



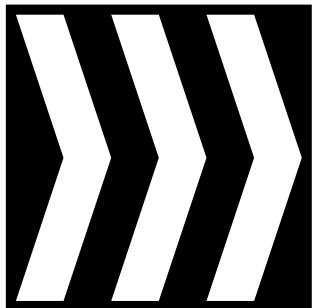
# Sumario

CADA AUTOR SE HACE RESPONSABLE  
DE SUS OPINIONES.

---

## 04

Nota editorial



ESTE CINE  
NUESTRO

---

## 06

Arqueología para otras  
*Memorias...*

El valor sentimental del  
desnudo en la promiscuidad  
del subdesarrollo

Rubens Riol

---

## 20

Cuatro obras de Santiago  
Álvarez que tomaron el cielo  
por asalto

Salvador Salazar Navarro

---

## 28

Humberto Solás, *Un día  
de noviembre* y aquellas  
grises estaciones

Oswaldo Hernández Menéndez

---

## 36

Disonancias y lealtades  
al género histórico  
en *Clandestinos* y *Hello,  
Hemingway*

Joel del Río

---

## 44

Reverencia a una actriz  
que no actúa

Hilda Rosa Guerra Márquez

---

## 50

Diálogos cruzados a propósito  
de una catarsis colectiva

Redacción *Cine Cubano*

---

## 56

Tiempo de replicantes  
en el cine cubano

Antonio Enrique González Rojas

---

## 64

Del cine de la decadencia  
al cine posindustrial

Raydel Araoz

---

## 70

Ingravidez y otros  
efectos especiales de *Sergio  
y Serguéi*

Redacción *Cine Cubano*

---

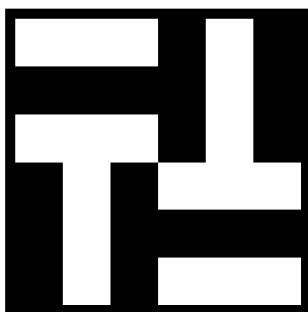
## 74

La visión poliédrica  
de la Muestra Joven

Ailyn Martín Pastrana

Dra. Yamilé Ferrán Fernández

MSc. Lissette Hernández García



ENSAYO Y  
PENSAMIENTO

---

## 80

La verdad extática de Werner  
Herzog: modelo para armar

Dean Luis Reyes

---

## 86

El truco del payaso enfermo  
Apuntes sobre el cine  
de ficción de Jia Zhang-ke

Mario Espinosa

Mario Espinosa

---

## 92

Historia y cine

Algunos debates y vínculos  
entre sus historiografías  
y teorías

Lisandra Leyva Ramírez



VARIACIONES

---

## 102

Oscuros elefantes  
imaginarios:

el cine de Xavier Dolan

Frank Padrón

---

## 110

Abbas Kiarostami o la belleza  
del movimiento y la crisis

Antonio Enrique González Rojas

---

## 114

Apuntes sobre el festival  
cinematográfico de Bari

Mario Naito

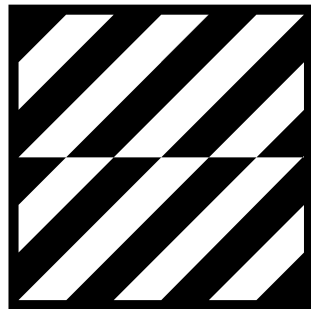
---

## 120

Noticias desde Cannes

El cine que veremos hasta  
mayo de 2019

Redacción *Cine Cubano*



DE PELÍCULA

a cargo de  
Jacqueline Venet

---

## 126

Lobos, perros y otras bestias:  
La domesticación de lo real

Jacqueline Venet

**Instituto Cubano  
del Arte e Industria  
Cinematográficos**

PUBLICACIÓN FUNDADA  
EN JUNIO DE 1960  
POR ALFREDO GUEVARA.

**Director**  
Joel del Río

**Jefa de redacción**  
Mayté Madruga

**Edición y corrección**  
Lisandra Puentes Valladares  
Rubén Padrón

**Diseño interior / Portada**  
Ariel Barbat

**Archivo y digitalización  
de imágenes**  
María Teresa Díaz Montero

**Secretaria administrativa**  
Norma Cubela Canto

**Redacción**  
Calle 23 No. 1155 e/ 10 y 12  
El Vedado, La Habana, Cuba

**Teléfonos**  
(53) 7-838-2865  
(53) 7-838-3650, ext. 151

**E-mail**  
revcinecubano@icaic.cu

**Impresa por Ediciones Caribe**  
ISSN 009-6946RPNS0342

**Portada**  
Diseño a partir del cuadro  
*El nacimiento de Venus*  
de Sandro Botticelli.

**128**

*I Am Not Your Negro*

Una historia del racismo  
en Estados Unidos contada  
por James Baldwin  
Suset Sánchez

**134**

*Verano 1993*

Una superwoman real  
y muchas cicatrices curadas  
Ana Asión Suñer

**138**

*El amante doble*

De la autofagia fratricida  
a la pasión en estéreo  
Rolando Leyva

**144**

*Lady Macbeth insumisa  
y sentada en el sofá*

Orlando Mora Cabrera

**148**

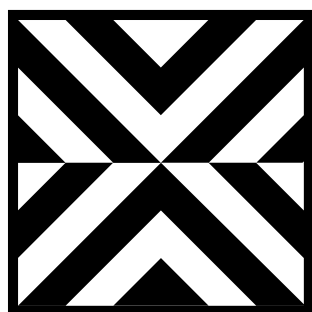
*Los perros*

Entre la complicidad  
y el resentimiento  
Rubén Padrón Astorga

**152**

*El hombre es un lobo  
en su caverna*

Ángel Pérez



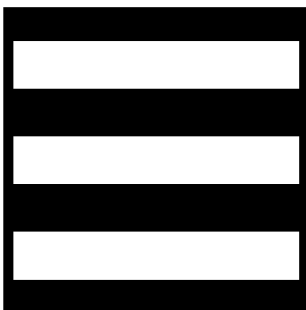
REPORTAJE  
FOTOGRAFICO

**158**

*Inocencia* de Alejandro Gil

**162**

*Nido de mantis* de Arturo  
Sotto



LIBROS

**166**

*Un curso intensivo  
sobre el séptimo arte*

Frank Padrón

**170**

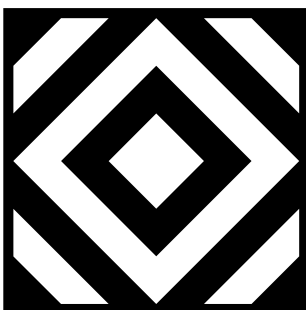
*Despejando la niebla sobre  
un libro digital y el audiovisual  
cubano reciente*

Rafael Grillo

**173**

*El saldo crítico  
de Frank Padrón*

Daniel Céspedes



CON LUZ PROPIA

**176**


Fernando Birri



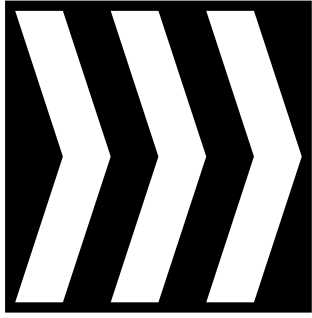
# Nota editorial

Queremos confiar en que nuestros lectores habituales, y muchos otros nuevos, le darán la bienvenida a este número doble, 203-204, de la revista *Cine Cubano*, que siempre cuenta con la complicidad de los buenos amigos respecto a los empeños primordiales que nos guían: actualizar contenidos, elevar el nivel teórico (sin perdernos en las alturas), mantener la categoría de publicación-referencia para comprender mejor el cine cubano, y regularizar la salida de tres números al año.

*Lucía y Memorias del subdesarrollo* celebran este año medio siglo de estrenadas, y el ICAIC cumplió en marzo su aniversario 59. Tales motivaciones nos impulsaron a visitar y reevaluar, desde nuevos puntos de vista, algunos títulos clásicos, momentos relevantes y características dominantes en los años sesenta, setenta, ochenta, y a lo largo de cinco décadas regidas por divinidades tutelares como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Santiago Álvarez, Fernando Pérez... Sin embargo, intentamos desmarcarnos del delirio nostálgico, y así aparecieron, en la sección Este Cine Nuestro, devotas aproximaciones a los novísimos y de sesgo más experimental Rafael Ramírez y Alejandro Alonso, junto con una entrevista a la gran Mirtha Ibarra para festejar su medio siglo de carrera, y la huella apreciable de filmes cubanos aparecidos recientemente: *Sergio y Serguéi* (Ernesto Daranas), *Por qué lloran mis amigas* (Magda González Grau) o *Los lobos del este* (Carlos M. Quintela), al tiempo que anunciamos, fotorreportaje mediante, la próxima aparición de *Nido de mantis* (Arturo Sotto) e *Inocencia* (Alejandro Gil).



Por supuesto que quisimos, en este número doble, trascender nuestra amada aldea, y dedicamos maratónica tetralogía monográfica a los medulares aportes del alemán Werner Herzog, el chino Jia Zhang-Ke, el canadiense Xavier Dolan y el iraní Abbas Kiarostami, cuyas mejores obras demuestran que la realidad y el verismo no tan solo se relacionan con el contenido, y con la urgencia de retratar el contexto, sino que atañen primordialmente al discurso formal, estético, capaz de emocionar o impresionar incluso a esos seres de gustos arcanos que suelen escribir en las revistas especializadas. Porque hasta los críticos y especialistas más sesudos y racionalistas tienen un corazoncito dispuesto a latir de prisa, simplemente emocionado. Y tanto quienes hacen cine, como aquellos que lo comentamos y promocionamos, intentamos crear algo hermoso y profundo, que suscite emociones y provoque el libre intercambio de ideas valiosas, en tiempos marcados por la estremecedora frivolidad del estribillo reguetonero. Ojalá que en diciembre podamos reencontrarnos, a través de un nuevo número, seguramente dedicado al aniversario 40 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.



# Arqueología para otras *Memorias...*

## El valor sentimental del desnudo en la promiscuidad del subdesarrollo

Rubens Riol

El autor reescribió para *Cine Cubano* el ensayo original «La intimidad pequeño-burguesa o el valor sentimental del desnudo en *Memorias del subdesarrollo*», incluido en su libro *El imperio del sudor. La desnudez en el cine cubano como mecanismo de identificación cultural*, en el que aún trabaja.

«El cuerpo es lo único que tenemos para desear y odiar a los demás».

Edmundo Desnoes

*Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), probablemente el mejor filme cubano de todos los tiempos, ha sido objeto de múltiples interpretaciones durante los cincuenta años transcurridos desde su estreno. Sin embargo, nadie ha reparado en el alcance discursivo de sus escenas de desnudo. Un signo de espesa carga subliminal, tal vez imperceptible para la mayoría, pero que a mí se me antoja como elemento narrativo intermitente, dinámico y revelador. Por lo que dicha paradoja resulta grotesca tratándose, precisamente, del largometraje de ficción producido por el ICAIC que ostenta mayor número de imágenes de ese tipo en la década del sesenta.<sup>1</sup>

La excepcionalidad de la cinta y su generosa ventaja en cuanto al desnudo se deben a una serie de eventos coyunturales que tuvieron lugar por

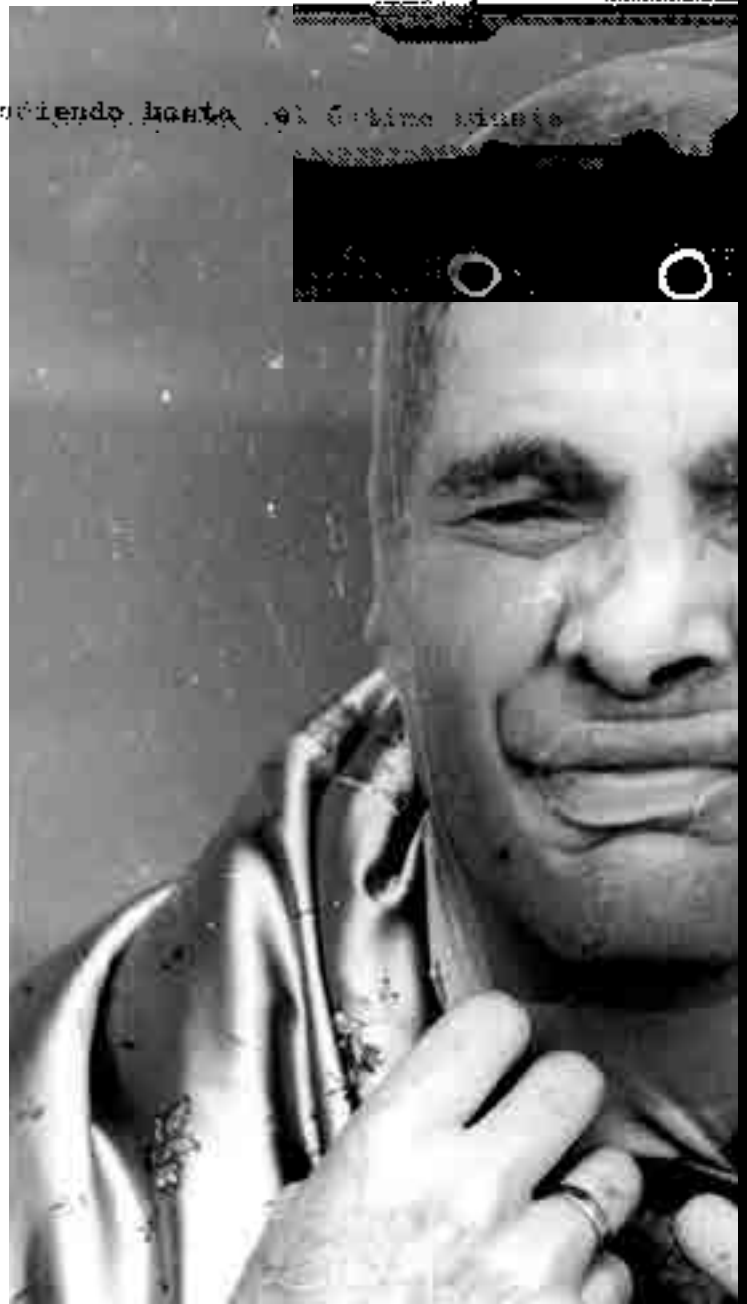
aquellos años. Puedo citar, por ejemplo, el desmoronamiento del Código Hays en la industria filmica norteamericana y una mayor libertad creativa en la nueva ola francesa, el *Free Cinema* inglés y el posneorrealismo italiano. Estas tendencias mostraban una sinceridad descarnada respecto a temas tabúes como el erotismo y la homosexualidad, entre otros. Unido a ello debió influir el clima contracultural que distinguió a la época, el cual propició rupturas mentales e institucionales que venían cristalizando ya desde la segunda posguerra. Todo esto sumado al evidente interés de Tomás Gutiérrez Alea por incorporar a la película situaciones de esta naturaleza, a veces ajenas al referente literario (la novela homónima escrita por Edmundo Desnoes en 1965), y otras veces cercanas al mismo.

Todos los que me querían y estuvieron jugando hasta el último minuto

### Sergio, cazador furtivo

Resulta curioso que el desnudo más interesante —por recurrente— se produzca en un plano simbólico, y guarde relación con el gesto del protagonista de escribir un diario. A mi juicio, quien exterioriza sus puntos de vista y contradicciones personales de ese modo, asume el riesgo de la confesión, que puede significar también un acto de desnudez. Se trata, por un lado, de mirarse a sí mismo (en ese sentido el diario funciona como un espejo), y por el otro, de exponerse a la mirada crítica de los espectadores que consiguen acceso a su intimidad. No se trata de un desnudo físico como en el caso de los demás personajes, pues Sergio nunca se muestra explícitamente desnudo en el filme. Sin embargo, puede sentirse la transición entre lo privado y lo público, a través de una narración en primera persona que evoca de manera nostálgica el pasado, y destaca el aliento intimista de la voz en *off* de un individuo que explora sus laberintos interiores.

Sergio es un burgués ocioso, un diletante con aspiraciones intelectuales que se niega a acompañar a su familia en el exilio en Estados Unidos. Según Juan Antonio García Borrero, en *Guía crítica del cine cubano de ficción*, «el derrumbe real de su mundo, así como su propia inconsistencia ideológica, le impiden incorporarse al proceso revolucionario, incluso, durante los días de la Crisis de Octubre», y por tal razón, Sergio puede ser interpretado como un antihéroe. Recordemos que a partir del triunfo de la Revolución cubana le era exigido al individuo un grupo de valores éticos en aras de construir la sociedad nueva. Para ello, su



comportamiento debía regirse por la disciplina, el estoicismo, la constancia en el trabajo, la firmeza ideológica, la disponibilidad y el heroísmo. Características todas ajenas a la personalidad del protagonista, quien se opone —casi radicalmente— a la concepción del hombre nuevo.<sup>2</sup>

En esa estandarización del individuo, que se diluía en la masa para llevar a cabo grandes empresas, apreciamos una vocación por el sacrificio que lo aproxima a la moral religiosa, basada en la solemnidad, la dedicación y la abstinencia. Sergio, en cambio, es mostrado como un sujeto individualista y libidinoso, que se regodea en sí mismo; por lo cual, las imágenes de desnudos que él evoca cons-





tituyen una muestra de su ociosidad, un pasatiempo vulgar, un rezago pequeño-burgués. La fiesta, la diversión y el placer resultaban distracciones inconvenientes, ya que desviaban al sujeto de su deber principal: contribuir —con su esfuerzo— a la perdurabilidad del sistema social en el poder.

Por otra parte, entre las reflexiones que hace Sergio resaltan algunos comentarios sobre la mujer cubana que constituyen una curiosa observación acerca del eros nacional: «Aquí las mujeres te miran a los ojos como si se dejaran tocar con la mirada. Eso no pasa en ninguna parte del mundo, siempre la gente va a lo suyo. Quizás las italianas miran un poco más, pero nunca es como aquí»; dice esto

mientras observa a las mujeres por la calle y, en especial, a una joven que encuentra en una librería.

En otro momento, cuando se dispone a tomar el sol en la piscina del hotel Habana-Riviera, contempla a un grupo de personas en trajes de baño y hace alusión al estado de los cuerpos semidesnudos,<sup>3</sup> de manera bastante crítica, lo cual evidencia su naturaleza contradictoria, al decir: «La mayoría de la gente es exhibicionista. En general me dan la impresión de animales indefensos, semilampiños, precariamente balanceados en dos patas», cuando él mismo tiene una poderosa fijación mental que lo lleva a recrearse continuamente con imágenes de mujeres desnudas. Acto seguido comenta: «Hay un punto exquisito entre los treinta y los treinta y cinco años, en que la mujer cubana pasa bruscamente de la madurez a la podredumbre. Son frutas que se descomponen con una velocidad asombrosa». Pero Sergio, además de ocioso, es también un gran «vacilador». Ello viene mejor consignado en la novela, y Alea quizás lo omitió por resultarle reiterativo; pero nos brinda mayor información sobre la especial debilidad de Sergio por el cuerpo femenino. Allí se lee: «Es un juego enloquecedor fijarse solamente en una parte del cuerpo de las personas. (...) La ese que forman el vientre y el culo de la mujer cubana llega en algunos casos a independizarse del resto del cuerpo, a tener su propia personalidad».<sup>4</sup> Estos comentarios poseen un alto valor antropológico y cultural, en tanto constituyen una vivisección de la idiosincrasia y el comportamiento social del cubano.

### Cuerpos anónimos

Después de estas conjeturas respecto a los factores políticos, socioculturales y cinematográficos que determinaron el contexto de la película, así como la caracterización del perfil psicológico de Sergio, podemos adentrarnos de una vez en el análisis de los desnudos que aparecen en la cinta, los cuales pueden ser distinguidos en tres grandes grupos.

El primer grupo reúne imágenes de archivo mostradas mediante fotos fijas, incluidas por Titón a manera de complemento visual del discurso de Sergio, con el objetivo de evitar que decaiga la atención del espectador durante el monólogo. Dichas imágenes, de valor documental y didáctico, pasan frente a nosotros mientras se escucha en *off* la voz del protagonista refiriéndose a un comentario reciente hecho por Pablo:

Dice que lo único que no aguanta el cubano es pasar hambre. Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles. En América Latina mueren cuatro niños por minuto debido a enfermedades provocadas por la desnutrición. Al cabo de diez años hay veinte millones de niños muertos por esta causa, que es el mismo número de muertes que produjo la Segunda Guerra Mundial.<sup>5</sup>

Simultáneamente a la emisión del texto son mostrados en pantalla los maltratos sufridos por los esclavos durante la época colonial, lo cual se corresponde con la primera ilustración. Mientras que las imágenes restantes muestran a niños desnudos en zonas rurales y barrios humildes. Esta secuencia puede pasar inadvertida dentro del filme, debido a que el tiempo de exposición en pantalla no excede un segundo en cada caso, y se trata de personajes anónimos que no forman parte del elenco. Sin embargo, no dejan de ser desnudos atendibles, aunque su presencia debió ser accidental, asociada a la precariedad, la desnutrición, el hambre y la pobreza. Ello significa que la simplicidad del vestuario o la ausencia total de ropa, salvando las diferencias y costumbres regionales, puede ser un indicador del estatus socioeconómico y cultural.<sup>6</sup>

El segundo grupo se hace más notable, pues la intencionalidad del director es evidente: aprovecha aquel parlamento en que Sergio, ante el interés de Elena por la actuación, le dice: «Pero esos personajes del cine y del teatro son como unos discos rayados. Una actriz lo único que hace es repetir miles de veces de memoria los mismos gestos y

Dice que lo único que no aguanta es pasar hambre. Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles. En América Latina mueren cuatro niños por minuto debido a enfermedades provocadas por la desnutrición. Al cabo de diez años hay veinte millones de niños muertos por esta causa, que es el mismo número de muertes que produjo la Segunda Guerra Mundial.



los mismos ge

los mismos gestos y las mism

las mismas palabras, los mismos gestos y las mismas palabras...». Y en ese intervalo incluye escenas de desnudo censuradas en otros filmes (lo que se conoce como *rushes*), después de cuyo visionaje e interpretándose a sí mismo, Titón sostiene una conversación con Sergio, Elena y dos técnicos, donde se escucha lo siguiente, en una sala de proyecciones:

- Oye, ¿de dónde sacaron todo eso?
- ¡Eso! Fueron unas latas que aparecieron un día por ahí. Son los cortes de la Comisión.
- ¿Qué Comisión?
- La Comisión revisora de películas, eso que había antes de la Revolución.
- ¿Te das cuenta? Eso le hacían a las películas que iban a ser exhibidas.
- Decían que atentaban contra los valores.
- Contra la moral y las buenas costumbres.
- ¡Parece que esa gente tenía también sus preocupaciones de tipo moral!
- Por lo menos se ocupaban de guardar las apariencias.

*En el pasillo:*

- ¿Qué van a hacer con todo esto?
- Yo pensaba ponerlos en una película.
- ¿Una película?
- Sí. Una película de esas que sean como un *collage*, donde se pueda meter de todo.
- ¿Pero tendrá que tener un sentido?
- Irá saliendo, ya verás.

Quise reproducir el texto completo por el peso que tiene a la hora de analizar la segunda secuencia de desnudos, en realidad mucho más consciente y provocadora que la primera. Lo más curioso de esta secuencia es la decisión de Titón de incluirla, cuando ni siquiera venía sugerida en la novela. Iniciativa que, además de demostrar humor y habilidad, confirma su agudeza, deseo de provocación y sentido crítico, palabras de orden para este realizador. Aprovecho para decir que Gutiérrez Alea fue el cineasta que mayor cantidad de filmes con escenas de desnudo dirigiera durante la década del sesenta. Se convierte así en un artista subversivo e iconoclasta, al tiempo que *Memorias del subdesarrollo* se reafirma como un clásico por todos sus valores artísticos reconocidos, cuya complejidad y trascendencia —aunque no se haya dicho antes— se debe también a esta serie de desnudos, que contribuyen a la naturaleza transgresora del filme.

Como resultado del énfasis, en estas escenas el tiempo de exposición del desnudo es más largo y las connotaciones más diversas que las del primer grupo, debido a la variedad de acciones que ejecutan los personajes en cuestión, anónimos como los anteriores, pero comprometidos con el placer. Aquí podemos apreciar, por ejemplo, el desnudo asociado al preámbulo sexual, a la higiene individual y al *striptease* (amparados por la justificación que ofrece el juego intertextual del cine dentro del cine), en ese franco ejercicio posmoderno que constituye la película, donde se cruzan referencias cinematográficas como fragmentos de documentales, materiales extraídos de la realidad y discursos pronunciados por Fidel Castro. Imágenes que complementan el guion, lo enriquecen visualmente, y hacen del filme un legítimo documento histórico, una memoria subjetiva, pero aguda, del subdesarrollo.

los mismos gestos y las mismas palabras...

stos y las mismas palabras...

as palabras...



