un activismo vital cuyo único horizonte razonable es salvar el día (dado que toda previsión de futuro resultaría quimérica).

Ficción sustentada en presencias y experiencias reales, “Los objetos amorosos” puede parecer, a primera vista, un gesto más conservador con respecto a la desnudez de “Natalia Nikolaevna” por su condición de mirada dirigida, por la fagocitación de lo vivencial en un contexto formal presidido por dos actrices profesionales –pero de acorazada y llamativa naturalidad- y ambientado en escenarios que no son espacios reales, sino su emulación hiperrealista, pero, en realidad, supone una crucial afinadura en la estrategia de Silvestre que logra convertir aquí en irrelevante la pregunta de dónde termina la realidad y empieza la ficción. “Los objetos amorosos” logra algo muy difícil: hacer verosímil y verdadera una historia de amor frágil e improbable, transmitir toda su condición de salvavidas afectivo en el seno de la desesperación, también toda su carnalidad, todo su deseo desbordante, y convertirla en acto de transgresión y gesto político cuando los discursos imperantes dan por hecho que un colchón mugriento en un Postoletto es un hogar.



Jordi Costa, profesor en el Grado de Cine de la UCJC y en la Escuela de Escritores. Periodista y crítico cinematográfico en las páginas de El País y Fotogramas.