El tercer grupo está integrado por varias escenas que no aparecen de conjunto en la película, sino de manera independiente, y que involucran al elenco de actores. Esto le atribuye una mayor relevancia, pues no se trata de imágenes extraídas de fuentes creadas con anterioridad, sino de cláusulas filmadas expresamente para la cinta. Además, estas escenas tienen como factor común la desnudez de casi todas las mujeres que formaron parte de la vida sentimental de Sergio. Ellas son recordadas por él con nostalgia, asociadas al placer, a la contemplación morbosa y al juego erótico, a través de la imaginación y el deseo.



### Laura, recuerdo húmedo

La esposa de Sergio, Laura, lo abandona para irse a Estados Unidos. Antes de la escena en que él se dispone a escuchar una cinta grabada con una conversación entre los dos, recuerda: «La verdad es que todavía está muy buena». Pero en lugar de hablar, discuten. La relación ya se había deteriorado bastante. Momento que él aprovecha para decirle: «Así me gustas más, cuando te pones vulgar. ¿Sabes que eso me erotiza siempre, no? Cuando te veo luchar entre la chancleta y la sofisticación, entre la elegancia y la vulgaridad». A Sergio le gusta hablar con ironía, como si se burlara de los demás. Pero aquí volvemos a constatar su condición de sujeto deseante, su interés por referir circunstancias relativas al goce. Después abre una gaveta, estira unos *bloomers*, y justo en ese momento recuerda a Laura en un desnudo integral-posterior entrando a la bañera.

Ese es el primer desnudo físico de la película y dura apenas dos segundos, a modo de visión o «flashazo». Podría aludirse en este caso a un evidente fetichismo por parte de Sergio, quien rinde particular culto a los objetos, a los cuales prefiere antes que a las personas. Para confirmar esta sospecha —que en el filme solo se infiere a partir de la cadena de acciones físicas de Sergio— estimo necesario citar un fragmento de la novela que no podía ser más oportuno, pues demuestra con claridad esta hipótesis:

He llegado a la conclusión de que me alegra ver sus cosas así en las gavetas y la ropa en el closet y los zapatos tirados allí adentro. Es casi como si aún la tuviera. En realidad estaba hecha de todas las cosas que se ponía y guardaba. Los objetos que la rodeaban y utilizaba eran tanto parte de ella como su propio cuerpo. Los objetos son menos ingratos que las personas. También dejó un vulgar Channel No. 5. Laura era la suma de todas esas cosas. Con todo lo que me dejó puedo hasta hacer el amor con ella de nuevo.<sup>7</sup>

En esta misma escena, envuelto por la nostalgia del recuerdo, se pone algunas de sus ropas superficialmente y dibuja un rostro en el espejo. Pero antes de hacerlo, apunta lo siguiente: «Creo que no hay nada más obsceno que un creyón de labios». Por momentos, Sergio medita, deja caer sutilezas y metáforas inteligentes, en ese afán constante de consumarse como escritor; pensamientos que en ocasiones vienen asociados a la desnudez, al sexo o al erotismo, y que corroboran su propensión a la vulgaridad y depravación que definen —en alguna medida— lo mundano.

### Noemí, demonio sensual

Este personaje es una joven que trabaja como doméstica para Sergio, con la cual nunca tuvo una relación física, pero sí imaginaria. Él recuerda: «Tres veces por semana viene a limpiar el apartamento. Llevaba más de un año viniendo y nunca me había fijado en ella. Si se arreglara mejor y se vistiera bien sería muy atractiva. Es delgada como una modelo de *Vogue*. Me gusta». Ya en la próxima escena aparecen sentados a la mesa conversando entretenidamente sobre el bautizo de Noemí (cláusula que encierra suspenso y timidez por parte de ella, desvergüenza y picardía por parte de él):





«Me llevó para la parte más profunda del río y me metió dentro del agua. Si tú ves qué miedo yo tenía. Nada, pero todo fue tan rápido que ni me di cuenta. Después de tanto nerviosismo y tanto lío total pa'na».

— ¿Así que te bautizaron en el río?

— Sí, claro.

— ¿Y cómo es eso?

— Bueno...

— ¿No se puede saber?

— Bueno, se reúne la gente a la orilla del río. Entramos en el agua el pastor y yo. Luego él me explicó qué es el bautismo. Usted sabe, para nosotros el bautizo simboliza dar muerte al pecado y resurrección en una nueva vida llena de fe, de esperanza, de dignidad.<sup>8</sup>

Mientras conversan, Sergio se imagina en el lugar del pastor que debía sostener a la joven dentro del río, al tiempo que interpretan —abrazados— una danza, quedando visibles los senos de Noemí debido a la transparencia de la ropa mojada sobre su piel (estrategia recurrente en el cine cubano para suavizar el efecto visual del desnudo). Lo mismo ocurre con Sergio, pero aquí el caso es distinto, pues los hombres, aunque muestren el torso, no exhiben —como las mujeres— una zona íntima; esa diferencia es puramente cultural.<sup>9</sup>

Esta escena ritual imaginada por Sergio se debe a la sublimación del deseo como resultado de la imposibilidad de su consumación física, lo cual queda demostrado en la novela cuando él reconoce que está nervioso porque desea a Noemí: «Acaba de pasar sonriendo ante el marco de la puerta. Quiero meterle mano y no me atrevo. No sé si me rechazará. Sería irritante. (...) La vida está hecha de ansias insaciables y banalidades».<sup>10</sup> Por esta razón Noemí se convierte en la protagonista de una fantasía sexual (ensoñación atravesada por un fino acento erótico), dada la recreación de las circunstancias que evaden la explicitud del desnudo para buscar la sugerencia y la incitación. Pero si reparamos en

la otra parte del texto sobre el bautizo —que antes dejé inconcluso— podremos percibir que en la aparente timidez de Noemí se esconde un juego de palabras, cuyo sentido pudo ser duplicado por la mentalidad morbosa de Sergio y su confesa afición por la fábula (recordemos que al inicio del filme comentó sobre el diario que estaba escribiendo, al igual que sobre unos cuentos que conforman el epílogo en la novela).

Cuando ella relata su experiencia del bautizo, dice que es una forma de «dar muerte al pecado» y garantizar «la resurrección en una nueva vida» (ella es protestante), idea que vemos ridiculizada mediante la voluptuosa coreografía imaginada por Sergio —al compás de «La primavera» de Vivaldi— cuando lleva a Noemí en sus brazos. Instante en que resuenan las palabras de ella cargadas quizás con otro sentido, que pudieron despertar en Sergio la alucinación sexual: «Me llevó para la parte más profunda del río y me metió dentro del agua. Si tú ves qué miedo yo tenía. Nada, pero todo fue tan rápido que ni me di cuenta. Después de tanto nerviosismo y tanto lío, total, pa'na». Este fragmento, visto de manera aislada, sin la referencia de la ceremonia religiosa, puede resultar ambiguo debido a la similitud que guarda con el posible relato de una primera relación carnal, cuando se ha depositado mucha ilusión en ello y al final resulta un fracaso.

En la próxima escena aparece Sergio ojeando un libro de arte, mientras posa con fruición su mirada sobre un detalle de *El nacimiento de Venus*, la célebre pintura de Botticelli. Acaricia su imagen desnuda desde el busto hasta el ombligo, donde enfatiza en un movimiento con el dedo que describe círculos concéntricos; lo cual, presumo, vendría a ser la sustitución poética del falo. Después cierra el libro y se pone a observar a Noemí mientras trabaja en la casa. Se hurga en el oído y al mismo tiempo se imagina abrazándola por detrás y besándola en el cuello. Siente placer, cierra los ojos y de pronto vuelve a imaginarla totalmente desnuda en medio de la cama, apoyando su espalda sobre los almoha-



piendo con un esquema y esto es algo siempre difícil. ¿Por qué tomé esta decisión? No sabría decirte. Creo que cada generación es un paso hacia adelante en el desarrollo humano y como tal está obligada a romper con los esquemas que estorban ese desarrollo. Entendí que *Memorias...* era una operación artística y que como tal, requería de esas escenas y acepté. Podía haber renunciado, me esperaba *Lucía* y esa podía ser mi mejor prueba como actriz, pero me hubiera sentido muy mal si lo hubiera hecho por razones estrictamente personales, extraartísticas. Me sentí más profesional cuando tomé esa decisión y sentí más respeto por mí misma.<sup>11</sup>

dones. Este resulta acaso el desnudo más osado de la película, aunque minimice el efecto de su frontalidad con la pose estratégica asumida por Noemí en el cuerpo grácil de Eslinda Núñez; la cual se cubre el busto con los brazos cruzados sobre el pecho, y el pubis —con idéntica posición de las piernas—, así como con el brevísimo tiempo de exposición de un segundo.

Respecto a este desnudo hermoso, pero fugaz, la Núñez, en una entrevista, ante una pregunta sobre cuánto le aportó como actriz el trabajo con Titón, respondió:

El trabajo con Titón me impulsó a tomar decisiones muy importantes en mi vida como actriz. Yo era muy joven y tenía algunas reservas por una escena de desnudo de mi personaje. En aquellos momentos las costumbres eran otras. Las escenas de desnudos estaban casi siempre referidas a películas de menor categoría, aunque los movimientos de renovación del lenguaje como las «nuevas olas» habían puesto de relieve la necesidad del desnudo humano como un elemento artístico —lo cual no era más que un regreso al arte griego—, pero no era muy habitual entre nosotros. En este sentido, estábamos rom-

Debemos reconocer que el resultado artístico de esta escena es interesante aunque el tiempo de exposición fuera en extremo reducido, lo cual se justifica al formar parte de las imágenes producidas por la intermitente imaginación de Sergio. Lo más curioso de la relación entre él y Noemí es que en la segunda edición de la novela hacen el amor y conviven como pareja, mientras que Titón privilegia en la película la carga erótica del deseo, pero nunca su consumación física.

Por ello considero útil citar otro fragmento de la novela, que de haber sido contemplado en el filme le habría causado menos sufrimiento a Sergio, como consecuencia de un deseo tormentoso, inalcanzado. Sergio cuenta algo que ella le dijo en una oportunidad: «No sabes cómo sufría cada vez que tendía tu cama. (...) No te burles de mí, pero muchas veces soñé que vivíamos juntos en esta casa y eso me bastaba, pensaba que nunca tendría más que eso, soñar que te abrazaba y entrabas en mí».<sup>12</sup> Todo lo cual se confirma luego cuando Sergio recuerda:

Estábamos desnudos en la cama, indefensos, dos animales sin pelo, sin músculos fuertes,

sin protección, desvalidos. La sensualidad se convirtió en tristeza. Me sentí ridículo todo desnudo en la cama, despatarrado y con los pulmones inflándose y desinflándose con angustia. Los pequeños senos, el pezón negro de Noemí junto a mí me desbarataron.<sup>13</sup>

Este parlamento es muy enriquecedor porque describe una escena de desnudo que no fue representada en la película, donde lo más significativo es que Sergio ha perdido el ánimo de siempre cuando hablaba en estos términos, y aquí, sin embargo, sentimos el existencialismo que atraviesa al personaje desde el inicio, pero con un tono mucho más pesaroso (estado que se agudizó en él cuando tuvo noticias de la Crisis de Octubre).

### Hanna, un ángel desvanecido

Sergio llegó a enamorarse profundamente de Hanna, una joven estudiante de origen alemán refugiada en Cuba por los horrores del fascismo. «Pasamos tres meses juntos: caminando por las calles; yendo a los museos, a los cines, a las tiendas; caminando por los parques; y largas horas retozando desnudos en la cama. (...) Fue mi primera mujer; rompió mi soledad atolondrada y me uní a ella blandamente, sin miedo».<sup>14</sup> Este recuerdo participa también en el filme, donde es recreada con mayor atención la escena en que ambos aparecen sobre la cama (durante dieciocho segundos), en medio del reposo que supongo poscoital. Ella aparece de espaldas al es-

pectador sin vestigio alguno de ropas y Sergio apoyado en el respaldar de la cama cubierto por una sábana hasta la cintura. Él la recuerda con tristeza, como si hubiese sido la mejor relación de su vida, que acabó cuando ella decidió irse a vivir también a Estados Unidos.





En *Memorias...* tengo una escena bastante erótica con Sergio Corrieri. En realidad lo que no hice fueron desnudos, las que aparecen en mis películas son dobles.

#### **Elena, esa zorra maldita**

Sergio conoce un día por casualidad a Elena, una muchacha atolondrada, que padece de los nervios. Lo primero que hizo este al pasar por su lado fue decirle un piropo: «Tienes unas rodillas preciosas», lo cual demuestra su habilidad para procurar a las mujeres que luego seduce. A raíz de su conflictiva experiencia con Elena hace una reflexión que condensa su historia con las distintas parejas que integraron su vida afectiva: «Las mujeres siempre me han dividido: me han dado los placeres más grandes y me han metido en los peores líos de mi vida. Solo me siento totalmente cómodo con un libro, mirando un cuadro, en el cine; pero todo eso es mentira. La mujer es un libro, una película y un cuadro, pero de verdad».<sup>15</sup> Con este parlamento quedan claros el pragmatismo de Sergio y los principios de la moral pequeño-burguesa,<sup>16</sup> la cual se basa en la objetualización del otro, en su sometimiento y humillación, debido a la ventaja que ofrece el poder.

En la novela de Desnoes hay detalles sobre la relación de Elena y Sergio que se diluyen en el filme



o que el espectador no llega a sospechar debido a la falta de indicios. Sergio cuenta: «Estaba desnuda bajo el vestido, pero no se me entregó por completo»,<sup>17</sup> y después agrega: «Se quitó el vestido (...) hasta que hicimos el amor violentamente»;<sup>18</sup> situaciones interesantes que en la cinta fueron borradas por la elipsis. Y no fue hasta después de que pasó la furia que tuvimos noticias de que Elena acusa a Sergio de abuso sexual. Ella se sentía culpable por haberse acostado con él: «Me has desgraciado», le dijo; a lo que Sergio contestó mentalmente, en tono de burla: «¡Mira que con la sensualidad del trópico, hablar del sexo como si fuera una desgracia!». <sup>19</sup>

Debido a estas circunstancias en que lo envuelve Elena, Sergio define con sabias palabras el subdesarrollo, asociado a la inestabilidad emocional, convirtiéndose acaso en la reflexión más lúcida de todo el filme: «Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse. (...) Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse». <sup>20</sup>

Más tarde, cuando Elena vuelve al apartamento de él, lleva puesto el vestido de Laura que le había regalado la vez anterior, respecto a lo cual, Sergio comenta: «Me sentí un puro monstruo de perversidad. (...) Me eroticé al verla disfrazada de Laura». <sup>21</sup> Este pensamiento confirma otra vez su devoción por los objetos, especialmente los que pertenecieron a su esposa, lo cual constituye otra muestra de su fetichismo. Luego, Sergio es llevado a los tribunales —acusado de violación de menores— para quedar absuelto, al demostrarse que Elena asediaba a los turistas en los hoteles y que solo era una prostituta oportunista que quería chantajearlo. Una de las posibles razones por las que este personaje no se desnuda en escena —cuando venía acotado en el libro— puede estar relacionado con el hecho de que la actriz que encarnó el papel fuera Daisy Granados, quien confiesa sus reservas en una entrevista donde le preguntan por qué Pastor Vega no la dejaba hacer escenas eróticas, a lo que ella respondió:

No es que no me dejara. Eran mis cosas también. Yo me reprimía, aunque a él no le gustaba mucho tampoco, y cuidé a mi familia. Yo misma me decía: «Qué dirán mis hijos cuando crezcan, qué les dirán a ellos». Total, dos son actores y uno director, y entienden todo eso. En *Memorias...* tengo una escena bastante erótica con Sergio Corrieri. En realidad lo que no hice fueron desnudos, las que aparecen en mis películas son dobles. <sup>22</sup>

## Memorias del prostíbulo

La última escena que analizaré donde aparecen personajes desnudos está relacionada con los recuerdos de Sergio de cuando era joven y un amigo lo llevó a un burdel para que estuviera con una prostituta. A estos efectos resulta simpático lo que dice:

El padre de Armando era libre pensador. Le daba todas las semanas un peso al hijo para que fuera a un prostíbulo. Armando era un niño mayor que yo, y me llevó por primera vez al barrio de Colón. Me llevó a una gorda repugnante y le recomendó que me tratara bien, que yo era su amigo. Iba todas las semanas con esta mujer para ahorrarse cincuenta centavos. Ella se desnudó en un dos por tres y se tiró como una lechona en medio de la cama. Yo me senté desnudo en una esquina a quitarme los zapatos. No me gustaba nada la mujer. Ella estaba echada en el hueco del colchón y yo rodé hasta caer a su lado. Me manoseó sin resultado alguno. Nada. Le dije que lo había hecho el día anterior y ahora no tenía ganas. No me creyó, pero le pagué de todas maneras el medio peso. Me insultó, pero cogió el dinero. <sup>23</sup>



El texto describe detalladamente cómo ocurrió su primera experiencia sexual. Pero fue en otra oportunidad cuando realmente pudo acostarse con una prostituta que sí le gustaba. Esta vez, el desnudo de ambos se percibe entre las sábanas, pero más que todo se infiere, pues la iluminación es tan escasa que atenta contra la visibilidad, otra estrategia común en el cine cubano para escamotear una escena de desnudo, el cual aparece asociado a la iniciación sexual o la pérdida de la virginidad masculina. Este momento, en que la oscuridad del set impide apreciar adecuadamente el tratamiento del



desnudo, es el más extenso del filme: dura cincuenta y cuatro segundos.

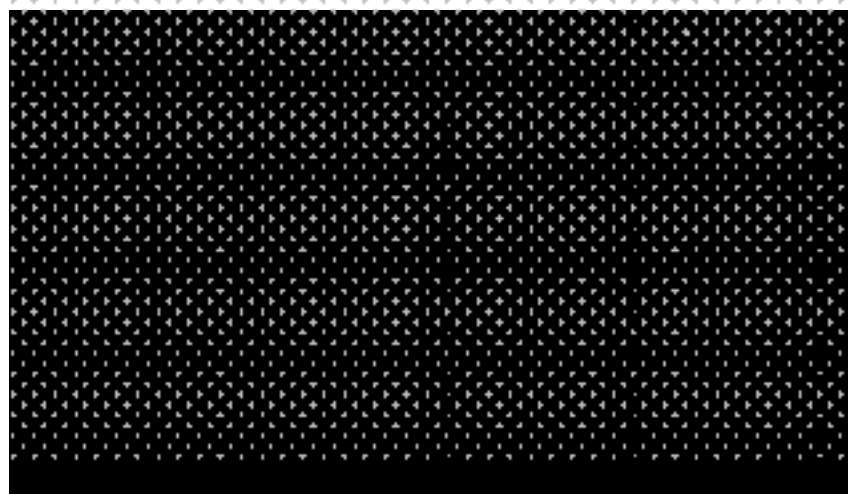
Como habrán podido comprobar, el tercer grupo de escenas de desnudo resulta el más complejo y sugestivo, en tanto muestra al protagonista y a sus amantes en actitudes íntimas, de lo cual se derivan interpretaciones asociadas al fetichismo, la fantasía sexual, la sublimación del deseo, el erotismo, la pérdida de la virginidad, la frustración, el reposo poscoital y la prostitución. Estas escenas alcanzan mayor relevancia por su apego al argumento central y duración dentro del filme, razones que permiten hacer un análisis más profundo, si las comparamos con la calidad y dimensión discursivas de las imágenes correspondientes a los primeros dos grupos analizados.

### Cópula final

Podemos concluir entonces que la desnudez en *Memorias del subdesarrollo* alcanza consistencia narrativa, al tiempo que nos permite distinguir su propia autonomía como texto dentro del filme. Rasgo que la hace incluso jerarquizable, de acuerdo a su participación en la diégesis, múltiples funciones expresivas y gradaciones visuales. De esta forma, las anécdotas particulares asociadas al desnudo se articulan de manera vigorosa al argumento de la película, convirtiéndose en una suerte de correlato.

Predomina en la cinta el desnudo individual, femenino, integral (frontal y posterior), en espacios interiores y de muy poca duración, rasgos generales que tipifican la presencia del desnudo en el cine

cubano durante la década del sesenta.<sup>24</sup> La mayoría de las escenas nos presentan a las mujeres que se relacionaron con Sergio, quien privilegia sus recuerdos lúbricos como un canto sano a la promiscuidad en el subdesarrollo. Ello nos confirma el valor sentimental que poseen para él estas memorias. En este sentido, resulta oportuna aquella frase de Valery, la cual nos informa que «lo más profundo es la piel», pues el cuerpo viene a designar una realidad semiótico-material, desde la que se funda la vivencia de lo social, o sea, el cuerpo no es tanto aquello que tenemos como aquello que somos; y desde allí se hace legible nuestra identidad y pertenencia cultural, en última instancia también afectiva.



1 De los únicos siete largometrajes de ficción producidos por el ICAIC y dirigidos por realizadores cubanos durante la década del sesenta que contienen desnudos, *Memorias...* posee catorce imágenes de ese tipo, lo cual es una ventaja sobre el resto de los filmes: *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Aventuras de Juan Quin Quin*, *Tulipa*, *Lucía* y *La primera carga al machete*. Tomado de *El texto en la piel. El desnudo en el cine cubano*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, coescrita con Ana M. Socarrás, bajo la tutoría de Rafael Acosta de Arriba, en junio de 2009.

2 Ernesto Guevara (Che). *El hombre nuevo*. UNAM, Ciudad México, 1978. (Texto dirigido a Carlos Quijano en el semanario *Marcha*, Montevideo, en marzo de 1965).

3 He tenido en cuenta este comentario de Sergio por su familiaridad con mi tema de investigación, pero es importante aclarar que para mí un personaje solo está desnudo cuando aparece desprovisto de ropa.

En este caso lo que se exhibe son trajes de baño, los figurantes no están realmente desnudos, aunque quizás para la época mostrar la ropa interior podía resultar en cierta medida inmoral o impúdico.

4 Edmundo Desnoes. *Memorias del subdesarrollo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 83.

5 Texto reproducido directamente del filme.

6 Bien sabemos que un personaje posee mayor rango social en la medida en que más complejos y profusos sean los atuendos que luce, y viceversa.

7 Edmundo Desnoes, ob. cit., p. 15.

8 Texto extraído del filme.

9 La noción del cuerpo desnudo varía frecuentemente de una cultura a otra (diferencias que se hacen más notables entre la civilización oriental y occidental a este respecto).

10 Edmundo Desnoes. ob. cit., p. 27.

11 Magda Resik Aguirre. *Actuar desde el personaje*, en: *Cine Cubano*, No. 169, julio-septiembre de 2008, p. 23.

12 Edmundo Desnoes. ob. cit., pp. 89-90.

13 *Ibidem*, pp. 91-92.

14 *Ibidem*, p. 62.

15 *Ibidem*, pp. 82-83.

16 Víctor Fowler. «Erotismo y revolución», en: *Rupturas y homenajes*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1998.

17 Edmundo Desnoes. ob. cit., p-31.

18 *Ibidem*, p. 32.

19 *Ibidem*, p. 76.

20 *Ibidem*, p. 33.

21 *Ídem*.

22 Idania Machado. «Desnudo de Daisy Granados», en: *La Gaceta de Cuba*, No. 5, septiembre-octubre de 2007, p. 23.

23 Edmundo Desnoes, ob. cit., p. 59.

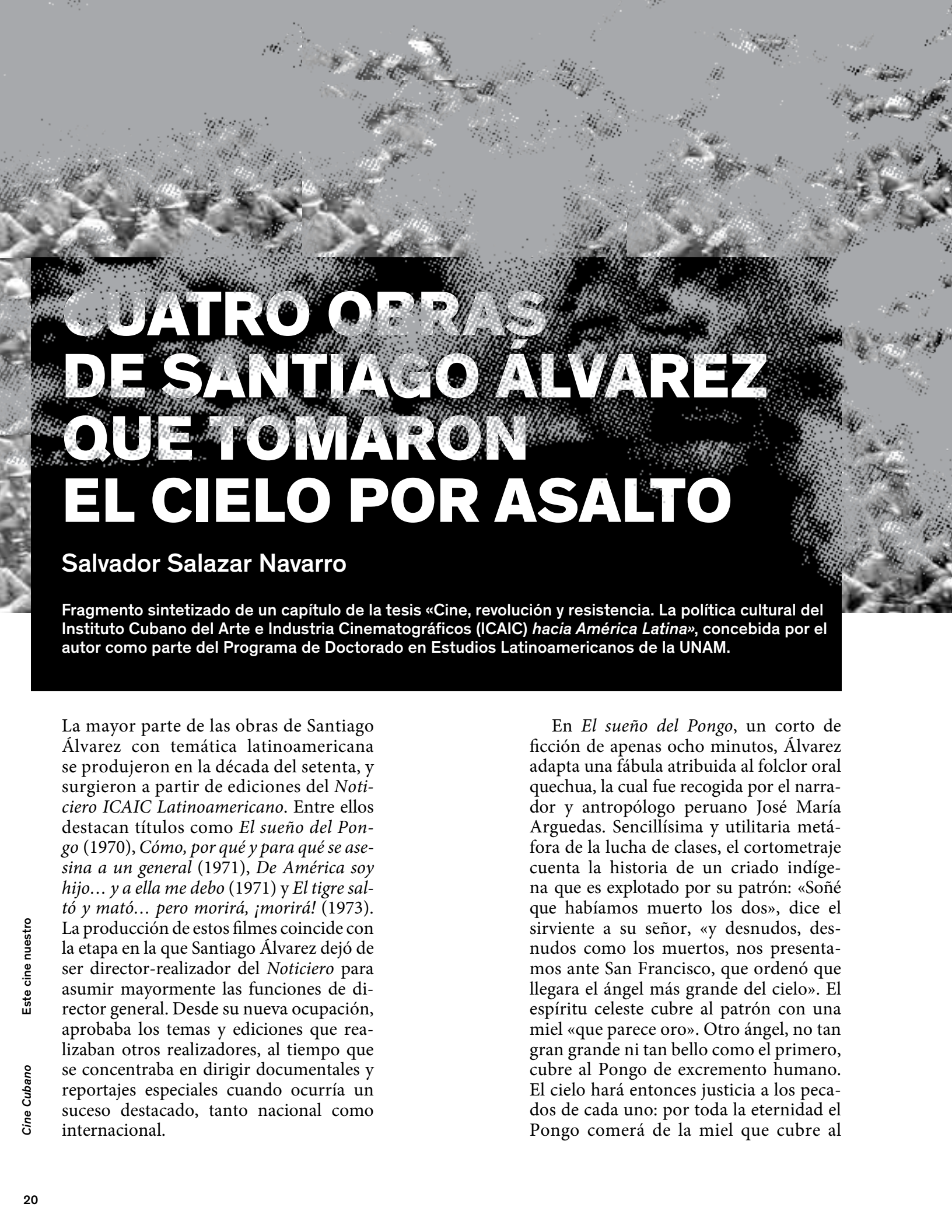
24 Creé un modelo morfológico-conceptual que me permite registrar y describir cada escena de desnudo en cualquier película. A partir del comportamiento de esos indicadores en un mismo filme, en toda una década o en la filmografía de un director determinado, puedo definir los rasgos constantes y la posible interpretación cultural del desnudo. Tomado de *El texto en la piel. El desnudo en el cine cubano*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, coescrita con Ana M. Socarrás, bajo la tutoría de Rafael Acosta de Arriba, en junio de 2009.

---

### Rubens Riol (Pinar del Río, 1985)

Crítico de arte y de cine, investigador y promotor cinematográfico. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Textos suyos han aparecido en numerosas publicaciones de Cuba, México y los Estados Unidos. Compiló el volumen *La caricia del látigo. Rufo Caballero: un ídolo imposible*, de Ediciones ICAIC.





# CUATRO OBRAS DE SANTIAGO ÁLVAREZ QUE TOMARON EL CIELO POR ASALTO

Salvador Salazar Navarro

Fragmento sintetizado de un capítulo de la tesis «Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) *hacia América Latina*», concebida por el autor como parte del Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

La mayor parte de las obras de Santiago Álvarez con temática latinoamericana se produjeron en la década del setenta, y surgieron a partir de ediciones del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Entre ellos destacan títulos como *El sueño del Pongo* (1970), *Cómo, por qué y para qué se asesina a un general* (1971), *De América soy hijo... y a ella me debo* (1971) y *El tigre saltó y mató... pero morirá, ¡morirá!* (1973). La producción de estos filmes coincide con la etapa en la que Santiago Álvarez dejó de ser director-realizador del *Noticiero* para asumir mayormente las funciones de director general. Desde su nueva ocupación, aprobaba los temas y ediciones que realizaban otros realizadores, al tiempo que se concentraba en dirigir documentales y reportajes especiales cuando ocurría un suceso destacado, tanto nacional como internacional.

En *El sueño del Pongo*, un corto de ficción de apenas ocho minutos, Álvarez adapta una fábula atribuida al folclor oral quechua, la cual fue recogida por el narrador y antropólogo peruano José María Arguedas. Sencillísima y utilitaria metáfora de la lucha de clases, el cortometraje cuenta la historia de un criado indígena que es explotado por su patrón: «Soñé que habíamos muerto los dos», dice el sirviente a su señor, «y desnudos, desnudos como los muertos, nos presentamos ante San Francisco, que ordenó que llegara el ángel más grande del cielo». El espíritu celeste cubre al patrón con una miel «que parece oro». Otro ángel, no tan gran grande ni tan bello como el primero, cubre al Pongo de excremento humano. El cielo hará entonces justicia a los pecados de cada uno: por toda la eternidad el Pongo comerá de la miel que cubre al



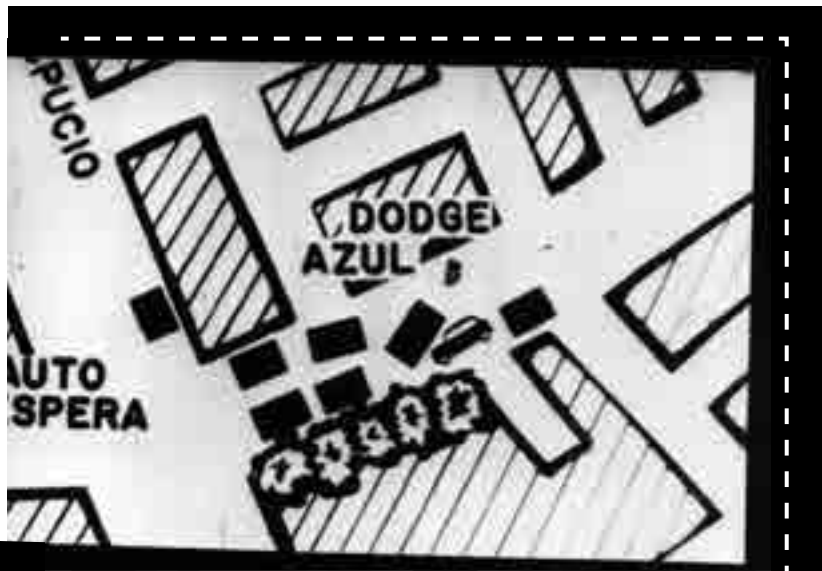


señor, al tiempo que el señor deberá hacer lo propio con la inmundicia que cubre al Pongo.

Esta obra presenta, por contraste, las contradicciones clasistas entre un «proletario» de ascendencia indígena y un «explotador» de raza blanca. En el relato se describe así a los dos protagonistas: «Esta es la historia de un hombrequito esmirriado, mal vestido, temeroso como un perro apaleado, que entró a trabajar de pongo, de sirviente, por la comida, en la casona de un gran señor del Perú». El señor «era grande, gordo, casi blanco, rico y poderoso. El Pongo era pequeñito, flaco, indio, pobre como un puñado de polvo».

*Cómo, por qué y para qué se asesina a un general* es quizás el más didáctico de los documentales que componen esta relación. Se trata de un primer acercamiento al Chile de los días previos a la toma de

posesión del presidente Salvador Allende, y abre lo que podría considerarse el «ciclo chileno» del realizador. A lo largo de 36 minutos, Álvarez denuncia el complot para impedir el triunfo de la Unidad Popular. Con el objetivo de evitar la llegada de Allende a la presidencia, dos generales financiados por la CIA, Roberto Viaux y Camilo Valenzuela, junto a la organización derechista Patria y Libertad, planearon el secuestro del jefe del ejército, René Schneider. El plan tenía como objetivo provocar la intervención de las fuerzas armadas y evitar así que el Congreso proclamara presidente a Allende. Scheinder fue asesinado durante la tentativa de secuestro. Del mismo modo que en el anterior *Hasta la victoria siempre*, el documental se detiene a abordar los problemas estructurales de Chile, como parte de un entorno latinoamericano signado por el



colonialismo, la dependencia y la inequidad. En Chile, la cinta fue prohibida por el llamado Comité Censor Cinematográfico, organismo encargado de regular la distribución, el cual estaba controlado por elementos reaccionarios, quienes acusaron a la película de entrometerse en asuntos internos del país.<sup>1</sup>

Estilísticamente, y más allá del tema específico de cada filme, lo ideológico se expresa a través de estructuras similares y se recurre frecuentemente a la alegoría, entendida como «la figura a partir de la cual cada elemento del plano de las ideas tiene su correspondencia con personas, objetos, lugares o sonidos de la realidad concreta (manifestados en el arte cinematográfico de forma audiovisual)». *Cómo, por qué y para qué...* inicia y cierra con una figura de este tipo. Santiago muestra al principio de la cinta a una mujer desnuda en una foto de la revista *Playboy*, la cual representa la aparente inocencia de la CIA. Cerrando la película, aparece otra mujer también desnuda, pero en actitud lasciva, lo que a juicio del crítico cubano Mario Rodríguez Alemán «quita la máscara que cubre las actividades de la Agencia Central de Inteligencia».<sup>3</sup>



## Comunicación en todo el país

*Cómo, por qué y para qué se asesina a un general* (1971)

**COMO**  
**POR QUÉ**  
**Y PARA QUÉ**

**SE ASESINA**

**UN GENERAL**

EL GENERAL SCHNEIDER

*De América soy hijo... y a ella me debo* describe, en más de tres horas de duración (el filme más largo hecho por el ICAIC hasta ese momento), la extensa gira que realizó Fidel Castro por Chile. A partir del tratamiento de la figura del líder cubano, se muestra a un país y a gran parte de su gente abocada en la revolución, al tiempo que se hace una crítica a los sectores que están en contra de Allende. El minucioso seguimiento de los veinticinco días que Fidel permaneció en Chile, viajando desde el desierto de Atacama hasta la Tierra del Fuego, sirve de pretexto para insertar la lucha del pueblo chileno en el contexto amplio de un Tercer Mundo en pugna con el «imperialismo». El documental, considerado «una obra netamente política, un grito, un alegato»,<sup>4</sup> se presenta como un «recuento cinematográfico de un viaje que trasciende los mares y las montañas y une la Sierra Maestra antillana con la sierra andina del sur». Un joven y vital Fidel Castro recorre el país y da varios discursos al pueblo chileno.

En *De América soy hijo...* no importa tanto el contenido de las arengas, como la emocionalidad que se transmite. Santiago Álvarez muestra a un experto en el arte de



*De América soy hijo... y a ella me debo* (1971)



**ASESINADOS  
POR LA CIA**

la comunicación política: un Fidel sonriente, que pide pizco para aclararse la garganta, que interactúa libremente con el pueblo congregado en los mítines, que se enreda con la megafonía y despierta las risas y el entusiasmo de su público. El propio título del documental es tomado de una frase de José Martí, y ello le confiere una dimensión continental a la visita, y refuerza la tesis manejada por la Revolución cubana en tanto «heredera» de las luchas decimonónicas por la independencia, primero de España y más tarde del «neocolonialismo yanqui». El documental cierra con palabras de Salvador Allende, quien afirma que habrá que matarlo para interrumpir el proceso de cambios en Chile.

# EL TIGRE

ESPANTADO  
POR EL  
FOGONAZO

VUELVE  
DE NOCHE  
AL LUGAR DE...  
NO SE LE OYE VENIR.

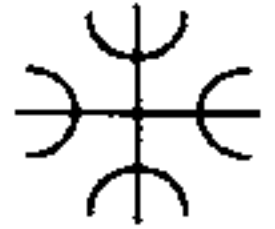
Otro título importante es *El tigre saltó y mató... pero morirá, ¡morirá!*, que representa la contraparte de un documental de grandes esperanzas en torno al futuro como es *De América soy hijo...* Homenaje al cantautor Víctor Jara, brutalmente asesinado por los golpistas chilenos, sirve como pretexto para situar en un escenario histórico y político de larga duración la represión imperialista y sus resistencias en el escenario del Tercer Mundo. El documental es presentado como un «Relato en cuatro canciones como homenaje a las víctimas del sadismo fascista que las fuerzas armadas y la CIA vienen perpetrando en Chile desde el 11 de septiembre de 1973». La cinta plantea la tesis de que «el imperialismo es uno, y su estrategia de intimidación fascista es también una sola»: el crimen contra Jara se repite en toda la región. Mientras se escucha a Víctor Jara, se ven imágenes de represión en varios lugares de América Latina. Abre con un titular «Fascismo en Chile»; después se ven policías golpeando a manifestantes en Puerto Rico, Brasil, Colombia, Santo Domingo e incluso en Estados Unidos.

En *El tigre...* vemos a los chilenos golpistas asistiendo a misa, al tiempo que se presentan escenas de brutalidad militar. Mientras se muestran estas imágenes se escucha la voz inconfundible de Violeta Parra entonando la canción «¿Qué dirá

el Santo Padre?», cuya letra alude precisamente a esas contradicciones. En este filme la música narra la historia, estructurada a través de cuatro canciones que ilustran la resistencia contra el fascismo instaurado en Chile. Aparte de «¿Qué dirá el Santo Padre?», hay tres temas de Víctor Jara: «El alma cubierta de banderas», «Amanda» y «Plegaria a un labrador».<sup>5</sup> En cuanto al uso de la metáfora, se traza un paralelismo entre el tigre y las fuerzas reaccionarias chilenas, lo cual se anuncia a través de los versos del cubano José Martí: «El tigre / espantado por el fogonazo / vuelve de noche al lugar de la presa... / no se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo / Cuando la presa despierta / tiene el tigre encima... / El tigre espera detrás de cada árbol / acurrucado en cada esquina... / Morirá con las zarpas al aire echando llamas por los ojos...».

Tanto en *De América soy hijo...* como en *El tigre...*, Santiago recurrirá a la imagen de una explosión, entendida como una metáfora de la revolución chilena. Con este recurso, según nos hace ver Jorge Fraga, «la exhortación al combate es súbitamente llevada a la realización simbólica de la agresividad latente en el espectador, hay un salto cualitativo. La explosión carece de vínculos materiales con la sucesión de imágenes, es una relación típicamente surrealista».<sup>6</sup>





**SINO QUE VIENE CON ZARPAS**

**DE TIGRE ENCIMA**

*El tigre saltó y mató... pero morirá, ¡morirá! (1973)*



**CUANDO  
LA PRESA  
DESPIERTA**

**TIENE  
EL TIGRE  
ENCIMA.**



# EL TIGRE ESPERA DETRAS DE CADA ARBOL

Como nos encontrábamos en una ubicación geográfica muy especial, y la influencia cultural y los ataques del «vecino» [se refiere a Estados Unidos] no han cesado, eso nos obligó durante años a una postura: la apología, que respondía a la necesidad de divulgar la imagen de la Revolución, porque nadie lo iba a hacer por nosotros. No voy a revelarles secretos a nadie, pero esta necesidad a veces se prolongó demasiado, llegando a convertirse, en algunos momentos, en triunfalismo.<sup>9</sup>

En estas cuatro obras el tono es propio del panfleto político, lo cual, a juicio de Isaac León, «no opaca ni disminuye de ningún modo la riqueza creativa que ellas exhiben y que no es simplemente una cuestión de “forma”, sino de capacidad de transmitir emociones a través del virtuosismo del tratamiento».<sup>7</sup> Sin embargo, desde el punto de vista del discurso fílmico, se percibe cierta involución en lo que respecta a la riqueza del lenguaje, sobre todo en las cintas dedicadas a abordar la realidad chilena, pues Santiago sobreexplota la técnica del fotomontaje, y su revolucionario uso de la banda sonora, con apropiaciones del más diverso tipo, va dando paso a fórmulas mucho menos arriesgadas.

Hablamos en general de un cine panfletario y apologético, dos conceptos que podrían resultar peyorativos a la luz del presente, pero desde los cuales el propio Santiago Álvarez definió su producción documental. De acuerdo con el director del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, «para ser un artista revolucionario hay que llevar angustias muy definidas por dentro... Creo que uno debe meterse dentro de las cosas. Yo no creo en la objetividad de nadie ni de nada (...) Yo soy siempre muy subjetivo, muy parcial (...) Soy un agitador profesional. Me estimo un panfletario que, ante todo, tiene una concepción política de todo lo que hace».<sup>8</sup> Opinión que reafirma en una entrevista posterior, donde justifica el carácter apologético de sus documentales en la necesidad de difundir el mensaje de la Revolución cubana en un contexto de «plaza sitiada»:

Pese a abordar temáticas diversas, el discurso en torno a Latinoamérica se construye desde las claves referenciales a las identidades, donde la clase social y la raza son fundamentales para entender lo concerniente a la praxis política. Santiago Álvarez expresa en estos documentales la visión que en ese entonces tenía un sector mayoritario de la izquierda marxista cubana en torno a las problemáticas estructurales de América Latina, donde la noción de clase social subsume a otras identidades, como es el caso de la raza, la dicotomía campo-ciudad, el género y la orientación sexual, por solo mencionar algunas de las más relevantes.

Desde el punto de vista ideológico, en todos los filmes analizados se establece una perspectiva regional sobre los tópicos de la pobreza, el dominio imperialista y la lucha revolucionaria.<sup>10</sup> Con ellos, el ICAIC contribuyó a difundir el ideario socialista, revolucionario, antiimperialista, contrario al predominio burgués, y devino sólido puente cultural con varios países de Latinoamérica.<sup>11</sup> *De América soy*

# ACURRUCADO EN CADA ESQUINA

*hijo...* está dedicado expresamente «a todos aquellos latinoamericanos que de una u otra forma tomaron parte en nuestra primera guerra de independencia», con lo cual el filme hace suya la tesis de José Martí acerca de que América Latina está esperando por una segunda independencia.

En los documentales *Cómo, por qué y para qué se asesina a un general* y *De América soy hijo...* se celebra la reinserción de Cuba en el hemisferio latinoamericano, luego de más de diez años de ostracismo. La victoria de Allende significó un espaldarazo a La Habana y el inicio de un tímido deshielo a nivel diplomático. El primero de estos filmes termina con las imágenes de la toma de posesión de Salvador Allende, y se muestra a la amplísima delegación de cubanos que asistió a la misma. En *De América soy hijo...* se insiste en que el viaje de Fidel Castro marca el fin del aislamiento latinoamericano a Cuba. Santiago presenta, a modo de antecedente, imágenes de la reunión en Punta del Este, en la cual la Isla fue expulsada de la OEA, y de la Segunda Declaración de La Habana en respuesta a la condena internacional al gobierno cubano.

Si bien es posible que el espectador contemporáneo vea en estas obras de Santiago Álvarez un exceso de retórica y didactismo, al tiempo que una reiteración de las estructuras mediante las cuales se articula el relato, en especial del llamado montaje ideológico, los filmes analizados constituyen un testimonio invaluable de aquellos días en los que la Revolución cubana, y el ICAIC como parte de ella, intentaron tomar el cielo de América Latina por asalto.



# MORIRA CON LAS ZARPAS AL AIRE ECHANDO LLAMAS POR LOS OJOS...\*

1 El 12 de abril de 1971, Beatriz Allende, hija del presidente chileno, le escribe a Alfredo Guevara y le habla del filme y de la estrategia de distribución alternativa que están implementando: «A todos, incluyendo al Presidente, nos gustó muchísimo la película de Santiago. (...) De inmediato y antes que pasara a la censura, en forma "ilegal" pero sabiendo lo que hacíamos, fue lanzada a algunos cines de barrio. Cuando le tocó pasar la censura cinematográfica (paso inevitable), fue rechazada por esta, pretextando que se trataba de una película cubana que se entrometía en un candente argumento nacional, problema vigente que aún está en manos de la justicia que instruye el proceso» (en Guevara, 2010, p. 231).

2 Silvana Flores. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013, p. 285.

3 Mario Rodríguez Alemán. «¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?». *Cine Cubano*, 1971, p. 174.

4 Carlos Alfieri. «Películas y panfletos». *Cine Cubano*, 1972, p. 46.

5 Silvana Flores. Ob. cit.

6 Jorge Fraga. «El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico». *Cine Cubano*, 1971, p. 30.

7 Isaac León Frías. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013, p. 308.

8 Edmundo Aray. *Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

9 Mayra Álvarez Díaz. *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: Ediciones La Memoria, 2012, p. 74.

10 Silvana Flores. Ob. cit.

11 Marta Díaz y Joel del Río. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

---

## Salvador Salazar Navarro (La Habana, 1982)

Cientista social, docente e investigador. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana. Máster en Estudios Orientales por la Universidad de Salamanca. Máster en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana. Investiga temas relacionados con el campo de los estudios históricos en comunicación y en el audiovisual latinoamericano. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

# Humberto Solás, *Un día de noviembre* y aquellas grises estaciones

Oswaldo Hernández Menéndez

Después de *Lucía* (1968), realizó Humberto Solás *Un día de noviembre* (1972), una película impactada por la repercusión que alcanzaron ciertas transformaciones ocurridas en el ámbito cultural y sociopolítico cubano. La sinopsis, según la *Guía crítica del cine cubano de ficción*<sup>1</sup> es la siguiente: «Una dolencia aparentemente fatal conduce a Esteban, hombre aún joven, a revisar su trayectoria como revolucionario y sus relaciones humanas hasta que logra afianzar de nuevo sus principios con una proyección más sólida».

Por la relevancia nacional e internacional que tuvo su película anterior, Humberto Solás pudo defender este proyecto hasta lograr su aprobación ante los ejecutivos del ICAIC. Su guion fue ampliamente debatido, sobre todo por el tono de decepción en un momento de integración fervorosa a las tareas que el proyecto revolucionario demandaba. Una vez concluida, la obra fue censurada por la propia institución, como consecuencia, entre otros factores, de la repercusión que estaban teniendo los resultados del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, así como del fallido intento de producir diez millones de toneladas de azúcar en la zafra de 1970.

En una entrevista concedida al periodista Wilfredo Cancio Isla,<sup>2</sup> el director decía: « [era] una película de preguntas, pero no sabía cómo hacerlas. Voy a ciegas por el laberinto de la contemporaneidad, donde la vibración cotidiana va conformando el espíritu de la trama. Abordaba temáticas con la incitación del hallazgo, no tengo ningún referente

para apoyarme. (...) Es mi película más personal». Resulta evidente el interés del cineasta en indagar en una realidad cambiante, desde un punto de vista cuestionador y alejado de lo épico. En otra entrevista con el crítico Luciano Castillo,<sup>3</sup> el editor Nelson Rodríguez aclara el carácter de *Un día de noviembre* en tanto reflejo de época:

Cuando Humberto terminó *Lucía*, querían que realizara algo muy oficialista relacionado con la Expo '70, y él se negó. De ahí surgió la historia de *Un día de noviembre*, que no querían que la filmara, pero al final lo dejaron hacer, porque se trataba del realizador de *Lucía*. Cuando estaba terminada, vino todo el desmadre en el teatro, la famosa parametración. Alfredo Guevara protegió al ICAIC; dijo que esa película no se podía exhibir en aquel entonces. Nosotros estábamos cabrones, porque en aquel momento no entendíamos, no podíamos entender lo que estaba pasando. Creo que *Un día de noviembre* era sincera en última instancia, y aborda un poco la decepción de ese momento; es una catarsis, un desahogo respecto a una realidad que era triste, gris, jodida, la que estábamos viviendo todos. Eso sí está en la película, más allá de que sea buena, o mala.

El proyecto nació justamente para debatir temas de la realidad y los conflictos de los personajes están relacionados con su contexto. Predomina un



sentimiento de frustración y desesperanza respecto a la cuestión del individuo y su responsabilidad en la sociedad. A diferencia de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), el filme de Solás adopta una perspectiva más cotidiana. En *Memorias...* la Revolución tiene apenas tres años, en *Un día...* han pasado once y el país se encuentra en el momento del salto económico que requiere de la participación activa de todo el pueblo. Y cuando el discurso predominante se establece en primera persona del plural, el filme se enfoca en un individuo, en su relación con el medio y en los cuestionamientos de hasta qué punto la realización personal tiene lugar si no se adapta a los intereses sociales, en tanto el individuo es reconocido y valorado por su aporte al proyecto común.

Sobre la voluntad de captar la realidad inmediateza, en una entrevista concedida a Luis Ernesto Flores para su libro *Tras la huella de Solás*, el director comenta:

En los años setenta se intentó consolidar dentro del ámbito de la cultura los presupuestos del realismo socialista, lo cual terminó por minimizar, achicar, desterrar a determinados creadores, y crear divisiones en el seno de la cultura. Se lesionó el teatro, que después, gracias a las gestiones de Armando Hart al frente del Ministerio de Cultura, tuvo una etapa de recuperación en los años ochenta. (...) Otro tanto ocurrió con el cine, aunque con menor virulencia, porque la dirección del ICAIC se mantuvo en manos de Alfredo Guevara y, a despecho de que al menos durante cinco o seis años las películas no tuvieron la misma calidad, seguramente no ocurrió la situación de caos que primó en el teatro, donde grupos enteros prácticamente desaparecieron, fueron descabezados, y se perdió una línea progresiva magnífica. Es en este contexto que surge *Un día de noviembre*, que inicialmente se llamaba *Hojas*. Esa película estuvo muy marcada por el pesimismo transitorio de aquel periodo. (...) Hay un espíritu de desilusión, no de derrotismo ni de renuncia, pero sí de desilusión... (...) Acudo al referente de la enfermedad como un elemento alegórico para provocar en los personajes determinadas reflexiones sobre el valor del recorrido, de la existencia, de la gestión social de cada uno de ellos. Si un mérito excepcional tiene es que testimonia la tristeza que imperó en aquel momento. (...) *Un día de noviembre* estuvo seis años sin exhibirse, y después se

estrenó en un circuito de segunda... cuando ni quería que la mostraran, porque me había dado tantos dolores de cabeza y, además, tampoco era la película más defendible, desde el punto de vista estético.

Desde la primera secuencia del filme se evidencia el tono que tendrá la obra, de frustración, pesimismo y autorreflexión. El protagonista se mantendrá mayormente como un observador y un escucha o narratorio, atento a las historias que le cuentan los personajes con quienes se encuentra. En la escena inicial escuchamos su conversación con un joven mulato a quien le falta un brazo. La escena es un *flashback* que se utiliza como inicio y cierre de la historia. Desde el primer monólogo queda expuesta la voluntad polémica respecto al contexto cubano de los años setenta. Esteban vive con la madre en un apartamento moderno, de los que antes del triunfo de la Revolución pertenecieron a la clase media. En la primera escena ocurre el siguiente diálogo entre ambos:

**Madre:** Esta mañana dieron chícharos, pero como tú no quieres comerlos sin arroz y el arroz no lo dan hasta el lunes... Yo no puedo acostumbrarme a la idea de que uno se muera y ya; tiene que haber otra cosa, no sé lo que será. Si la gente pensara un poco más en la muerte andaríamos mejor, hijo, porque hay quien cree que uno puede llegar, matar, robar y hacer lo que le da la gana y ya: liquida'o, se acabó todo. Según dice alguna gente por ahí, hay otra vida, sin carne, sin vida, así como éter.

**Esteban:** Parece mentira que a estas alturas tú estés hablando de esas cosas.

**Madre:** Eso es lo que se dice, tú sabes que yo soy revolucionaria (se ve foto de Camilo por primera vez) lo que sí no me cabe en la cabeza es que uno se muera y se vuelva tierra y se acabó.

Aquí alternan los elementos contingentes y los metafísicos: la descripción de la escasez o precariedad económica (en los años setenta, Cuba atravesó una de las crisis más severas después del triunfo de la Revolución) y el tema de la vida después de la muerte, ajeno a la doctrina del materialismo dialéctico. El Primer Congreso de Educación y Cultura sancionaba a quienes exponían sus ideas religiosas, y cualquier atisbo de la ideología idealista se consideraba censurable.



Aparte del ámbito familiar, Esteban recurre a los amigos para ocupar su tiempo y tratar de hallar una respuesta a sus dudas. Estos encuentros funcionan como recursos para hacer evidentes ciertos sentimientos de decepción. El primero ocurre con un dirigente que le propone a Esteban asumir una doble moral:

La familia de Esteban está compuesta además por un hermano, casado con una mujer obcecada con irse del país, lo que ha generado una crisis familiar. La primera vez que tenemos noticias del hermano es porque la madre le pide a Esteban que lo ayude en un asunto y este expresa: «Yo no puedo estarle resolviendo problemas a gente que sale del país aunque se trate de mi hermano». De esta manera se introduce un conflicto familiar típico de las primeras décadas de la Revolución: las separaciones familiares por diferencias de criterio político, puesto que en cuanto se presentaba la salida, esa persona era considerada contrarrevolucionaria y cualquier relación con ella traía problemas. El personaje de la cuñada obsesionada con irse de Cuba expresa abiertamente su inconformidad con el sistema social dentro de un ambiente familiar y utiliza argumentos de la vida cotidiana. Lógicamente, en un momento de radicalización política, estos personajes provocarían el rechazo de los sectores más oficialistas y esquemáticos.

**Compañero:** Tu situación es muy difícil, yo en tu lugar lucharía, precisamente en esas situaciones difíciles es donde uno tiene que creerse, un hombre, un revolucionario. Yo soy muy apegado a la vida. Mi vida tiene dos caras o dos facetas. Por una parte la Revolución y por otra parte las mujeres, la familia. (...) Tú te puedes acoger a un subsidio. Tú puedes vivir perfectamente con una pensión, yo sé que es duro pero... Además, chico, tú tienes amigos, el carro mío es tuyo, si te hiciera falta, un apartamento en la playa. Si alguien ha hecho por esto eres tú, yo sé que estás en esto desde que eras casi un niño; claro, es verdad que uno nunca termina.

**Esteban:** No creo en nada de lo que me has dicho; tu solución no me sirve de nada, preferiría morirme. Además no estoy tan seguro de haber hecho tanto como tú dices y creo que eso no debe ser nunca una conclusión. No estoy satisfecho, algo ha fallado.

Queda claro que a pesar de su crisis existencial Esteban tiene valores y se distancia del acomodamiento o la corrupción, a diferencia del compañero que se muestra oportunista, de los que aprovecha el proceso revolucionario para ajustarlo a sus intereses personales, materiales fundamentalmente.

El segundo encuentro es con una amiga de su juventud. El personaje se llama Alicia.<sup>4</sup> Y la escena se desarrolla fundamentalmente en un *jeep* que ella maneja, pues está representada cual mujer fuerte, empoderada, de las que se incorporaron activamente a las labores de la Revolución, y en ese momento es dirigente de una fábrica.

**Esteban:** ¿Seguiste en la fábrica?

**Alicia:** A mí me entierran ahí, muchacho; eso sí, con todos los honores. Pero, eso sí, Esteban, te advierto una cosa: con todos los honores, banda, florecita y todo.

**Esteban:** Sí, me han dicho que has hecho un buen trabajo.

**Alicia:** No te creas, a veces pienso que tienes razón. Imagínate, cuando llegué allí aquello no parecía una fábrica, era algo así como un rastro de piezas oxidadas, el que estaba traba-

jando cuando a mí me mandaron era uno de esos de «Patria o Muerte», de esos que, para mí, trabajan con la CIA; además, la prueba es que ahora está en una buena granja, pues el tipo se aparecía tranquilamente a las nueve de la mañana, para dar el ejemplo, salía para la calle a resolver problemas y no regresaba en todo el día, entonces había cogido por hablar en las reuniones; era así: la demagogia elevada al cubo. En realidad yo pensé que no iba a poder hacer nada allí. Pero bueno, me reuní con la gente, discutimos, analizamos una serie de cuestiones y en menos de quince días las cosas empezaron a funcionar perfectamente.

Luego del diálogo hay un corte y se ve a ambos personajes arrinconados, pequeños, en medio de una nave muy espaciosa, como si el espacio fabril, social, productivo, fuera lo más importante. Es allí donde Esteban le cuenta sobre su enfermedad y ella se derrumba. Accedemos entonces a los recuerdos de Alicia, las imágenes de su juventud, su primera relación y noviazgo, la participación en la lucha clandestina, hasta mostrar, con un blanco y negro muy contrastado, la muerte del novio, un suicidio. Se infiere que Alicia decidió entregarse por entero a las tareas de la Revolución y dejó a un lado lo individual afectivo, en tanto su realización se







corresponde con los logros que pueda tener en su trabajo. La secuencia termina con ella llorando después de las palabras de Esteban: «En la insurrección la muerte tenía algún sentido, no era inútil». Y así se resquebraja un personaje que había sido mostrado como inquebrantable.

De ahí se corta a una secuencia surrealista que se diferencia del resto de la película. Después descubrimos que se trata de un sueño para adelantar la entrada de un tercer personaje. Es otra compañera de la clandestinidad, melancólica, amante de la música clásica y aferrada a sus recuerdos de juventud. Tiene cuarenta y dos años y es arquitecta. En el primer encuentro, Eloísa<sup>5</sup> recuerda el momento en que se conocieron, con énfasis en el instante en que comenzaron un romance. Eloísa fue torturada durante la clandestinidad y tuvo una juventud llena de expectativas; sin embargo, en ese momento está sola y le resulta muy difícil integrarse, porque ha perdido el incentivo y los deseos de vivir, se siente vieja y cree no haber logrado nada importante, ni siquiera en su profesión. Eloísa significa la antítesis del espíritu triunfalista del momento.

El tercer personaje femenino con quien se encuentra Esteban es una joven que conoce poco tiempo después de que se le notifica la enfermedad. En torno a Lucía,<sup>6</sup> la fotografía es más luminosa y lírica, se acentúa el blanco en lugar del gris que rodea otros encuentros, y también se aprovechan los espacios abiertos como la orilla del mar o el campo. Lucía es más joven que Esteban y aunque se siente igualmente comprometida con la Revolución se muestra con mayor libertad de opciones y más deseosa de realizarse en lo personal. En algún momento expresa:

Yo pienso que la vida debe ser insatisfacción, rebeldía, otra cosa... a veces hay que dejarlo todo y convertirse en un guerrillero, por ejemplo. Eso sí es vivir. Hay otras cosas, claro, en mi caso es más bien tratar de destruir todo lo que es estúpido, cuando puedo, comenzando por muchas cosas de mí misma. Y además está el amor, amor por una causa, por algo; desde luego, hay que amar a alguien, y entonces, si uno lo logra, es un ser humano completo.

En otro de los encuentros entre Esteban y Lucía se evidencia que la relación ha ido mucho más lejos: pasean por la playa, están felices y Esteban le propone matrimonio:

**Lucía:** Yo no soy de esas mujeres que tratan de realizarse a través del matrimonio, de los hijos... Tendría que ser algo diferente, un pacto más humano. Para ti es muy fácil, claro, tú puedes vivir con lo viejo; de todas formas, te formaste en ello; yo no, yo no quiero frustrarme ni como mujer ni en mi profesión; yo no quiero que mi vida se convierta en una monotonía; yo quiero realizarme yo, yo no pienso que sea suficiente que la mujer se incorpore al trabajo igual que el hombre, no es suficiente; creo que hay muchas cosas que cambiar, que hacer y no soy impaciente; además, no creo que tú estés preparado para eso; creo que lo puedes comprender, pero no sentirlo. Quizás sería bueno, pero no, creo que no me casaría.

**Esteban:**  
No vale la pena  
hacer planes: ni  
voy al campo  
ni regreso  
a la universidad,  
todo es inútil.

**Lucía:**  
Es terrible,  
tienes razón,  
es inútil  
todo. Quizás  
pudiéramos  
irnos al campo,  
pudiéramos  
casarnos si tú  
quieres.



Cada uno de los encuentros de Esteban revela una frustración específica, aun cuando se trate de personajes exitosamente integrados al sistema. A diferencia del Sergio de *Memorias del subdesarrollo*, Esteban es protagonista de la acción revolucionaria desde siempre, y además se concentra en la cotidianidad y la contingencia, nunca en cuestiones políticas o de identidad nacional. Sin embargo, al igual que Sergio, en Esteban se revela una inadaptación social casi irreversible, de modo que tampoco sorprende, luego de la situación establecida por el Primer Congreso de Educación y Cultura, la censura del filme. Según Alfredo Guevara, en el texto titulado «Autoentrevista» en el libro *Tiempos de fundación*: «La política que siguió el ICAIC para el lanzamiento y exhibición de *Un día de noviembre* fue planeada conjuntamente, en plan cómplice entre la dirección del Instituto y Humberto Solás».

Y de este modo, *Un día...* ha quedado como una crónica bastante exacta, por razones cinematográficas y extracinematográficas, de lo que significaron aquellos años definidos por Ambrosio Fornet como quinquenio gris. Cada uno de los personajes que aparece expresa su desilusión y su desesperanza ante una realidad tal vez asfixiante, en tanto el protagonista reflexiona sobre las historias de vida de sus conocidos sin lograr cambiar su actitud de desencanto. La contemporaneidad está tratada desde una óptica nada triunfalista, y desde el punto de vista de un individuo con sus conflictos personales, sus desilusiones y las desavenencias con actitudes extremistas.

Casi al final de *Un día de noviembre* se intercalan imágenes de Esteban y Lucía por la playa; luego aparece él, caminando solo; después se encuentra con una procesión de camiones cargados de jóvenes que van para la zafra con entusiasmo, y finalmente vuelve a la conversación con el amigo accidentado que se coloca al principio y casi al final del filme. De esta forma, la historia gira sobre sí misma hasta el epílogo, con Esteban parado en el balcón de su casa, la ciudad, completamente de espaldas a la cámara. Nunca apareció la solución a su conflicto en esta película de interrogantes, en medio de un tiempo que exigía respuestas afirmativas.



1 Juan Antonio García Borrero. Editorial Arte y Literatura, 2001.

2 Rufo Caballero. *A solas con Solás*, Editorial Letras Cubanas, 1999.

3 Luciano Castillo. *Nelson Rodríguez: El cine es cortar*, Ediciones EICTV, 2010.

4 Es interpretado por Alicia Bustamante, que había sido parametrada en ese momento en el teatro, y por petición de Humberto formó parte del proyecto.

5 El personaje está interpretado por Raquel Revuelta, casi siempre rememora momentos del pasado y le teme a la soledad y la vejez. En uno de los encuentros ella comienza recitando unos versos de la obra *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, elemento doblemente utilizado por el director, por un lado para enfatizar la melancolía del personaje y por otro como guiño o intertexto en relación con la importancia de Raquel en el teatro cubano.

6 El personaje está interpretado por Eslinda Núñez, actriz recurrente en la filmografía de Solás. En la película juega precisamente con su obra anterior, el personaje se llama Lucía, pero manifiesta que le hubiese gustado llamarse de otra manera.

---

#### **Oswaldo Hernández Menéndez (Camagüey, 1983)**

Licenciado en Historia por la Universidad de La Habana. Máster en Procesos Culturales en el Instituto Superior de Arte donde imparte Estudios Cubanos. Se graduó con la tesis «Tres películas cubanas de ficción como expresión del debate sobre la política cultural (1971-1975): *Una pelea cubana contra los demonios*, *Un día de noviembre* y *De cierta manera*». Es asistente de dirección del grupo de teatro El Público.

# Disonancias y lealtades al género histórico en *Clandestinos* y *Hello, Hemingway*

Joel del Río

Fragmento inédito de la tesis presentada en opción al Doctorado en Ciencias del Arte: «Códigos narrativos, genéricos, autorales y transtextuales en los filmes de ficción de Fernando Pérez».

Este texto fue concluido a pocos días de conocer que Fernando Pérez estaba enfrascado en la conclusión de *Insumisa*, su cuarto intento dentro de los códigos del cine histórico —en una relación que incluye *Clandestinos* (1987), *Hello, Hemingway* (1990) y *José Martí, el ojo del canario* (2010)— y segundo de sus filmes que se aproxima a la variante biográfica de un personaje real. Probablemente *Insumisa*, al igual que *José Martí...*, se aparte del didactismo e intente revalidar el crecimiento moral, intelectual y espiritual de un ser humano excepcional, y al mismo tiempo común y corriente, un personaje puesto a compartir con el espectador sus más íntimos miedos, angustias y vulnerabilidades.

Documentalista remiso, pues se dedicó a este género solo porque el ICAIC de aquella época carecía de otras opciones vinculantes con el cine, Fernando Pérez pertenece a la llamada «segunda generación», aquella que sucedió a quienes fundaron el Instituto. Luego de su acceso a la presidencia del ICAIC, en 1982, Julio García Espinosa impulsa un tipo de filmes más distendidos y genéricos, cercanos al público masivo, además de promover el debut en el largometraje de ficción de documentalistas «forzosos» como Juan Carlos Tabío (*Se permuta*, 1983), Rolando Díaz (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1984), Daniel Díaz Torres (*Jíbaro*, 1985), Orlando Rojas (*Una novia para David*, 1985), Constante Diego (*Un corazón sobre la tierra*, 1985), Víctor Casaus (*Como*

*la vida misma*, 1985), Luis Felipe Bernaza (*De tal Pedro tal astilla*, 1985) y Fernando Pérez (*Clandestinos*), quien había esperado veinticinco años por la ansiada madurez y por la consiguiente oportunidad para rodar ficción.

La ópera prima de Fernando confluía en líneas generales con la espléndida tradición de cine histórico cubano de los años setenta y ochenta. Debe tenerse en cuenta que antes de dirigir largometrajes, Fernando pasó por la asistencia de dirección a Tomás Gutiérrez Alea en *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y a Sergio Giral en *El otro Francisco* (1974), dos películas definitorias en cuanto al demarcado historicista del ICAIC en los años setenta. Además, en la etapa inmediatamente anterior a la aparición de *Clandestinos*, Humberto Solás destacó en la realización de soberbios filmes históricos como *Cecilia* (1981), *Amada* (1983) y *Un hombre de éxito* (1986), e incluso en los documentales anteriores a su ópera prima —*Camilo* (1982) y *Omara* (1983)—, Fernando se ampara en el devenir testimonial, documentado y cronológico de sus protagonistas. Entonces, no es de extrañar que sus dos primeros filmes se relacionen estrechamente con las invariantes genéricas del cine histórico, aunque también las diversifiquen a partir de incorporar códigos tipológicos e iconográficos inherentes al *thriller* y el melodrama. En tales disonancias nos queremos concentrar a continuación.



### ***Clandestinos*: protagonistas reales «complicados» en un *thriller***

Con la intención de hacer una historia de amor en tiempos de la lucha clandestina contra la dictadura, y muy identificado con la extrema juventud de los protagonistas debido a que el director era muy joven también en la época que intentaba retratar, Fernando Pérez opta por una puesta en escena pensada milimétricamente en función de la transparencia narrativa y la controlada exposición cronológica de cada conflicto, siempre dentro de un estilo enunciativo directo y cierto convencionalismo genérico en el manejo de los recursos expresivos aplicados a potenciar el patetismo trágico, la épica o la solemnidad imprescindibles para recrear hechos históricos trascendentales.

Además de ajustarse a la tipología de personajes del cine histórico, en tanto se trata de una ficción inspirada en acontecimientos y personajes reales, *Clandestinos* se desmarca de ciertas convenciones didácticas y estrictamente documentadas, en tanto su diseño de personajes toma cierta distancia respecto a los modelos reales, y las historias de vida se apartan de los paradigmas narrativos propios de la biografía convencional. Así, el filme se atiene a diversos iconos cincuenteros (anuncios publicitarios, el estadio de béisbol del Cerro, los boleros de Lucho Gatica, el programa televisivo *Reina por una día*), todo ello hermosado por una trama y una fotografía que establecen, en colaboración con la dirección de arte, la pátina de la remembranza y la nostalgia, pues se contempla el pasado con cierta añoranza por la plenitud y el ascenso moral de aquellos jóvenes, sus amores y esperanzas.

A partir de un tono que alterna entre la relatoría de las acciones físicas de los protagonistas y el romanticismo que irradian sus relaciones personales, *Clandestinos* diversifica la narración propia del cine histórico a la cubana y tributa, en primer lugar, a la sintaxis del *thriller*, en tanto su diégesis se concentra en las acciones físicas y el suspense, desde las primeras escenas en el estadio de béisbol hasta las célebres secuencias finales del tiroteo en la azotea y en la calle, en un despliegue de peripecias físicas acometidas por personajes que atentan contra el *statu quo*, y por ende se enfrentan con «la ley y el orden». Del *thriller* proviene también el cuadro de oponentes y perseguidores, representados cual «fuerzas oscuras que estremecen el mundo ordinario y empujan a los personajes en un terreno de acechanzas y desaliento, donde no se puede confiar en nadie».<sup>1</sup> De este modo, se polariza la integridad de los sujetos clandestinos y la inmoralidad o crueldad de sus oponentes, en tanto los cinco

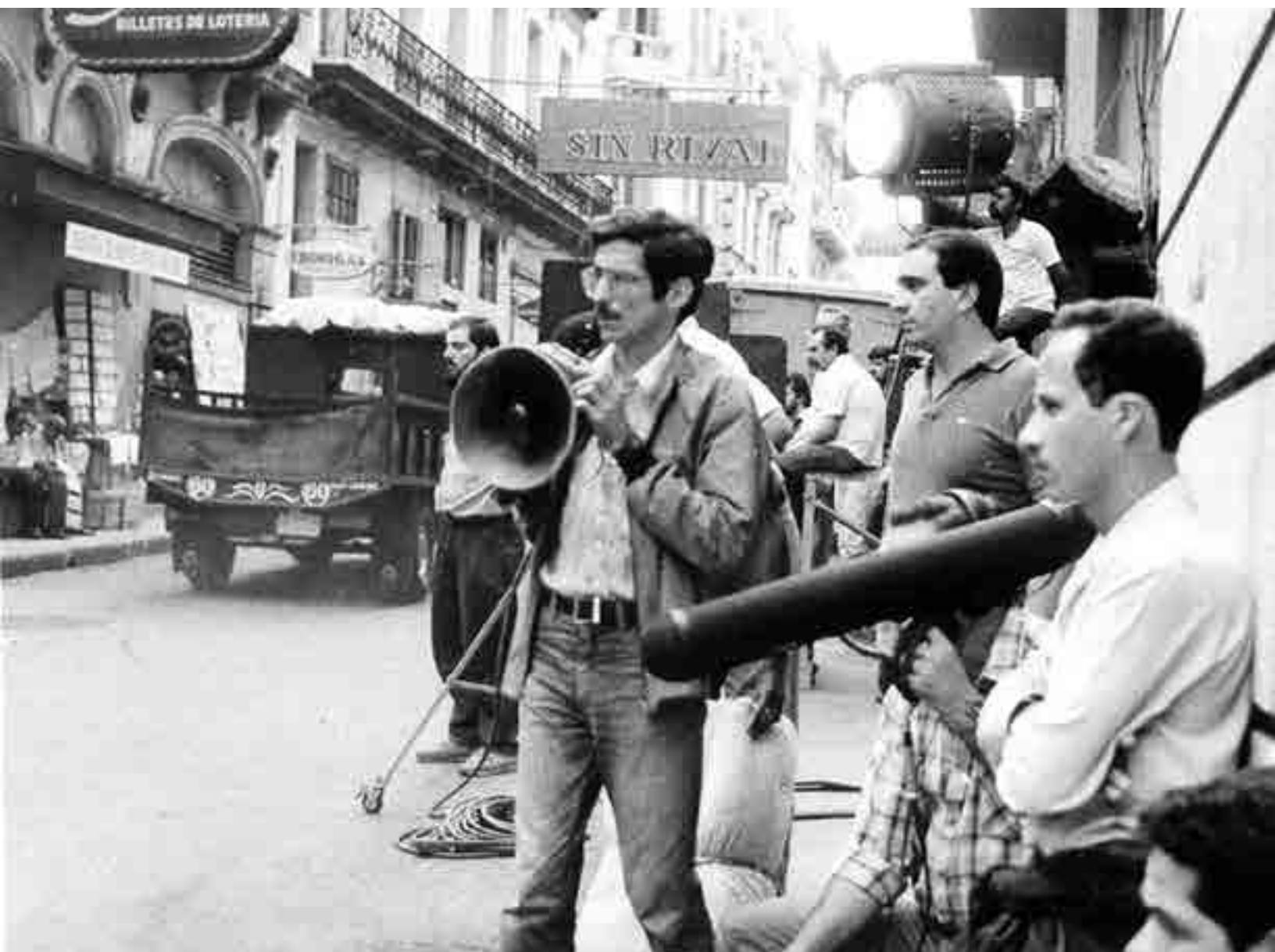


protagonistas representan la inocencia culpabilizada, perseguida, acosada o encerrada en prisión, tal y como le es inherente a un género en el cual «los personajes inocentes se ven precisados a huir, luego de desacatar, de alguna manera, los dictados del *establishment*, o encarnar, de uno u otro modo, una cierta crítica al orden social e institucional».<sup>2</sup>

La utilización de los códigos de acción y caracterización en función del *thriller* buscan a toda costa la identificación del espectador con estos héroes devenidos víctimas, en franco enfrentamiento con los esbirros y perseguidores, mientras se denota el sacrificio y acoso a que son sometidos en una vida marcada por la inseguridad y el peligro, dos elementos claves en la narrativa de este género, del cual procede también el alto suspense de un relato estructurado mediante interrogantes no respondi-

das sobre los constantes cambios de fortuna de los héroes, convertidos en víctimas, y un destino final que demuestra la validez de su lucha.<sup>3</sup> Así, se polariza la acción entre perseguidores y perseguidos, justicieros y abusadores, con la consiguiente exposición de la valentía ante el peligro físico derivado del enfrentamiento con la policía. *Clandestinos* también se acoge a cierta tipología de personajes inherente al cine negro, en tanto se inserta un romance en la narrativa del tipo duro para que el filme se acomode a los parámetros de las obsesiones patriarcales.

Desde las fotos fijas de la extensa secuencia de créditos se introduce también la iconografía del *thriller* cuando se presentan —desde el código del enigma, pues el espectador desconoce de qué se trata— imágenes de enfrentamientos físicos, o con armas



de fuego, entre policías y jóvenes revolucionarios. En la secuencia, se escucha la percusión que recuerda el tictac del reloj, y «golpes» reiterados de cuerdas que incentivan el suspenso. Un carro de los años cincuenta (de policía) atraviesa todo el encuadre, en un ambiente urbano, de calle oscura. Todo ello suele formar parte de la iconografía del *thriller*, incluso en la variante de cine negro norteamericano, todavía dominante en la época en que se desarrolla la película. Además, la pirotecnia y los efectos de trucaje, junto con el montaje dinámico, fragmentario y alterno (alternancia entre perseguidores y perseguidos) tributan a la iconografía de un género que suele concentrarse en las acciones físicas y enfrentamientos armados, y en un montaje que yuxtapone numerosos planos cortos, y de notable movilidad, dos características que varios estudio-

so<sup>4</sup> advierten en numerosos filmes de este corte realizados por Alfred Hitchcock.

Sin embargo, las articulaciones tipológicas e iconográficas de *Clandestinos* superponen tres niveles genéricos, pues además de tributar al cine histórico y el *thriller*, también se remiten al melodrama en tanto el filme relata dos historias de amor con final infausto. Ambas relaciones están imposibilitadas por el cerco de la muerte y la persecución, las emboscadas y angustias de la clandestinidad hasta el final, cuando llega la redención mediante el sacrificio, la inmolación y la muerte por amor, una situación intrínsecamente vinculada al melodrama romántico según teóricos como Peter Brooks<sup>5</sup> y Thomas Elsaesser.<sup>6</sup> De este modo, los protagonistas, héroes y heroínas, devienen víctimas dentro de una «función ritual», o «expresión cultural colectiva» que le es





inherente al melodrama,<sup>7</sup> un género que también dicta la atracción entre opuestos, tal y como ocurre en la creciente aproximación que establecen Nereida y Ernesto, a pesar de que entre ellos se alzan diversas barreras (sociales, raciales, de temperamento) que el amor debe transgredir, como también dictan las invariantes del melodrama.

La iconografía del melodrama romántico se asocia con la evocación, emprendida por *Clandestinos*, de una época de ilusiones y sueños juveniles mediante los colores, el vestuario y la música que envuelven, y redimensionan, las alegrías simples y desconsuelos íntimos de los protagonistas. Estos se mueven constantemente entre los espacios sociales donde se representa la protesta y la violencia, y los espacios domésticos donde triunfa la confraternidad, el amor y la libertad. Además, ciertos iconos de la feminidad (el carmín en los labios, el esmalte de uñas, el bolero edulcorado y el vestuario a la moda) se impone en torno a Nereida, dentro de un espacio femenino y sentimental, cuando se acicala para visitar a Ernesto en el primer encuentro entre ambos. La tosquedad y el desaliño del varón contrastan con las imágenes sonoras y visuales que envuelven a la muchacha, pues se recrea la antítesis entre los símbolos respectivos de antinomias del

tipo hombre-mujer, intransigencia-labilidad, protección masculina y vulnerabilidad femenina. Nereida es presentada cual principio complementario de la rectitud esquemática del líder, dentro de una historia de amor que concluirá con inmolación, sangre y muerte, elementos también vinculados a la tradición representacional del melodrama y su dinámica intrínseca de transgresión-castigo-redención.<sup>8</sup>

### **Hello, Hemingway y los ideales de realización femenina**

Confiesa Fernando Pérez en una entrevista con Oscar Alonso para la revista *Alma Máter* (de mayo-junio 1998), titulada «Un riesgo cada vez mayor»:

*Clandestinos* y *Hello, Hemingway* son complementarias porque la primera es el reflejo de esa época desde la épica, de aquellos que hicieron la historia, y la segunda es la otra cara de la moneda, es decir, la historia, en pequeño, la gente con sus sueños, sus proyectos individuales y cómo esos sueños pueden frustrarse, pero no así la esperanza. Sin embargo, en ambas películas traté de reflejar el sentimiento dentro de la época.

Es decir, que ambas películas se alinean arquitectualmente<sup>9</sup> con ciertas tendencias del cine histórico internacional impuestas a finales de los años ochenta y dedicadas a fomentar los discursos biográficos, históricos, y a potenciar los conflictos del protagonista con el medio, en un contexto represivo, dentro de un entorno retro y nostálgico.

A diferencia de la mayor parte del cine histórico cubano de los años setenta, donde todo tiempo anterior a la Revolución se mostraba con signo negativo, *Hello, Hemingway* presenta un pasado muchas veces alegre, glamoroso y atractivo, como se percibe en las luminosas secuencias iniciales de las dos primas bañándose furtivamente en la piscina de Hemingway, o en la reconstrucción de la calle Galiano con su antigua animación comercial, sus relucientes cafeterías, sus parquímetros y toldos. El aire evocador de ilusiones de juventud se expresa a partir de la manipulación lumínica y cromática, con los tonos pastel, las luces difuminadas y las suaves tonalidades, inherentes a una infinidad de filmes retro y románticos, sobre todo a los melodramas en la línea *coming of age*, que describen el arribo a la adultez, más o menos traumático, de algún joven inconforme, como lo es Larita, la protagonista.

Además de moverse dentro de la dicotomía adolescencia-adulter, la muchacha también elige entre





la persistencia por lograr un sueño y el abandono a la inercia y la cotidianidad, dentro de oposiciones simbólicas del tipo triunfo-derrota, recreadas a partir de la apropiación intertextual de numerosas frases extraídas de la novela *El viejo y el mar*. La célebre «un hombre puede ser destruido, pero no vencido» cambia de sexo para apoyar la reflexión sobre triunfo y fracaso a nivel del espacio doméstico y mediocre, o la conquista de un espacio social y trascendental representado por el Instituto y la maestra, la librería y el viejo Tomás, y sobre todo por Hemingway y su Finca Vigía.

Desde el exergo inicial (encima de la casona blanca aparece el texto «El escritor Ernest Hemingway vivió durante más de 20 años en Finca Vigía, ubicada en San Francisco de Paula, un pueblo en las afueras de La Habana. La acción de esta película transcurre en 1956»), *Hello, Hemingway* se remite a un periodo específico, a lugares reales, y así abundan los iconos visuales y sonoros de anclaje temporal, en tanto se reinterpretan los años cincuenta como una época de emprendimientos personales que, a diferencia de *Clandestinos*, se desvinculan de la épica nacionalista y más bien ilustran un pasado de inocencia y esperanzas contemplado con nostalgia. A partir del código referencial se establecen entonces

las convenciones tipológicas del cine histórico con la ilustración de cierto contexto específico y la presencia de un personaje real, Ernest Hemingway, a partir de numerosas alusiones a todo lo que él representa en tanto hombre de éxito, rico, famoso, en contraste con estas mujeres pobres, Larita, la madre, la tía, la abuela y la prima. Esta contraposición sociológica entre la protagonista y su medio es propia de las reflexiones que suele aportar el cine histórico.<sup>10</sup> Incluso ocurre que Larita se desentiende de la participación en las contiendas sociales y políticas acometidas por sus contemporáneos.

De todos modos, Larita representa tácitamente la voz, las esperanzas y las frustraciones de muchas mujeres en toda una época, como suele ocurrir con los filmes históricos que enfatizan «el drama individual por encima de la épica»<sup>11</sup> y recortan las aspiraciones personales sobre el telón de fondo epocal, máxime cuando tales anhelos se relacionan oblicuamente con la filosofía sobre el triunfo y la derrota desplegada en la novela *El viejo y el mar*. Además de aportar la ilustración de una época y adaptar indirectamente la novela, *Hello, Hemingway* se apoya en una situación dramática muy similar a la relatada por centenares de melodramas femeninos o *woman's films*, definidos por Basinger<sup>12</sup> en tanto narraciones

cuyo centro dramático es una mujer «tratando de lidiar con problemas emocionales, sociales y psicológicos surgidos del hecho de su identidad sexual». En diversas escenas de Larita, con la doctora Martínez o en la librería de Tomás, se insiste en la ambición intelectual de la muchacha, en su carácter soñador y en sus ilusiones o aspiraciones mayores, amén de su perenne inconformidad con la pobreza material y espiritual, y de su rechazo a la medianía. Es por ello que intenta eludirlas, evadirse, en busca de un sueño: estudiar literatura en Estados Unidos.

A pesar de las múltiples adversidades y reveses, Larita permanece fiel al impulso de la inconformidad, a la aspiración de mejoría. Por supuesto que ella cuenta con el auxilio o el desacuerdo de varios personajes como la doctora Martínez, la abuela Josefa y el viejo Tomás, quienes se distinguen por su actitud solidaria, idealista y de progreso, en tanto estimulan, consciente o inconscientemente, los sueños e ilusiones de la muchacha, mientras que la madre de Larita, su tía Rosenda, la prima y el tío (cabeza de familia) aparecen marcados por una actitud de conformismo y supervivencia, y por tanto manifiestan, más o menos abiertamente, su antagonismo frente a los sueños de superación de la muchacha. Precisamente en esta órbita más íntima, doméstica, es que el filme adquiere su carácter de melodrama filial y femenino, con la crisis de convivencia con parientes que apenas la comprenden, o cuando Larita culpa a su madre de todas sus dolencias, incluidas la pobreza y la bastardía.

El carácter melodramático de inadaptación al medio se refuerza cuando los desacuerdos en torno a las aspiraciones de Larita alcanzan también la relación con Víctor, el novio, en tanto él es activo y colectivista, en comparación con la pasividad y el individualismo de ella. Debe recordarse que las incompatibilidades de caracteres e intereses entre los enamorados constituyen abrevadero tradicional del melodrama romántico y los conflictos irreconciliables entre ellos se explican en la escena en que Larita le cuenta que se va a una beca en Estados Unidos, y Víctor la acusa de abandonar en Cuba todas las cosas por las que vale la pena luchar, incluida la relación.

Al igual que centenares de melodramas femeninos o filiales de los años cincuenta y posteriores, *Hello, Hemingway* sitúa buena parte de sus escenas claves en el ámbito doméstico, interior, donde conviven dos, tres o cuatro mujeres de edades, temperamentos y aspiraciones divergentes. Así, el espacio doméstico alcanzará una dimensión negativa, y hasta carcelaria, a medida que avance el filme, mientras que los lugares asociados al sueño de





Larita y la presencia de Hemingway están marcados por la luminosidad y los colores claros, como se percibe en las varias escenas en que la protagonista sale de su casa a un exterior luminoso, reforzado por el blanco brillo de la verja y de la casa del escritor, que contrasta con las sombras y el grisáceo sepia o verdoso de la casa de madera y tejas donde vive la familia. De este modo, se comparan tácitamente el exterior luminoso, el blanco papel del diario y la blusa muy clara de Larita con el ocre, el marrón y el verde muy oscuro del hogar pobre y represivo.

De este modo, tanto *Clandestinos* como *Hello, Hemingway* evidencian espacios iconográficos adscritos a la ilustración de los años cincuenta, es decir, al cine histórico. En la primera de las mencionadas los códigos de acción y enigma tributan también al *thriller*, y en la segunda las aspiraciones de la protagonista se distribuyen entre espacios privados y sociales, vinculados a las ideas de frustración o realización personal, alternancias ligadas al melodrama femenino. A pesar de que la tipología de personajes remite semánticamente a lo histórico (personajes reales en entornos documentados), su diseño y las situaciones que atraviesan se relacio-

nan con el melodrama en tanto se subraya la adversidad de un medio social frustrante y angustioso, se reiteran conflictos filiales y domésticos, o se insiste en las acciones sacrificiales o de esperanzada renuncia, que dignifica a los personajes.

Así, aureoladas, dignificadas, aparecen Nereida, cuando mira a la cámara, junto al cadáver de Ernesto, al final de *Clandestinos*, y Larita, de pie, a la orilla de la casona blanca o del mar, saludando a Hemingway o a un viejo pescador, mientras escuchamos la voz de su esperanza irreductible: «Allá arriba, junto al camino, en su cabaña, el viejo dormía nuevamente, todavía dormía de bruces, y el muchacho estaba a su lado contemplándolo. El viejo soñaba con leones en la playa».



1 Stuart Voytilla. *Myth and the Movies. Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Los Ángeles, 1999.

2 Thomas M. Leitch. (2002). *Crime Films*. Cambridge University Press, 2002.

3 Martin Rubin. *Thrillers*. Cambridge University Press, 1999.

4 Autores como Charles Derry (*The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland, Jefferson, 1988) y Robin Wood (*Hitchcock's Films Revisited*. Columbia University Press, Nueva York, 2002).

5 Peter Brooks. «The Melodramatic Imagination». En Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life*. Wayne State University Press, Detroit, 1991.

6 Thomas Elsaesser. «Tales of sound and fury: observations on the family melodrama». En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press, Austin, 2012.

7 Thomas Schatz. «The Family Melodrama». En Marcia Landy (ed), *Imitations of Life*. Wayne State University Press, Detroit, 1991.

8 Carlos Monsiváis. *Aires de familia (Cultura y sociedad en América Latina)*. Anagrama, Barcelona, 2000.

9 Gerard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.

10 Susan Hayward. *Key Concepts in Film Studies*. Routledge, Nueva York, 1996.

11 Ira Konisberg. *Complete Film Dictionary*. New American Library, Nueva York, 1987.

12 Jeanine Basinger. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women. 1930-1960*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1993.

#### Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en FAMCA. Ha publicado, por Ediciones ICAIC, *Los cien caminos del cine cubano* (2010), en coautoría con Marta Díaz; *Melodrama, tragedia y euforia de Griffith a Von Trier* (2012) y *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (2016).

# Reverencia a una actriz que no actúa

Hilda Rosa Guerra Márquez

Fotos: Cortesía de la entrevistada

Hace poco Mirtha Ibarra descubrió que era una mujer hermosa. Mirar las fotos de antaño la hizo cambiar de opinión. Sin embargo, considerarse durante mucho tiempo «libre» de beldad no le ha impedido brillar en las tablas, la pequeña y la gran pantalla. Ama lo que hace y eso la engrandece.

Nacida en San José de las Lajas en el mes más corto del año, esta actriz, realizadora y escritora ha logrado mantener durante medio siglo una vida profesional loable. Tal privilegio le ha permitido ganarse el aplauso de un público que la ve y sonrío, que la sigue y respeta. Con aires de musa inspirada por todas las artes pero que al final enarbola una, la actuación, se formó en la academia. Amó y viajó. Regresó y amó. Y desde entonces vive en la Isla, donde le gusta estar.

Mirtha Ibarra ha dado vida a muchos personajes en Cuba y el extranjero, desde la obrera activa hasta

la depresiva sensual, todos escogidos, ninguno impuesto. Abelardo Estorino, Héctor Quintero y Eugenio Hernández Espinosa figuran entre aquellos que la han dirigido en teatro. *Hasta cierto punto, Adorables mentiras, Fresa y chocolate, Ilona llega con la lluvia, Cuarteto de La Habana, El cuerno de la abundancia y Bailando con Margot* integran su currículo cinematográfico.

*Titón: de La Habana a Guantanamera* (2008) es hasta ahora su único trabajo como directora, y en el libro *Volver sobre mis pasos* reunió la extensa correspondencia de Tomás Gutiérrez Alea, quien fuera su gran amor. Entre manos se trae escribir sus memorias, aunque se ha detenido, según ella, por falta de inspiración. ¿Acaso Mirtha pasa por alto que posee lo que pudiera convertirse en una de las autobiografías más atractivas de la cosecha nacional? En tanto, regala algunos recuerdos. A ella, gracias.

- 1976 *La última cena* Tomás Gutiérrez Alea Cuba
- 1983 *Hasta cierto punto* Tomás Gutiérrez Alea Cuba
- 1983 *Se permuta* Juan Carlos Tabío Cuba
- 1986 *Dolly Back* Juan Carlos Tabío Cuba
- 1986 *Plácido* Sergio Giral Cuba
- 1986 *Otra mujer* Daniel Díaz Torres Cuba
- 1988 *Cartas del parque* Tomás Gutiérrez Alea Cuba
- 1990 *Mujer transparente (Cuento «Julia»)* Mayra Vilasís Cuba
- 1991 *Adorables mentiras* Gerardo Chijona Cuba
- 1992 *El triángulo* Rebeca Chávez Cuba
- 1993 *Golpes a mi puerta* Alejandro Saderman Venezuela
- 1993 *Fresa y chocolate* Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío Cuba
- 1993 *El plano* Julio García Espinosa Cuba
- 1995 *Guantanamo* Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío Cuba
- 1996 *Ilona llega con la lluvia* Sergio Cabrera Colombia
- 1998 *Mararía* Antonio Betancourt España
- 1998 *Cuarteto de La Habana* Fernando Colomo España-Cuba
- 1999 *Ruleta* Roberto Santiago España
- 1999 *Sobreviviré* David Menkes y Alfonso Albacete España
- 2000 *Sagitario* Vicente Molina Foix España
- 2000 *Quia* Silvia Munt España
- 2003 *Aunque estés lejos* Juan Carlos Tabío Cuba
- 2006 *Gente que llora S. A.* Hatem Khraiche España
- 2008 *El cuerno de la abundancia* Juan Carlos Tabío Cuba
- 2012 *Se vende* Jorge Perugorría Cuba
- 2013 *La partida* Antonio Hens Cuba-España
- 2014 *Fátima o el Parque de la Fraternidad* Jorge Perugorría Cuba
- 2015 *Bailando con Margot* Arturo Santana Cuba

*Se vende* (Jorge Perugorría, 2012)

### ¿Cómo fue crecer en San José de las Lajas?

Tuve una infancia muy feliz y hermosa. No tengo nada que recriminarles a mis padres en ese sentido. Mi madre era despalilladora de tabacos, mi padre trabajaba como fundidor. Tengo dos hermanos, una hembra y un varón, y los tres crecimos en armonía. Aunque nacimos en un hogar humilde, siempre se preocuparon por nuestra educación. Tanto así que teníamos doble jornada, porque al regresar de la escuela nos enviaban a repasar a la casa de una profesora.

Algo muy bueno fue vivir rodeados de animales. Hasta los fines de semana nos íbamos a cazar iguanas para traerlas para el patio de la casa. Jugué mucho en mi niñez. Con mis hermanos y primos iba al campo a robar guayabas, correr, montar bicicleta, patinar... Bailé en comparsas y fui estrella de carnaval... Teníamos libertad.

En fin, pienso en mi infancia con mucha alegría. Recibí una educación familiar magnífica, a la que considero tan o más importante que la académica.

### ¿En qué momento se va a alfabetizar?

En 1961. Tenía solo quince años. Al principio mis padres se opusieron porque no querían que me fuera de la casa. Llené la planilla escondida de ellos. No obstante, los convencí. Les dije que si eran revolucionarios, ¿cómo no iban a permitir que fuera a alfabetizar? Decidí irme a Oriente, bien lejos. Siempre fui muy independiente y bastante rebelde, así que busqué alejarme de todo control.

### Estudió en la Escuela Nacional de Arte...

Esa fue otra batalla. Cuando termina la Campaña de Alfabetización Fidel pronuncia el discurso sobre las escuelas de arte. Mi padre me llevó a la plaza y cuando lo escuché, le dije: «Yo quiero estudiar ahí». No fue fácil, mis padres querían mantenerme cerca de ellos y existía en aquella época una concepción llena de prejuicios sobre los artistas. Al principio hasta me traían para la escuela y me llevaban para la casa los fines de semana; con el tiempo se cansaron y comencé a viajar sola.

Después de venir becada para La Habana nunca regresé a San José. Iba solo los fines de semana de pase. De hecho, cuando terminé los estudios de actuación en 1967 me casé y comencé a hacer teatro. Estuve en Teatro Estudio, en el Bertolt Brecht, en Joven Teatro, y tres años después nos fuimos a vivir a Francia.



### **Y fue allí cuando ingresó en la Escuela Internacional de Teatro de París...**

En Francia hacía teatro con grupos de aficionados. Fue muy interesante porque estaban integrados por personas de muchas partes del mundo, por tanto, surgía una interrelación muy rica de culturas. En ese periodo me inscribí en la Escuela Internacional de Teatro, obtuve una beca por un año. No fue complicado para mí desde el punto de vista artístico enfrentarme al teatro y a la escuela parisinos, sino desde el punto de vista idiomático. Debí perfeccionar mi francés, cuya base la había obtenido en la escuela de arte en Cuba.

Los tres años que residí en Francia fueron muy enriquecedores. Mi esposo trabajaba en una compañía de viajes y tuve la posibilidad de visitar muchos países y cosechar experiencias. Por ejemplo, conocí personalmente a Salvador Allende en Chile. Viajar me permitió abrir los ojos al mundo e interactuar con muchas culturas.

### **¿Cuándo y por qué ingresa en la Universidad de La Habana a estudiar Literatura Latinoamericana?**

En 1973 me separé de mi esposo y regresé a Cuba. Inmediatamente ingresé en la universidad en el curso para trabajadores. Escogí la carrera porque me interesa mucho la literatura y deseaba entonces acercarme a la de nuestro continente. Conocía la obra europea por mis estudios anteriores. No ingresé en la universidad para obtener un título, sino por mis ansias de saber. Considero esencial que una actriz sea culta, es un beneficio personal, pero también una herramienta para interpretar aún mejor los personajes. El conocimiento te permite, por ejemplo, hacer un análisis sociológico de la época en que vive el personaje, comprender mejor los hechos que ocurren a su alrededor y toda la historia.

Durante ese tiempo seguí haciendo teatro y era complicado llevar las dos tareas a la par. La universidad era muy exigente en cuanto a la bibliografía activa y pasiva que había que consultar. Como las clases eran de noche, faltaba cuando tenía función. Esto implicaba justificar muy bien aquella ausencia, ponerme al día cuanto antes, coordinar que me hicieran los exámenes en otro momento... En fin, fue tan difícil para mí que a la altura del segundo año mi voluntad se resquebrajó y estuve a punto de dejar los estudios. Fueron mis compañeros quienes impidieron que tomara la decisión.

### **¿Qué obras considera más importantes en su carrera teatral?**

Por suerte, pude trabajar en muy buenas obras que me marcaron personal y profesionalmente. Una de ellas fue *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro. Además de los reconocimientos que obtuve, fue significativo para mí interpretar con treinta y tantos años a una muchacha de dieciocho y que todo el mundo se lo creyera. Recuerdo una vez que un grupo de estudiantes preuniversitarios esperaban fuera del teatro después de la obra, y cuando me vieron, exclamaron: «¿Pero tú eres Verónica? ¡Eres una temba!».

Otras muy importantes fueron *Obba y Changó* y *Oya Ayawa*, de Eugenio Hernández Espinosa. La segunda es un monólogo que él escribió para mí y por el que gané el premio a la mejor actuación femenina en el Festival del Monólogo de 1992. Ambas obras me obligaron a hacer estudios sobre el folclor cubano, tema que desconocía. Aprendí sobre los orishas y la religión yoruba en general, algo enriquecedor.

### **No obstante tal trayectoria, su mayor éxito como actriz se lo debe al cine. ¿De qué manera llega a la gran pantalla?**

Gracias a Tomás Gutiérrez Alea. Llevábamos algunos años de relación cuando me propone un pequeño papel en *La última cena* (1976), aunque siempre digo que fue un pretexto para estar juntos. No lo considero mi debut. Mi primer trabajo importante fue *Hasta cierto punto*, en 1983. Fue un comienzo por todo lo alto, pues obtuve ese año el premio Coral a la mejor actuación femenina en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Esa noche de la entrega de premios Titón me comentó que había oído el piropo más bello que le pueden decir a una actriz: «No sé cómo la han premiado si ni siquiera actúa». En eso influyó algo que Titón me decía y con lo que siempre estuve de acuerdo: «Construir un personaje es como hacer un vestido. Hay que evitar que se vea la costura».

### **¿Fue complicado «el salto» de las tablas al celuloide?**

Nunca sentí miedo. Siempre he estado cómoda con las cámaras. Al principio hubo alguna que otra dificultad, nada importante. Por ejemplo, recuerdo que en una escena de *Hasta cierto punto* caminé tan rápido que Mario García Joya, el director de





fotografía, me dijo: «Pasaste y no te vi. La cámara no te captó». Así que tuve que transformar el tiempo del personaje. Aunque cuando haces cine no tienes un público delante, como en el teatro, también sientes el calor y la energía de la gente que te rodea.

**Me hablaba de Titón, uno de los directores más importantes de la cinematografía cubana y latinoamericana en general. ¿Cómo fue vivir con el esposo y el hombre detrás de la cámara?**

Fue complicado. Estuvimos años como pareja sin hacer cine juntos. Eso demuestra lo difícil que era para ambos mezclar nuestra relación amorosa con el trabajo. Yo, de hecho, le tenía miedo a eso. Le temía a que en el set estuviera de alguna manera el esposo y no el director. No obstante, *Hasta cierto punto* marcó un giro en nuestra relación, la hizo más profunda y hermosa. Compartir el trabajo nos permitió vernos y valorarnos desde otra arista. Empezamos a descubrir zonas que no habíamos explorado antes y esto trajo una mayor compenetración.

Eso sí, desde el comienzo establecimos pautas. En mi caso, por ejemplo, le pedí que me tratase como una actriz más y no como su esposa. Le exigí el mismo respeto y la misma seriedad que debía al resto del *staff*.

**A partir no solo de su trabajo con Titón, sino también con los demás cineastas con los que ha compartido set, ¿qué pautas deben seguirse para que la relación director-actor fluya?**

Con todos los directores de cine con los que he trabajado, tanto cubanos como extranjeros, he logra-

do un gran vínculo de complicidad. Esto ha sido gracias al respeto, norma fundamental, que ha existido entre ambas partes; y al valor que me han dado como profesional, que le han dado a mi talento y al aporte que he podido hacer en cada filme. Nunca me han tratado como a la actriz-títere, sino como aquella que puede participar en el guion, en el desarrollo de la historia.

**¿Qué debe tener un personaje para que decida encarnarlo?**

Para mí no se trata del tiempo en pantalla —hay papeles secundarios muy buenos—, sino de la riqueza del personaje. Este debe tener contradicciones, matices, y si no tiene tales cualidades, pues que se le puedan aportar. Me gustan los personajes que tienen la capacidad de avanzar, que presentan un camino apto para recorrer.

En ocasiones he dudado o me he equivocado. Una de ellas fue cuando Fernando Pérez me ofreció para *Madagascar* (1994) el papel de la madre de la protagonista y lo rechacé. Cuando leí el guion me pareció que el personaje no tenía desarrollo. Fernando hasta me propuso que lo reescribiera, que le aportara lo que quisiera. No obstante, consideré que el guion se encontraba en un punto que no me permitía mucho movimiento, ya estaba muy cerrado, así que decliné la oferta por segunda vez. Él, tan maravilloso, me dijo: «No importa, en la actriz que lo haga te veré». He lamentado a veces tal decisión, pues no he tenido otra oportunidad de trabajar con este director, a quien admiro y quiero. Quizás me equivoqué, aún no estoy segura.



**Si comparamos su presencia en el cine con su trabajo en la televisión, esta queda muy por debajo en términos cuantitativos. ¿Por qué?**

Por varias razones. En la época en la que hacía teatro, los directores no te permitían trabajar en televisión, estaba mal visto, pues se consideraba un arte menor. De hecho, en algún momento varios hasta se opusieron a que trabajásemos en el cine. Las telenovelas *Pasos hacia la montaña* (Juan Vilar) y *El hombre que vino con la lluvia* (Miguel Sanabria) son mis trabajos en este medio más recordados en Cuba. Después de eso no me han ofrecido nada más. Ese es otro motivo. Y, bueno, tampoco he tenido gran interés, me siento más realizada en el cine.

**Tuvo el privilegio de ser parte del elenco de una de las películas cubanas más importantes de todos los tiempos. ¿Cuánto cree que influyó *Fresa y chocolate* en la superestructura del público cubano?**

Esta película transformó de alguna forma la mentalidad de los cubanos y la visión que de nuestro cine y país existía internacionalmente. La marginación de los homosexuales es un fenómeno mundial, y el hecho de que cineastas cubanos se preocuparan por un tema tan complejo como este marcó un punto de giro. El filme es una obra maestra porque trasciende su época. En una primera lectura pudiera parecer que *Fresa y chocolate* solo habla de la intolerancia hacia la homosexualidad, sin embargo, en una más profunda nos damos cuenta de que trata la intolerancia hacia el que piensa diferente, y de eso hay mucho por ahí. Hoy día se margina al homosexual, al inmigrante, al religioso, al latino... La vigencia de este filme, entonces, es increíble.

**Creo que Nancy, que venía desde *Adorables mentiras*, es su personaje más recordado en la Isla. ¿Cuánto hay de Mirtha en ella y viceversa?**

No tengo nada que ver con Nancy, pero pienso que le aporté mucho. Ella, como dice Diego en la película, es un pajarito. Es una mujer con un equilibrio muy precario, indefensa, depresiva, cualquiera puede hacerle daño. Y es que también se siente marginada por la sociedad e impotente ante la vida.

**En el caso de los personajes a los que ha dado vida en el cine, ¿con cuántos se ha encontrado que surgen de las redes de los estereotipos de género?**

Creo que Nancy es el único que se sale de los estereotipos. En el cine cubano se ha pecado de crear con frecuencia personajes femeninos solo con con-

flictos familiares y laborales, pero no con conflictos más internos, psicológicos, con una misma. Sergio, el de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), no tiene un equivalente femenino en el cine cubano.

**Actores y actrices de cualquier parte del mundo corren el riesgo de pasar tiempo sin escuchar propuestas de trabajo. Usted ha pasado por eso. Hace dos años que no me llaman para trabajar. He llenado ese tiempo escribiendo. Hice la obra teatral *Neurótica anónima*, que presenté en Cuba y España. Juan Carlos Tabío quiere llevarla al cine. Estamos buscando financiamiento. Cuando no tengo trabajo me deprimó muchísimo, no puedo evitarlo.**

**¿Qué me puede decir de la Mirtha realizadora?**

Realmente no he encontrado otro tema o personaje que me interese para hacer un documental. También me detienen bastante las dificultades de una producción.

**Todos los actores y actrices anhelan el reconocimiento del público y la crítica especializada. ¿Cómo alcanzar ambos?**

El primer paso es ser rigurosa con tu trabajo. Aunque a mí la crítica no siempre me ha tratado bien, de hecho, *Hasta cierto punto* fue muy vapuleada. He logrado impedir que los comentarios de este tipo me hieran, cada cual tiene su opinión. Sin embargo, el público me ama, la gente me quiere, me felicita cuando camino por la calle, y ese para mí es el mayor premio.

**El mundo está lleno de lugares increíbles para vivir. ¿Por qué La Habana?**

Porque la adoro. Desde niña me gustó. Cuando mi madre me decía que veníamos para acá de compras, para mí eso era la felicidad. Mi vida sería muy diferente si me hubiese quedado en Francia, por ejemplo. Creo que la actriz que soy hoy no existiría allá. He viajado y visto mucho, pero aquí la gente es diferente. La amabilidad es algo que escasea y, por suerte, aún no la hemos perdido. Yo, entonces, me quedo con mi Habana.



---

**Hilda Rosa Guerra Márquez (Ciego de Ávila, 1991)**

Licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana. Sus trabajos aparecen en el portal del ICAIC, *Cubacine*, y en otras publicaciones *online* e impresas, como el portal de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el sitio web *Cubarte* y los periódicos *Cartelera Cine y Video* y *Bisiesto*.

# Diálogos cruzados a propósito de una catarsis colectiva

Redacción de *Cine Cubano*



Considerable despliegue de opiniones mediáticas inclinadas al balance positivo, y una suerte de catarsis sorprendentemente generalizada provocó, luego de su paso por salas cinematográficas en febrero y marzo, *Por qué lloran mis amigas*, ópera prima de la realizadora Magda González Grau. Singular reflexión sobre la amistad y el paso del tiempo entre mujeres, habida cuenta de que para ellas ni la una ni lo otro alcanza iguales resonancias íntimas que para los hombres. La sinopsis, austera, observa pasado y presente de cuatro amigas, que deciden volver a encontrarse luego de más de veinte años sin verse, y la reunión deviene desafuero verbal donde cada una expone, por turnos, sus frustraciones y traumas más íntimos.

La mayor parte de los críticos y periodistas se concentraron en glosar, positivamente casi siempre, las virtudes del guion y su habilidad para reflejar cierto contexto psicosocial. En la Cartelera Cine y Video se lee que «la película se relaciona de cerca con el melodrama femenino, apostado temáticamente en conflictos y crisis relacionados con la madurez, la familia y la pareja, y sobre todo con la frustración o realización personal. Tales son los motivos dominantes de esta trama, centrada en el duro papel de esposas, madres, profesionales y cubanas contemporáneas de estas cuatro mujeres cuya esencia y conflictos llegan mucho más lejos que los rebordes del ataque de nervios. Porque aquí la feminidad trasciende las imágenes de histeria, *glamour*, teatralidad y frivolidades (a veces exquisitas) que recrea un cineasta como Pedro Almodóvar».

Diana Castaños, en *Cubahora.cu* subraya algunos de los tópicos recurrentes en que incurre el argumento:

Ya ustedes saben. Lo típico de las mujeres de mediana edad. Los matrimonios que no funcionaron. Los hijos adultos que «metieron la pata» tanto o más que ellas mismas. El Síndrome del Nido Vacío. La identidad de género haciendo de las suyas... a esas alturas de la edad. La verdad es que *Por qué lloran mis amigas* no es una cinta original. (...) Pero es que... todo en este filme es absolutamente predecible. Así que no entiendo de qué están tan sorprendidos todos. (...) Y ese guion traído por los pelos en el cual las mujeres se sientan a criticarse las unas a las otras antes de preguntarse si quieren café... Vamos. Es un guion torpe, nefasto, lleno de prejuicios baratos... que intenta vender sus propias limitaciones mentales, sus propios tabúes,

como conflictos que la sociedad cubana debe superar.

En el foro de *Cubahora*, debajo del artículo de Castaños, opinó una espectadora: «Tampoco creo que sea una buena película, entretiene y se disfruta la actuación de cuatro brillantes actrices. Pero me parece que podría haberse trabajado más el guion. ¿Cómo es posible que una gran amiga esté presa durante quince años y ninguna de ellas lo sepa? ¿Cómo es posible que una profesional moderna maltrate a los dos hijos, y a uno de ellos por el hecho de tener sida y ser homosexual? Un amor lésbico y platónico se sostiene durante veinte años, cuando se supone que ambas cambiaron muchísimo por dentro y por fuera. *Regreso a Ítaca* es parecida, pero más lograda que *Por qué lloran mis amigas*». Un poco más abajo, en el mismo foro, asegura otra lectora: «No me parece una buena película. Sé que en ella va el esfuerzo y trabajo de muchos profesionales pero no, no es, en mi opinión una buena puesta. Solo la salva que figuren en plantilla cuatro experimentadas actrices, pero decepciona, y en ocasiones se vuelve especialmente decadente y superficial. Los personajes son un cliché de lo más barato, unidimensionales y con muy poca profundidad».

Más dispuesto a establecer hasta qué punto el filme representa el irregular relieve psicológico de sus personajes, y de la sociedad cubana en su conjunto, Jesús Dueñas opinó en el sitio oficial de la UNEAC ([www.uneac.org.cu](http://www.uneac.org.cu)):

Los recuerdos, sueños, vivencias, experiencias y frustraciones salen a la superficie a través de una catarsis emocional que las coloca frente a sus vidas futuras; por ende, deviene el pretexto idóneo para llevar al celuloide el vigente conjunto de problemas que enfrenta la mujer en la sociedad cubana actual. *Por qué lloran mis amigas* tiene como punto focal o eje central en que se sustenta la acción dramática, el criterio de que, desde la diversidad de pensamiento, ideología u orientación sexual, se puede llegar a una comunión de intereses o consenso de opiniones, convergentes o no. (...) Ese largometraje facilita la reflexión serena y profunda, invita a debatir desde todo punto de vista, y ayuda a pensar más, así como a valorar —desde una óptica objetivo-subjetiva por excelencia— el concepto de amistad, tan olvidado o subestimado.

Magda y su guionista, Hannah Imbert, se tomaron muy en serio sus personajes, y desde el respeto



amoroso, y a partir del tremendo reto que significa una construcción dramática apostada principalmente en la caracterización a través de los diálogos, desfilan ante el espectador miedos e intolerancias, pobrezas de espíritu y derrumbes del alma, dentro de la línea principal que demarca el reencuentro, salpicado con retrospectivas a la adolescencia, o a los momentos de máxima tensión ambientados en los años ochenta, noventa e incluso más recientes. Sin embargo, la periodista Vladia Rubio en Cubasí se preguntaba si son las protagonistas en verdad representativas de las cubanas. O si viven, se alegran y sufren por motivos comunes o al menos semejantes a los de las mujeres que alentamos en esta Isla:

Los conflictos que aquejan a cada una de las cuatro mujeres de esta entrega coral pareciera resumirlos una de ellas (Gloria, interpretada por Luisa María Jiménez) del modo más sintetizado posible: «Irene, una invertida; Carmen, ladrona; y Yara, una loca idealista». En igual tónica de síntesis a Gloria podrían endilgársele los cartelitos de intolerante e inflexible *in extremis*: de las cuatro, salvo una, todas residen en excelentes viviendas; todas son universitarias, ninguna es obrera o técnica, y, asombrosa, casi increíblemente, a ninguna se le ve «fajada» con esa doble jornada

—laboral y doméstica— que es la que por sobre todas las cosas golpea hoy a la mujer cubana.

Respecto a la manera en que concibió todo el entramado dramático, criticado por unos y elogiado por otros, Magda González Grau ha explicado, en el Portal de la Televisión Cubana, ciertos detalles que ayudan a una interpretación más eficaz de la película:

Hace tres años, Hannah me dio a leer este guion y me explicó que estaba inspirado en una fiesta donde había estado su mamá, y sus amigas habían hecho catarsis sobre sus respectivas vidas. En una de las paredes de la casa estaba el cuadro *Amigas* de Sandra Dooley, y también se inspiró en el libro *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, de Héctor Abad. Me gustó la edad de los personajes, que es semejante a la mía y que me daba ventaja a la hora de entenderlo todo. (...) Todas las mujeres que trabajaron en la película contribuyeron con sus experiencias a completar el diseño de personajes y situaciones que Hannah nos proponía. Si hay algo específicamente autobiográfico es en Yara. La guionista admira en mí la voluntad de mantenerme



luchando por lo que creo, y tomó algunos elementos de mi angustia, que es la angustia de muchas mujeres cubanas, por lograr realizarnos como seres sociales y profesionales y cumplir con los roles que la sociedad nos adjudica como esposas y madres. (...) En este trabajo colaboró mucho la directora asistente Geraldine León y recuerdo largas sesiones de conversación sobre la psicología de cada una de estas mujeres. Luego vinieron los asesores, que insistían en que marcáramos a una protagonista y nosotras defendimos que fueran las cuatro, porque había que mantener el equilibrio entre ellas para que ningún conflicto superara al otro. El espectador puede salir diciendo que este personaje le gusta más que los demás, pero todas debían tener la misma importancia.

Resulta inocultable el hecho de que al filme le criticaron el aura televisivo, radial, e incluso teatral, por la extremada atención a las actrices y a sus personajes, o más bien a lo que ellas dicen. También debe tenerse en cuenta la larga lista de eminentes paradigmas en la historia del cine que optaron por la hipertrofia del *logos*, de la palabra en tanto resultado de la inteligencia y el pensamiento. Porque en esta película, la apoteosis del *logo* está marcada por

el intencionado equilibrio con los otros dos modos de persuasión en la retórica aristotélica: el *ethos* y el *pathos*, en tanto se coloca sobre el tapete la moral cotidiana, y el sufrimiento implícito en ciertas elecciones.

Otro criterio, completamente diferente, expresó Antón Vélez Bichkov en el [elblogdelahormiga.blogspot.com](http://elblogdelahormiga.blogspot.com), quien comienza su diatriba distinguiendo códigos televisivos y cinematográficos que, desde los años ochenta hasta ahora, han venido confundándose, dentro y fuera de Cuba:

Marcada por la gramática televisiva, que afloja en texto, puesta y actuaciones, Magda no logra la transición al celuloide (...) Mucho se ha hablado de que esta es una película sin exteriores, pero al filme no le quedaba otro remedio que ser minimalista. No tenía historia para salirse de las cuatro paredes. Tampoco para volar alto. El principio suave, casi pastel se mancha rápido, con los brochazos del guion. Tan pronto suenan los primeros bocadillos se enciende el bombillo rojo. Hannah Imbert, la productora y guionista, tiene que acomodar muchos datos, en pocos minutos y por más que intente irse por mejores trillos, se pierde en los atajos. Todo resulta demasiado recalcado, muy evidente, incluso obvio.

El crítico tampoco le perdona la asunción de cierta teatralidad evidentemente calculada:

Lleno de parlamentos retrospectivos, editoriales, que siempre terminan en catarsis, el texto esconde una matriz teatral que también subyace en las obras pseudo-reflexivas. Los diálogos pretenciosos, saturados de filosofía de bodega con barniz intelectual, terminan, para colmo siendo didácticos (...) O desfachatadamente capciosos: «Ese es el problema de este puñetero país, que no siempre ganan más, los que trabajan más». (...) La ecuación más facilista para espantar la monotonía del concurso de frustraciones era intercalar un festival de *flashback*, ilustrando el pasado y refrescando el presente. Un pedacito de una, un pedacito de otra, monólogos entroncados so pretexto del reencuentro. Unificadas más que en su amistad, en su fracaso, la fisura entre sus caracteres, se hace mayor por el embate de los años. Estas amigas no tienen la conexión necesaria para sobrevivir a dos décadas de silencios. Ni la justificación precisa para reparar la brecha.

A pesar de las andanadas escritas por Vélez Bichkov, la mayor parte de los periodistas y críticos aceptaron que el filme presentó personajes mayormente creíbles, y también ilustró la vida de las mujeres cubanas en el siglo XXI. En un texto titulado «Luces y sombras de *Por qué lloran mis amigas*», publicado en Zafra Media se le concede al filme la virtud del panorama psicosocial, y su capacidad para construir una obra dramática y reflexiva, distanciada del chiste fácil, el humor por encima de la narrativa y los estereotipos machistas. El opinante señala otros problemas:

Como casi siempre, el cine nacional intenta sustituir al periodismo y denunciar problemas que todos conocen pero que ningún vocero oficialista se atreve a decir. Quizás lo más llamativo sea Carmen (Edith Massola), una madre que durante el periodo especial robó en su centro de trabajo para alimentar a sus hijos y terminó presa. Carmen es la primera en enfrentarse al juicio del resto, sobre todo al de Gloria (Luisa María Jiménez), la más conservadora (o intolerante) a causa de una formación religiosa. (...) El giro de tuerca, o si se prefiere, el antagonista, está en Gloria. Todo orbita alrededor de ella: los juicios carentes de sentido, las sobrerreacciones, el

enfoque desfasado; y al parecer, el motivo de esto es la religión, un crucifijo en su cuello y las numerosas menciones a Dios nos lo dan a entender en todo momento. Un ataque gratuito a la fe y a la religión. Luisa María humaniza a una Gloria extremista y llena de prejuicios, y cualquier duda que podamos tener acerca de su lógica pasa a un segundo plano. No solo ella, Massola, Núñez y Gómez cumplen su cometido con creces al interpretar a cada una de las mujeres, lo hacen por el oficio que tienen, y gracias a ellas, y a un guion decente, la cinta es potable.

En cuanto a la evaluación histriónica hubo consenso mayoritario. El filme requería de actrices muy notables, capaces de ilustrar metonímicamente una personalidad completa a partir de solo un ápice, y que el público comprendiera las inmensas y sutiles catástrofes que socavaron, a ratos, el ánimo de estas mujeres. Edith Massola y Luisa María Jiménez confirman su categoría estelar, en los dos personajes más complejos, y la segunda de ellas contiene victoriosamente con el estigma de un personaje que algunos pueden ver como «la mala». Amarilys Núñez y Yasmín Gómez aportan todo lo que pueden, y es suficiente, para acreditar sus personajes, más equilibrados y racionales, menos telúricos y viscerales.

Sobre el trabajo de dirección de las intérpretes, González Grau declaró a OnCuba que

la película se sostenía en las historias y en las actuaciones, por lo que se necesitaba actrices de talento. Ya tenía a dos de las imprescindibles, Amarilys Núñez y a Luisa María Jiménez, a las que había reclutado cuando trabajamos en el teleplay *Añejo cinco siglos*. Me faltaban dos. Siempre quise trabajar con Edith Massola y a Yasmín Gómez no la asociaba con ninguno de los personajes, pero como es una excelente actriz y conozco su inteligencia y su profesionalidad, pensé que tendríamos que trabajar duro, pero seguramente con buenos resultados. Estoy muy contenta con el trabajo de todas ellas. Aprendí muchísimo en la etapa de construcción de los personajes. Son actrices muy profesionales que se involucraron a fondo, estudiaron mucho, hicieron propuestas valiosísimas y participaron activamente en el diseño externo de sus personajes.

Coproducida por RTV Comercial y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos,

*Por qué lloran mis amigas* se estrenó con impresionante éxito de público en el 39 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. E independientemente de sus virtudes y defectos, agrega otro empeño del cine cubano por ilustrar la contemporaneidad, y establecer fuertes nexos con su público natural, además de exponer una nueva modalidad productiva que vincula cine y televisión:

Si RTV Comercial no hubiera accedido a producir esta película, y el ICAIC no se hubiera interesado en concluir su posproducción, nunca habiéramos logrado ni la mitad de lo que logramos. RTV tiene la virtud de confiar en los creadores y aprobó nuestra propuesta de manera íntegra. Eso significó la mejor experiencia productiva de mi vida. Lo filmamos todo, en el tiempo previsto. Ojalá esa manera de producir se convirtiera en el pan nuestro de cada día, porque en esta institución hay funcionarios que se involucran en los procesos de creación y saben cuándo pueden aceptar algo o no. Esa es su carta de triunfo y ahí puedo hablar de Joel Ortega, de Adriana Moya y de otros donde prima el espíritu de que la obra y su calidad es lo primero.

Después de ganarse un prestigio como realizadora en televisión, a través de dramatizados como *Puertas, Sol y sombra, Clase magistral* y *Añejo cinco años*, y muchos otros programas como *Hurón Azul* o *Una calle mil caminos*, Magda González Grau convocó al director de fotografía Roberto Otero (*Penumbras*), y a los muy experimentados Juan Antonio Leyva y Magda Rosa Galbán (*Habana Blues*) para hacer la música. Confió en la capacidad de Celia Suárez, una recién graduada de FAMCA en la especialidad de edición, y a todo este equipo se sumó el reconocido cineasta Tomás Piard (*El viajero inmóvil, Si vas a comer espera por Virgilio*) quien asumió la dirección de arte en este nuevo intento por retratar mujeres empoderadas, resueltas, complejas.

A pesar de todo lo escrito hasta este punto, es probable que el grupo de etiquetas con que los críticos y periodistas cinematográficos asumimos esta ópera prima resulten insuficientes para definir las inmensas dosis de aceptación, solidaridad, franqueza y bondadosa perseverancia que la película defiende contra viento y marea. Tal vez por ello reapareció, durante unas cuantas semanas, un espectáculo inusual fuera del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano: larguísimas colas a un costado del cine Yara.



# T I E M P O DE REPLICANTES EN EL CINE CUBANO

Antonio Enrique González Rojas

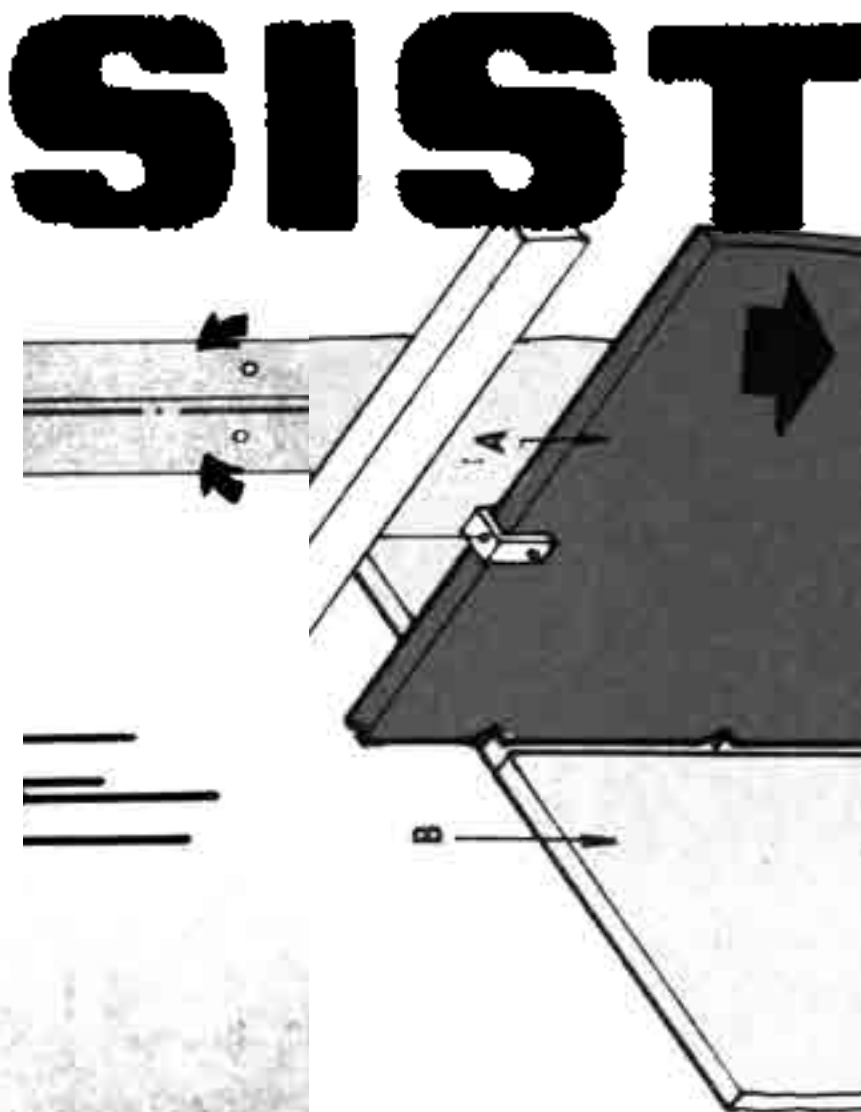
«Transgredir lo nombrado no es un lujo.  
Nombrar no puede ser una quimera».

J. L. Serrano.

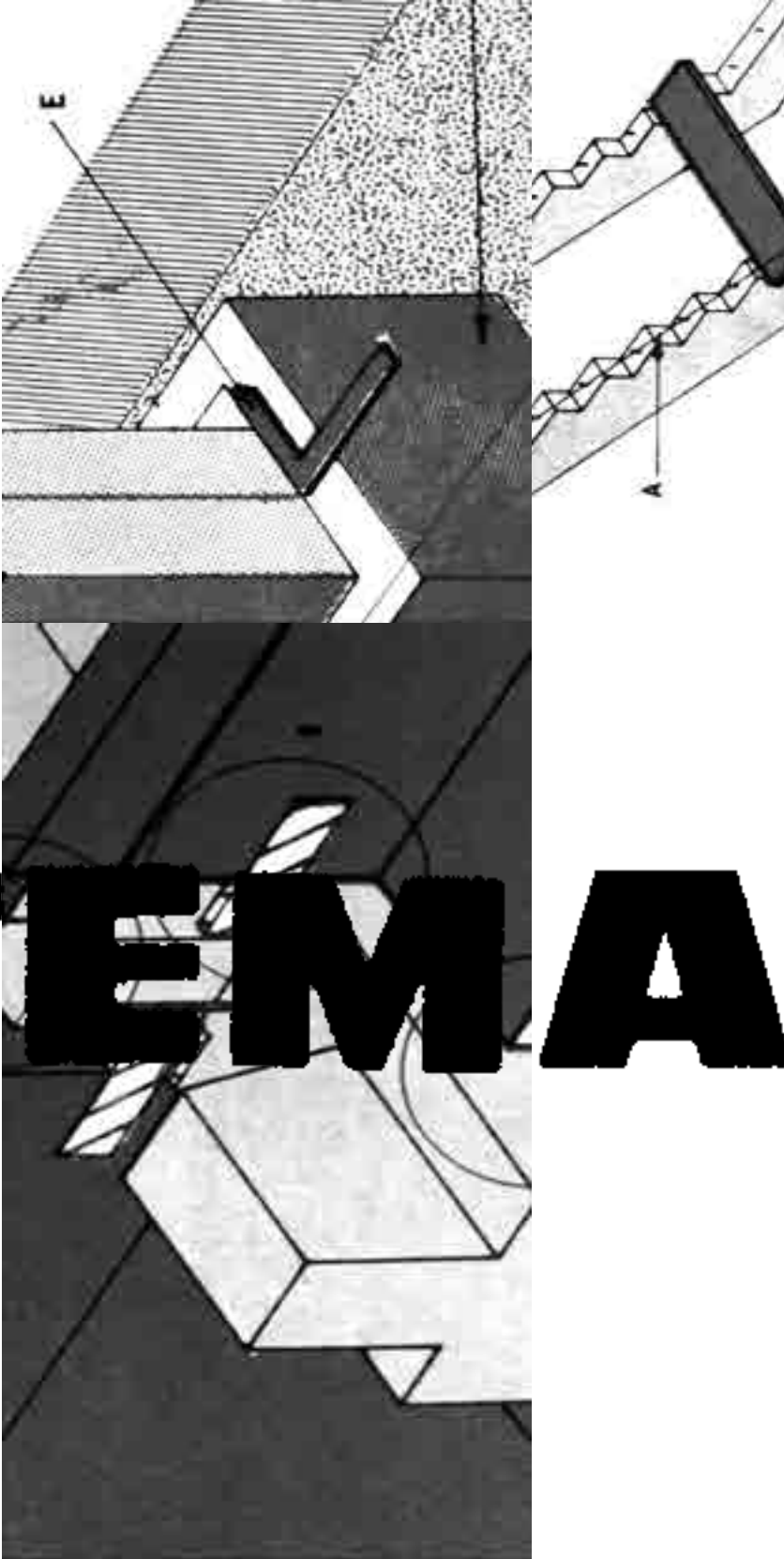
*Árbol de la esperanza: El ocaso de Zaratustra*

En su climático y famosísimo monólogo final, el replicante Roy Batty de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) lega a la posteridad un testimonio inquietante por lo ignoto e insondable que se oculta tras las escuetas referencias a sucesos galácticos y monstruosamente maravillosos: «naves de ataque en llamas más allá del hombro de Orión», «Rayos-C brillando en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser», sobre todo por la ausencia de una representación nítida y meticulosa que no deje un ángulo oculto o un matiz opaco. O sea, que no deje nada para que la imaginación construya en el vacío donde flota la leve sugerencia. Aquí creo que reside la grandeza y la relevancia casi aturdidora de estas líneas antológicas del cine, articuladas como son por un ente que por sí mismo es un misterioso hábito llegado de ese *Off World* desconocido y tan publicitado por repetidoras automáticas durante toda la cinta.

Cuando Scott concentra las acciones entre los densos efluvios miasmáticos de la eterna noche de un hipotético Los Ángeles de 2019, donde ni las estrellas se ven de tantos vapores, provoca la inferencia, motiva el engarce de los pocos elementos lanzados casi al descuido, fomenta la cocreación infinita de sentidos en todos los públicos que estén dispuestos. Elementos tangenciales que resaltan, explodian en *Blade Runner* por su enloquecedora ausencia.







En esta Cuba de 2018, fragmentarias, cerebrales, oníricas, líricas, emotivas, filosóficas, resultan igualmente las obras gestadas por los dos híbridos cubanos de cineastas, intelectuales, poetas, eruditos, cinéfilos, escritores que son Alejandro Alonso y Rafael Ramírez. Con sus obras están prefigurando uno de los senderos más nítidos y auténticos de la filmica nacional contemporánea, quizás desde los tiempos del irredento Nicolás Guillén Landrián. Sendero que está, además, atravesando con honda huella por plataformas festivaescas internacionales de alto calibre, con la consecuente acumulación de galardones, como el recientemente ganado por *El proyecto* (2017), de Alonso, de manos de la FIPRESCI en el festival alemán DOK Leipzig, más su cuantiosa participación en otros tantos espacios. Lo mismo para *Los perros de Amundsen*, de Ramírez, seleccionado por los programadores del Festival Internacional de Cine de Locarno.

Ambos artistas irrumpen en el escenario cubano con estas y otras obras previas canónicamente incalificables, que abordan los más fértiles terrenos del cine ensayo, el cine arte y todas las taxonomías a que teóricos y críticos han echado mano para no caer en el vacío de la incapacidad clasificatoria (encasilladora, las más de las veces). Refrendan sus respectivas autoridades con viscerales e intimistas propuestas híbridas, más que amenazadoras —como los replicantes liderados por Batty— para la suave inercia estética y discursiva en que se desplaza la gran masa de la cinematografía isleña, ya oficial o ya independiente —con otras excepciones tan escasas como Miguel Coyula, Yimit Ramírez, Raydel Araoz, Carlos M. Quintela—, pues no solo es cuestión de postura institucional o parainstitucional. La sedición de estos creadores apunta a las esencias del lenguaje, a las partículas más elementales de la urdimbre fílmica, pues su máximo compromiso es con sus respectivas necesidades de expresión de una curiosidad infinita por el funcionamiento de las mecánicas existenciales, de las cuales ellos son centro y límite, allende y aquende. Y lo saben, pues han reconstruido las naves de ataque y los Rayos-C a partir de la leve pista testimonial largada por Batty. No es necesario más. Incluso, es necesario menos.

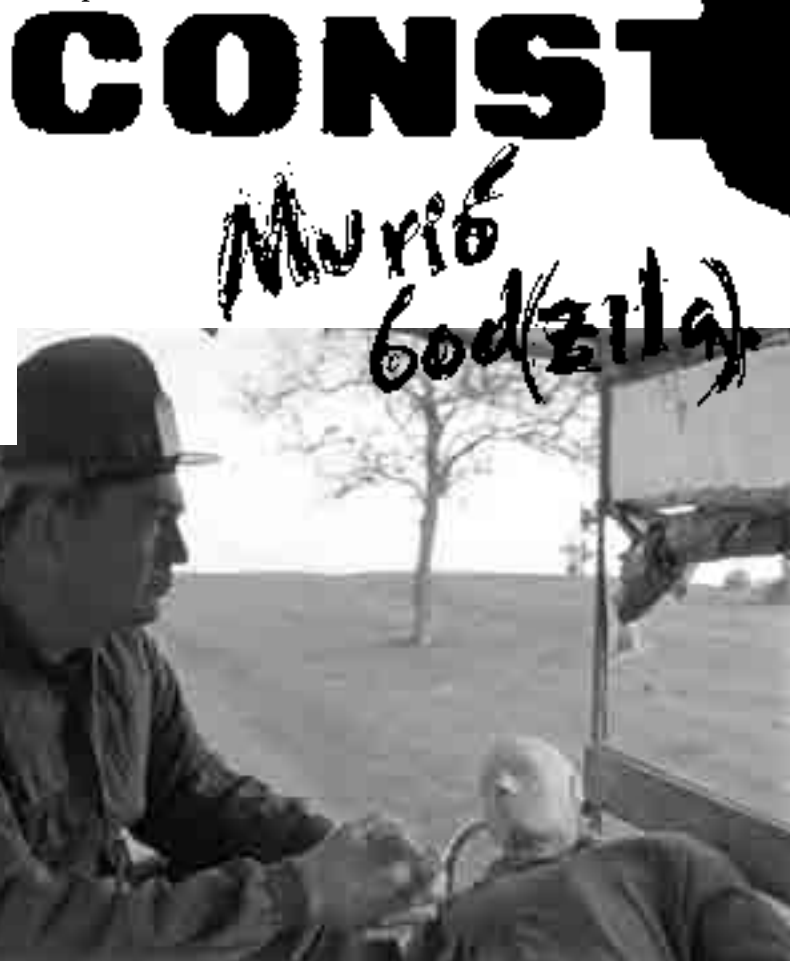
«...como una eterna huida de sí y un eterno hallazgo de sí entre los numerosos dioses...».  
Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*

Por mera fortuna, Rafael Ramírez obtuvo su titulación de la EICTV a través de la cátedra de Documental, precisamente con su obra *Los perros...*, que junto a las anteriores —*Filmar Pedro Páramo* (2007), *Tractatus* (2008), *Diario de la niebla* (2015), *Limbo* (2016), *Alona* (2016)— y posteriores (recién terminó la alucinante *Campañas de invierno*), rehúye constantemente las categorizaciones, en pos de una expresión ingentemente personal, basamentada en un acervo no menos que erudito. Capaz es de conjugar los referentes literarios, musicales, filosóficos, mitológicos, poéticos, teóricos, en un sistema-pastiche mitopoético que recuerda y confirma la «noosfera filmica» planteada por Didier Coureau cuando discursa sobre el ensayo cinematográfico.<sup>1</sup>

Rafael traza nuevos senderos simbólicos, expresivos y discursivos en los espacios en blanco dejados por sus predecesores y contemporáneos. Sopla en su redoma una esfera de significados y lógicas, tan particular como legítima. La echa a rodar entre los espectadores desprevenidos, y aun entre los algo prevenidos, como un reto intelectual, pero también emotivo, temperamental, muy lejos de un raciocinio gélido, a juzgar por las zonas gnoseológicas en juego. Es una fantasía no obstante calculada, pero donde la belleza emerge de la propia infraestructura, con una pureza que nace en el mismo tuétano de la armazón.

La música es un terreno nada ajeno para este autor, por lo que tampoco resulta descabellado pensar *Los perros...* como una pieza musical de alta experimentalidad. Y no solo en los momentos en que la banda sonora con temas de Jesús Ramírez (padre de Rafael) remonta los planos protagónicos.

Vale señalar que lo experimental en un creador es válido por el coraje con que indaga nuevas esencias en las cosas preexistentes, por cómo subvierte las preconcepciones, estamentos, cánones, semas. Por cómo dinamita la obra de Dios, explayando sus praderas y páramos mentales en forma de contrapropuesta, de nueva lógica insurgente donde la serpiente del Edén resulte tentada por dos Evas lúbricas.





Rafael mezcla las fantasmagorías trascendentalistas de Howard Philip Lovecraft con la poesía del cubano José Luis Serrano —quien deviene protagonista y eje de la película, nombrada por uno de sus poemas—, en un maridaje singular, pero nada torpe. Pues la propia «incoherencia» mitológica que se le critica usualmente al estadounidense, realmente es muestra de una voluntad poética, emotiva; no menos aclarada por él en sus textos cuando insiste en la incapacidad de la razón humana para entender lógicas más allá del planeta, y hasta del mismo plano dimensional.

## ACTIVO

Las esferas de Shub-Niggurath, Cthulhu, Nyarlathotep, Yog-Sothoth *et al.* solo pueden ser asimiladas desde el prisma poético, o sea: cuando se renuncie a adecuarlas a sistemas racionales conocidos. Incluso, la propia lengua colapsa con estos términos impronunciables, surgidos de gargantas que no se parecen a nada corriente. Serrano, con su obra experimenta con el lenguaje, teje frases de valor contralingüístico, que buscan caotizar la lengua. Para dialogar con ellos hay que despojarse de modelos establecidos.

Ramírez se añade entonces como tercer vértice creativo, y coaliga ambos universos (Lovecraft y Serrano) en un torrente de imágenes, muchas verdaderamente impactantes: su cinematografía, la argentina Elisa Barbosa, tuvo que exigirse para salir tan airosa.

Durante las evaluaciones de las tesis de la generación veinticinco de la EICTV en junio de 2017, *Los perros de Amundsen* resultó un alarmantemente sólido cierre para esta hornada de obras, y a la vez un diálogo consecuente, orgánico y drástico con los propios postulados radicales de par de sus librepensadores padres: Fernando Birri y Julio García Espinosa. Recordemos tan solo las respectivas *Org* (1978) y *El plano* (1993). Pero Rafael Ramírez no se parece a ellos, y esto es lo mejor.



«No saben que esos muros hoscos y laberintos armas son del que nunca tuvo espada ni escudo».  
Raúl Hernández Novás. *Pensamientos y noches IX*

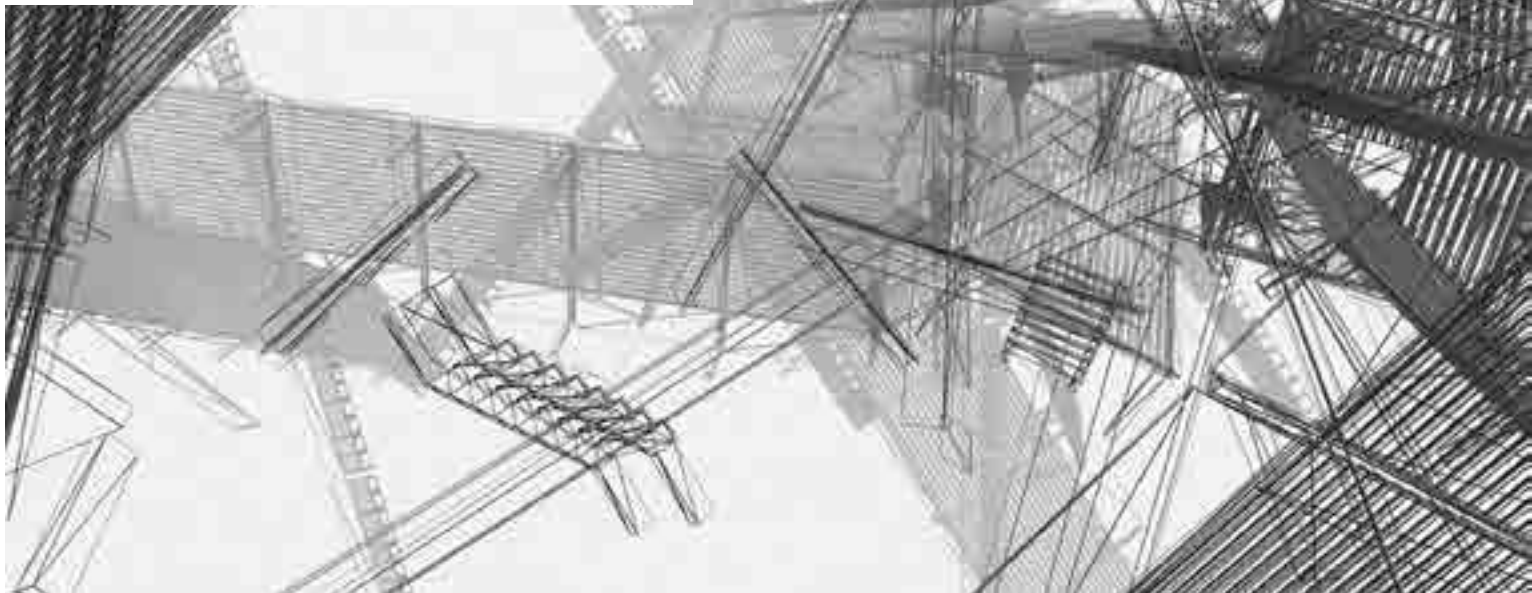
Con *El proyecto*, Alejandro Alonso viene a ser una casi metafísica reformulación del propio concepto de «proyecto», entendido comúnmente como algo inacabado, bocetado, embrionario, insinuado. Todo lo contrario. Aquí el término refiere mucho más a una «proyección» en el tiempo, a un viaje constante desde el pasado, dejado atrás en el último segundo transcurrido, hacia un futuro que nunca será presente.

El presente termina entonces siendo poco más que una escaramuza perceptual para no reconocer lo ineluctable de nuestra condición nómada en un tiempo que no conoce lo estático. La inmutabilidad no es una certeza, ni un asidero o posibilidad, sino una aberración imposible en un universo donde el movimiento es la única posibilidad, la ley primera y última. Es el verdadero *perpetuum mobile* que nos contiene y rige. Pasado y futuro vienen a resultar las constantes auténticas; en tanto el primero engloba todos los acontecimientos irrevocables y «ciertamente» sucedidos, afianzados en un nicho histórico. Y el segundo es cierto en lo ignoto e impredecible de su eterna naturaleza promisoría. El futuro como estado larvario del pasado. El destino de todo lo que será es haber sido. Es quedar atrás. Convertirse en un fenómeno sucedido.

El futuro del después es convertirse en el antes. Así como se transforma en un pasado cada vez más nebuloso el «proyecto» de obra atesorado y soñado por el sujeto lírico que escoge Alonso para protagonizar y narrar la película. Proyecto incompleto por desconocidas circunstancias que truncaron su rodaje completo; inconcluso por los eones que han transcurrido y por las trampas de la memoria. En el momento diegético de la cinta, ya es un puzle en plena descomposición, como se aprecia sobre todo en las secuencias animadas —inicial, intermedia y final—, donde se desmigaja en una lenta explosión que recuerda levemente ciertos momentos de Antonioni, la maqueta digital del edificio-personaje

**inst**

—auténtico coprotagonista—: una antigua ESBE (Escuela Secundaria Básica en el Campo) o IPUEC (Instituto Preuniversitario en el Campo) cubanos, ya da lo mismo.





**Me paralizó frente a esta foto.**

**La amplí con los dedos.**

**Estoy obsesionado con**

**Este fragmento de imagen.**

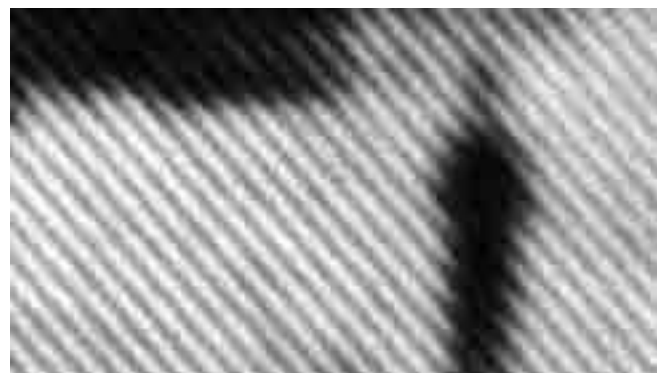
**¿Acaso será ese hombre que camina  
por este espacio de líneas inconexas?**

**No, ese hombre no camina,  
está parado frente a su obra.**

**¿También habrán  
inmovilizado su película?**



**ones**



**Todavía no sé**

**cuál es su lugar en el Proyecto.**

**No sé si esta voz que encontré es suya.**

**Una voz enlatada puede oxidarse.**

Es una escuela sin alumnos ni profesores. Fue encarnación arquitectónica de un proyecto de futuro y, por ende, la materialización de una certeza futura. Cuando fue filmado por el protagonista, era también algo seguro como ente pasado, carente ya de sus propósitos como incubadora de un porvenir armonioso y utópico. Transmutada en pasado, es un exoesqueleto decadente donde sobreviven un centenar de naufragos, rodeados por naranjales igualmente mortecinos bajo el asedio del virus Citrus Tristeza. Es un no-futuro. Está más cercano a la aberrante naturaleza inmutable del presente. Es un desecho imposible, un coágulo arrebuñado al borde del movimiento.

**ni nada sale.**

El montaje plantea precisamente la contraposición entre las imágenes pasadas, rebotantes de entusiasmo futuro, y las imágenes del verdadero destino que le fue deparado a tanto frenesí utópico. La fotoanimación, marcada por soluciones tipográficas que homenajean la obra de Guillén Landrián, fotografías de prensa optimista y planos de reluciente pragmatismo técnico, testimonian el hervor utópico donde tomó forma el edificio. Así como en la cinta *La obra del siglo* (Carlos M. Quintela, 2015), que remonta semejantes senderos discursivos —y refiere otro proyecto frustrado—, se emplean añosos videos reporteriles que registran épocas igualmente genésicas.

Asimismo, las imágenes que *El proyecto* y *La obra...* registran en tiempos de triste conclusión y decadencia, hieden a contemplativa distopía, a inmóvil limbo donde los habitantes varados en la escuela esperan la nada. Acurrucados en su propia nada fantasmagórica, donde reiteran una y otra vez las mismas rutinas como espectros de sangre aún caliente.

Fantasmas son ya desde la perspectiva del narrador de Alonso, que por momentos recuerda al melancólico protagonista de *La Jetée* (Chris Marker, 1962). Está embozado en un futuro inidentificable, y hasta su voz es soslayada, pues se expresa mediante subtítulos mudos, más cercanos, por su función, a los añejos intertítulos de las cintas silentes. Se desdibuja su naturaleza cultural a favor de una identidad proteica. A la vez, se lubrica el diálogo para todos los públicos posibles, para cuyos idiomas siempre podrá adaptarse el subtítulo, (re)construyendo a este protagonista a la imagen y semejanza que más gusten y que les haga sentir más seguros. O todo lo contrario: huirán despavoridos ante tan descomunal reto a la imaginación, ante tanta ausencia de cómoda certeza, ante tanta niebla.



pa







En su esfera diegética, el protagonista parece retorcerse, agonizar ante la corrupción de la (su)memoria, marcada por la dispersión de imágenes tomadas en tiempos remotos, cuya proyección incompleta desde el pasado hacia el futuro puede implicar la perversión de esencias originales, o el reacomodamiento de sus signos en sentidos muy diferentes. Pero la simple criba de la mirada de quien filma ya pervierte lo filmado. Jerarquiza, oblitera, niega, subraya, altera, reduce, deforma. Alonso aprovecha así, con *El proyecto*, para plantear uno de los grandes dilemas o angustias del creador audiovisual, que es la responsabilidad representacional con lo filmado. Con su inevitable instrumentación y manipulación. Mutilados siempre quedan los fragmentos de vidas filmados. La fatalidad de lo fuera de campo. Solo permanece la certeza íntima de la consecuencia, la honestidad y el talento del realizador, que con cada obra declara un mea culpa creativo y sincero en su dimensión cerebral.

to



1 Suzanne Liandrat - Guigues y Murielle Gagnebien (compiladores): *El ensayo del cine (L'essai et le cinema)* (colección Or d'Atalant) Ediciones Champ-Callon.



---

**Antonio Enrique González Rojas (Cienfuegos, 1981)**

Licenciado en Periodismo. Narrador y crítico de arte. Textos suyos aparecen en publicaciones como *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo*, *Altercine*, *Cine Cubano: La Pupila Insomne*, *Esquife*, y en varias compilaciones cubanas y extranjeras. Recientemente publicó el e-book *Voces en la niebla. Un lustro de cine joven cubano (2010-2015)*, bajo el sello Claustrofobia Ediciones.



# Del cine de la decadencia al cine posindustrial

Raydel Araoz

Luego del derrumbe del sueño de prosperidad agrícola, con el fracaso de la zafra de los diez millones, nacen las primeras coordenadas de un cine cubano de tema industrial. Es posible que el mal precedente que dejó esa zafra haya contribuido a fortalecer la necesidad de un proyecto de diversificación industrial para el desarrollo de la nación. Esta nueva utopía se monta sobre la plataforma de una revolución que había nacido como agraria —por su programa y por las leyes que emitió al alcanzar el poder— y que depositó en aquella megazafra, es decir, en el esfuerzo agrícola y en la industria exclusivamente azucarera, la piedra angular del anhelado salto del subdesarrollo al desarrollo. Sin renunciar por este fracaso a la producción de azúcar, se abrió entonces el sueño industrial a otros sectores: los centrales más importantes tendieron a convertirse en grandes colosos, cuyo perfil productivo se diversificaba hacia otros renglones como ron, melaza, papel o madera contrachapada. Esos gigantes contribuyeron a fomentar la representación de un imaginario industrial.

En el cine este proceso marcó la llegada del obrero al rol protagónico del cambio social. Si revisamos las películas cubanas de los años sesenta, el campesino, el guerrillero, el miliciano y, un poco más tarde, el mambí, habían llevado ese papel de héroe transformador de su realidad, en escenarios sobre todo rurales. También el campo cubano, como espacio de representación, había cambiado con respecto al periodo prerrevolucionario, dejando atrás la relación idílica y folclórica que el melodrama estableció con el paisaje para convertirlo en el lugar de la producción y los conflictos sociales, dentro de una estética realista. Mientras tanto, la industria, prácticamente inexistente como tema en nuestra cinematografía, comienza a asumir un rol protagónico, inicialmente en el documental. El asunto de estos materiales giraba siempre en torno a un mismo eje sostenido entre dos polos: por una parte, el desarro-



# ¿ESTA ES NUESTRA TRINCHERA? ¿CUAL ES LA TUYA?



*De cierta manera* (1974)

llo económico como idea de progreso y, por la otra, los problemas de la Revolución para alcanzar ese desarrollo. Paulatinamente, la ficción se apropia del universo fabril. Entre estos nuevos filmes de tema industrial, el documental *Taller de Línea y 18* (Nicolás Guillén Landrián, 1971) y la ficción *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) fijan un paradigma de *avant-garde* y marcan la entrada triunfal de la clase obrera al centro de interés temático de las realizaciones del ICAIC. Hacia el futuro ya no importará si la película transcurre en el campo o en la ciudad. En cualquier caso, la tendencia será enfocar los conflictos entre obrero y funcionario en el central, la granja, la mina, el puerto o la fábrica. El pequeño productor, en cambio, se disuelve en las cooperativas cuando la Revolución, ya segura en el poder, proyecta la imagen de cohesión nacional en torno a sus estructuras. Películas como *Polvo rojo* (Jesús Díaz, 1981) ya anuncian la consolidación de este cine industrial con su fe en que todos los problemas se pueden solucionar dentro de Cuba: con nuestros recursos naturales, con las personas que nos quedamos aquí. El filme nos hace ver también cuánto han pasado de moda las búsquedas formales de las décadas anteriores.

Paralelamente a estas películas de ambiente fabril evoluciona un tipo de cine histórico. Entre ambos se configura la representación fílmica que justifica determinado modelo de desarrollo económico, político e ideológico del país. El cine industrial<sup>1</sup> explica, desde aquel presente, la lucha por el progreso y la esperanza de alcanzar, mediante la producción colectiva, un alto nivel de desarrollo económico y social en el futuro. Al situar en un tiempo anterior las fuentes de nuestros males, el cine histórico ilustra los motivos por los cuales el subdesarrollo persiste en el presente, y despierta en el espectador la necesidad de librar un combate sin cuartel contra las «lacras» del pasado.

Este cine seguiría consolidándose a lo largo de los años ochenta, con sus modelos de representación dentro de la estética realista que monopolizó la filmografía cubana. Sin embargo, la crisis social de los noventa abre una fisura en ese paradigma realista cuando sus recursos de ilusión estética utilizados para representar la realidad comienzan a distanciarse de lo representado y a crear, en cambio, una desilusión. Esta ruptura genera dos caminos: la salida de la estética realista hacia un cine onírico, absurdo, con elementos fantásticos —*Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez—, y la reformulación del realismo social, bien hacia la comedia costumbrista<sup>2</sup> en torno a la crisis, bien hacia el melodrama, género que había sido desplazado por el cine social de la Revolución, aunque no erradicado, como quizás se deseó cuando se trataba de olvidar nuestro pasado cinematográfico. Emerge también de esta crisis un cine de la decadencia, que va a desplazar el optimismo reinante por al menos tres décadas. De este cine de la decadencia, de base realista, se desprende como una de sus variantes el cine posindustrial.

Pasada la gran crisis de los noventa, cuando el país reorienta su economía hacia los servicios, y los sectores tradicionales como el azucarero prácticamente desaparecen, despegamos nuestro cine posindustrial. Llega también una nueva generación de cineastas,<sup>3</sup> cuyos fondos ya no dependen de la subvención estatal. Y como mismo el cine industrial comenzó en el pasado a hacerse fuerte desde el documental, el cine posindustrial nace en este género que, entre nosotros, ha sido conceptualmente el más dinámico.

Aunque ambas tendencias —la industrial y la «pos»— tienen un mismo arranque en el documental, sus orígenes son diferentes. El cine industrial nace del documental didáctico, de la exposición de los procesos productivos. Más adelante, cuando el interés temático se desliza hacia la vida en la fábrica y la intimidad del obrero, llega a la ficción. El cine posindustrial comienza con la imagen de un obrero sin fábrica. El documentalista intenta atrapar la ausencia, la memoria de lo perdido: el espacio de la fábrica y sus relaciones sociales. Quizás la preocupación por ese no-espacio donde la gente vive ahora ofrece a este cine esa condición de limbo donde el tiempo transcurre entre dos vectores: uno que pasa a través de la noción física del espec-

tador, como sucesión de acciones que simulan ir hacia adelante, hacia un futuro inimaginable, sin horizonte, mientras el otro discurre por el plano afectivo que se encuentra anclado en el pasado. Estas nociones del tiempo se oponen y se anulan, generando un estancamiento temporal donde quedan atrapados los personajes, cuya vida simbólica yace en el recuerdo. Allí la memoria actúa como un espectro que los persigue en su presente sin motivaciones, abrumado de una actividad que no porta peripecia.

Una de las primeras películas posindustriales fue *deMoler* (2004). En este cortometraje documental, su director, Alejandro Ramírez, registraba el impacto social y emocional que tenía para un batey el desmontaje del central que históricamente había sido su forma de vida laboral y su espacio de vida social y familiar. Un aire nostálgico mueve las cañas que ninguna combinada cortará, que ya nunca se molerán, porque el central no existe, y ese viento suave, esa imagen, se convierte en la metáfora que le permite a Ramírez documentar el estado de desgaste de una comunidad descolocada, no solo por la pérdida de su fuente histórica de trabajo —los trabajadores serán recolocados en otros empleos, en otras tareas—, sino por el naufragio de una identidad cultural. Tras *deMoler*, la imagen del central abandonado invadió el audiovisual cubano como un fantasma aún hoy temido y evitado en nuestros medios de difusión.

El tiempo muerto, que antiguamente, cuando había una gran producción azucarera, fue un tema literario y social, y marcaba un tipo de situación laboral del obrero agrícola (el machetero), vuelve ahora en la no producción. Solo que en este caso no ocupa un periodo de excepción, sino que, en el presente del filme, abarca el tiempo total de la vida del batey. La prolongación de ese estancamiento emerge como metáfora en este cine decadente que toma como eje de sus conflictos el cierre, desmontaje y muerte del central. El filme *Melaza*<sup>4</sup> (2013), de Carlos Lechuga, se centra en el tiempo muerto en que se ha convertido la vida de sus personajes una vez que el central ha terminado su vida útil, y sobreviene una monótona cotidianidad que no cesa. El título de la película es una imagen de esa detención, los personajes se mueven en una melaza temporal, cuya densidad los empantana en su realidad, privándolos de sus sueños.



*Melaza (2013)*



*La obra del siglo (2015)*

Fuera de la imagen del ingenio, que ha sido para el cine posindustrial su despertar y su centro, *La obra del siglo* (2015), de Carlos M. Quintela, abre la ficción<sup>5</sup> a otro espacio, la Central Electronuclear de Juraguá, y a otra forma de producción, la energía atómica. A diferencia del coloso azucarero, de larga tradición en el país, la central electronuclear es la fábrica que no existió, es el espacio de la memoria de un sueño, porque allí solo estuvo la promesa de una industria y porque el lugar físico, la ciudad de Juraguá, se fundó sobre el sitio donde la utopía deviene distopía. La película de Quintela explora estas realidades superpuestas desde la familia. Tres hombres solos, obligados a convivir en un apartamento, se convierten en símbolo de tres épocas y de tres frustraciones atrapadas en aquella tierra fantasma. La estructura alterna imágenes documentales del tiempo en que se construía la electronuclear con el presente de esa ciudad donde toda la construcción se ha abandonado y el pueblo parece sumido en eterno letargo. *La obra del siglo* dibuja la estética de un nuevo realismo: lo onírico se hace presente en la vida de los personajes, se visualiza de súbito y nos abandona, pero sin llegar a sacarnos del realismo ni de lo grotesco que atraviesa las situaciones y personajes del filme. Con esos matices construye Quintela su historia, un microrrelato de frustración familiar que se conecta con el macrorrelato del naufragio de una comunidad. Así, cuando asistimos al viaje en lancha que rutinariamente hacen los pobladores para salir y entrar en la ciudad, sus pensamientos nos invaden con esas voces en *off* como si flotaran sobre las aguas. Cada rostro es una historia trunca que sobrenada en el presente, llevada por el lancharo a la otra orilla, a la zona muerta de Juraguá.

No hay alegrías en nuestro cine posindustrial, su existencialismo crítico se alza para reflexionar sobre nuestro pasado reciente, para dar testimonio de los avatares de un país que no alcanzó los beneficios de la era industrial y se ve abocado a los rigores de la nueva era. El cine posindustrial ha puesto una pausa necesaria para preguntarnos: ¿quiénes somos?, ¿hacia dónde vamos?



1 La denominación de «cine industrial» que emplea el autor se refiere, de aquí en adelante, a los filmes cubanos concentrados en temáticas o ambientes industriales, fabriles. No debe confundirse con la categoría filmológica de «cine industrial» que designa un conjunto de filmes mayormente genéricos, de intención comercial y producidos en serie, cual prototipos mil veces replicados por las industrias culturales modernas. De modo que el cine posindustrial se refiere, en este texto, al cine cubano producido luego de la crisis del Periodo Especial y el declive en el principal renglón exportable. (Nota de la redacción).

2 Se trata de una evolución de la comedia de los ochenta, solo que en los noventa la tendencia es hacia una comedia urbana, sin aires triunfalistas.

3 Algunos rasgos quizás permitan ubicar en una generación a aquellos cineastas que inician su trabajo en los primeros quince años del milenio:

a) En su mayoría nacieron entre 1970 y 1985.

b) Pudiera decirse que es una generación formada en el video y no en el celuloide, como lo habían sido los cineastas hasta los noventa.

c) A diferencia de generaciones anteriores, se forman fuera del ICAIC, el cual tenía hasta entonces no solo el monopolio de la producción, distribución, exhibición y conservación, sino también el de la enseñanza, ya que el cine se aprendía como un oficio, escalando por las distintas plazas que hubiera disponibles, según la especialidad. Por eso, esta generación tiene una independencia mayor con relación a la industria nacional. La mayoría de estos cineastas —sobre todo en el campo de la dirección— se han formado en escuelas de arte —Instituto Superior de Diseño (ISDi), Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) del Instituto Superior de Arte (ISA), etc.— o en la televisión, que, en este tiempo, cuando se borran las antiguas distancias entre cine y video, llegó a ser el sitio por excelencia del video, y ha formado a una gran parte del personal técnico cinematográfico. Existe también una abundante formación de autodidactas, gracias a la democratización del acceso a los equipos de filmación, edición y audio, prácticamente inasequibles en el país antes del año 2000.

d) Por el hecho mismo de ser una generación que emerge de la periferia de la industria, trae consigo una forma radicalmente diferente de pensar la producción de cine. Para esta generación, el cine no está sujeto a los financiamientos que le otorgue la institución, sino que directores y productores se piensan proyectos que puedan financiarse fuera de los fondos estatales. Y esta forma de pensar ha contaminado hoy a la misma industria cinematográfica, que espera que incluso las películas presupuestadas consigan fondos internacionales.

4 *Melaza* es una de esas raras coproducciones entre el ICAIC y una productora independiente cubana: Quinta Avenida. Esta asociación generó no pocas discrepancias, que prácticamente llevaron a la frustración de estos encuentros.

5 En el documental ya habían aparecido otras áreas productivas como la industria minera.

#### Raydel Araoz (La Habana, 1974)

Ha publicado: *Réquiem para las hormigas* (2008), *Casa de cita* (2010), *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas* (2015, Premio Alejo Carpentier de Ensayo), *Imagen de lo sagrado. La religiosidad en el cine cubano de la República (1906-1958)* [2017]. Ha dirigido: *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2013, en codirección con Julio Ramos) y *La isla y los signos* (2014, Premio DOCTV Latinoamérica), entre otras.



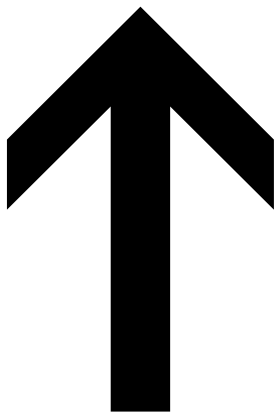
# Ingravidez y otros efectos especiales de *Sergio y Serguéi*

Redacción *Cine Cubano*

A partir de la creciente tradición de la filmografía nacional a recrear realidades del pasado (*Melaza, El acompañante, La obra del siglo*) el realizador Ernesto Daranas se adentra en el mundo extraordinario, mucho menos visitado por nuestros filmes, de las situaciones inverosímiles, o no tan cotidianas. *Sergio y Serguéi* (2017) marcará un antes y un después en el cine cubano por el empleo, nada común en nuestro medio, de efectos visuales (VFX) aplicados a una trama que comenta los primeros años noventa del siglo xx, una época marcada por la disolución de la Unión Soviética y sus profundas repercusiones en Cuba y en la estación espacial de investigación Mir. Precisamente los efectos especiales constituyen elementos esenciales para representar el estado de ingravidez y soledad que habita el cosmonauta soviético Serguei Krikalev, una suerte de Robinson Crusoe en el espacio sideral, precisado a permanecer en órbita por cuatro meses extra, mientras su país abandona el socialismo. Y los mismos efectos especiales, menos ostensibles, ilustran los desgarrones del periodo especial con los que tiene que lidiar Sergio, un profesor

de marxismo graduado en la URSS y radioaficionado en sus tiempos libres, con un menguado salario de profesor universitario.

En la línea de filmes recientes, cuya acción acontece en el espacio cósmico, como *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) y *The Martian* (Ridley Scott, 2015) Daranas recurre a los efectos espaciales no solo para recrear los espacios interiores de la nave espacial, sino los espacios exteriores de Centro Habana. Según el director existe «mucho trabajo “invisible” de efectos especiales realizados en las locaciones habaneras, que son las que tienen un mayor peso en la película. En este proceso hubo una gran complementación entre las propuestas del director de arte Maykel Martínez y el fotógrafo Alejandro Menéndez, con el aporte realizado, ya en posproducción, por nuestro editor Jorge Miguel Quevedo y por Jorge Céspedes, supervisor de efectos especiales, y realizador de las animáticas junto con Víctor López, en colaboración con el editor Pedro Suárez, quien supervisó todo el trabajo, desde los primeros diseños hasta la aprobación final de los efectos visuales».



### Al principio estaba la animática

Como es posible que el lector de *Cine Cubano* no esté familiarizado con el término, le contamos que la animática es técnica heredera sofisticada del clásico *storyboard*, aquella historieta cuyos cuadros marcaban una guía para el desarrollo de las posteriores escenas y secuencias de rodaje (encuadre, decorados, posición de los actores en el espacio) y posproducción (montaje, manipulación de colores, iluminación). Se trata entonces de una animación muy básica que estipula modelos para los movimientos de cámara (paneos, *travelling*) así como para los encuadres y el montaje. El procedimiento es imprescindible para cintas con fuerte y significativa presencia de efectos visuales como lo es *Sergio y Serguéi*, dada la singularidad de algunos de sus escenarios, como la estación espacial Mir, y el contexto sideral donde esta se ubica. Así que en pos del éxito visual y la legitimidad dramática de la historia, se necesitó el concurso de dos equipos cubanos especializados en efectos visuales: Remachestudio (Víctor López) y Trapichestudio (Jorge Céspedes).

López comenta que ya habían trabajado con animáticas en películas como *Bailando con Margot* (2015) o *Cuba libre* (2015) pero *Sergio y Serguéi* requirió:

Construirlo todo previamente en este procedimiento, de modo que el equipo de realización podía avizorar cómo sería el plano, porque se trataba de un filme muy complejo visualmente, y por ello nos pusimos de acuerdo para que Remachestudio se encargara de los exteriores de la estación Mir, y Trapichestudio se ocupara del interior de la nave. Entonces construimos los planos con una preiluminación primitiva, pero muy cercana al resultado final para poder tener una idea de cómo se iba a ver la nave espacial, cómo se iba a ver Cuba, cómo se iba a ver el mundo. Y además pactamos los movimientos de cámara y el uso del espacio en las escenas. Incluso se hicieron hasta diez versiones del mismo segmento de animática. Así se fueron afinan-

do los detalles, hasta aproximarnos al plano que todos queríamos.

El director de fotografía Alejandro Menéndez se insertó en este procedimiento, y se atreve “a decir que la animática se respetó en un 90 por ciento en el resultado final de la película.”

Por su parte, el equipo de Trapichestudio, encabezado por Jorge Céspedes, participó tanto en la supervisión de efectos especiales durante la prefilmación, el rodaje y la posproducción, así como en la estructuración de la animática para todas las secuencias del interior de la Mir, y en la realización final tomas hechas en Cuba. Según Céspedes, «durante la filmación de la película, supervisamos el trabajo para prever datos a recopilar en las tomas: recortador (croma), planos extras (plate), óptica, iluminación, dimensiones del set, texturas, entre otros. Además del apoyo con soluciones a imprevistos que siempre surgen durante estas rutinas de campo». Céspedes se encargó de la supervisión de efectos visuales y composición de imagen, a cargo de un equipo que integraron también Carlos Álvarez (modelado 3D y composición de imagen), Rauldel Hoyo (composición de imagen y 3D), Jean Alex (animación 2D/3D y composición de imagen), Liu Chen Li (animación 2D/3D) y Leonardo Nieblas (programador de script).

A partir del resultado del trabajo de ambos equipos, Trapiche y Remache, se creó una preedición a cargo de Pedro Suárez, el supervisor de posproducción, quien hilvanó las secuencias de acuerdo con el cometido dramático y narrativo que iban a cumplir en la película. Cuenta Víctor López que «la animática de Trapiche, junto a la que íbamos generando nosotros (Remache) compusieron esta preedición en la cual se podían ver secuencias enteras de la película, con todos los cortes donde iban, y así detectamos dónde hacía falta generar otra animática para calzar tal o más cual acción. O cambiábamos otras para que machearan con el eje de la cámara de la anterior escena. Es un proceso muy cercano a cómo trabajan las grandes producciones en otros países, películas que tienen efectos visuales en abundancia».

### Rodaje y posproducción. De la Tierra a la «gravedad cero»

Luego del intenso y minucioso planeamiento que resultaba la animática, quedaban todavía varios retos que trabajar en el set de rodaje y en la posproducción, porque el filme presentaba varios momentos de la llamada «gravedad cero» tanto del cosmonauta Serguéi (Héctor Noas), como del vigilante mucho más terrenal, interpretado por Mario Guerra, y que en algún momento se ve inmerso en una situación de vuelo, ingravidez o levitación, no se sabe con exactitud.

Según Ernesto Daranas, «la estación espacial soviética no tenía mucho que ver con esa imagen sofisticada de ciencia ficción a la que el cine nos tiene acostumbrados. Era mucho más “bola” y “terrenal” y nos interesaba reflejarla de este modo. Nunca dispusimos de recursos de sobra, y ahí fue crucial el trabajo de la directora de arte Laia Colet; del equipo Accialt, encargado del manejo de cuerdas para simular la gravedad cero y el de Ferrán Piquer, en los efectos correspondientes a la Mir y el espacio».

Mientras los planos de la estación Mir fueron realizados por los colegas españoles, en Trapi-cestudios se trabajaron fundamentalmente las secuencias en exteriores de La Habana. Recuerda

Jorge Céspedes que las tomas aéreas se realizaron con un dron.

Tuvimos que envejecer algunas arquitecturas modernas no acordes con la época en que se ambientaba la trama. También se emplearon técnicas 3D para la terminación realista de estos efectos especiales, y asimismo participamos en los planos del personaje de Mario Guerra levitando, pues hubo que reconstruir su vestuario afectado por las cuerdas y arneses de agarre, y además borrar de los fondos el personal operario de los equipos necesarios para lograr tales resultados. Las escenas de Ron Perlman se filmaron en un estudio cubano, recontextualizado como si fuera un apartamento en Nueva York. A través de las ventanas se podían ver tomas filmadas en el puente de Brooklyn, pues se realizaron varios planos desde distintos ángulos del puente y de edificios aledaños, y a partir de técnicas como la Matte Painting, se conformó un escenario 3D acorde con los diferentes ángulos y movimientos de la cámara, y se insertaron los planos rodados en Nueva York.





### El camino entre la técnica y lo humano

A lo largo de este viaje al pasado y al espacio, Ernesto Daranas también inició un nuevo camino. Autor de filmes realistas como *Los dioses rotos* (2008) y *Conducta* (2014), ambos asentados en la narración transparente, ciertos códigos melodramáticos y la recreación de espacios urbanos, Daranas asegura que en lo personal, *Sergio y Serguéi* «fue un gran aprendizaje en el que fui descubriendo que la propia complejidad de estos procesos puede terminar exigiendo ajustes no previstos al relato, que es lo principal que debe cuidarse en una película, algo que tendré muy en cuenta para futuros proyectos».

En ese sentido, Jorge Céspedes asegura que «*Sergio y Serguéi* nos dio la oportunidad de trabajar por primera vez con Daranas, lo cual constituyó una experiencia de crecimiento profesional para Trapichestudios pues la dinámica estuvo marcada por las excelentes relaciones con nuestro equipo. Compartimos directamente el desarrollo de cada uno de los planos. Además, Daranas es un director atrevido, que no le teme a los efectos visuales y tiene una visión desprejuiciada de esta especialidad. En las etapas de finalización siempre sabía adónde se dirigía, y detallaba cada parte que compone el plano, valorando y exigiendo su terminación realista».

Así mismo, Víctor López cree que «trabajar con Daranas y con Pedro Suárez siempre deviene experiencia positiva, por la cantidad de conocimientos que ellos tienen sobre el cine, y lo serios y rigurosos que son en su trabajo. Daranas siempre nos decía una cosa cuando estábamos componiendo la animática, que a la hora de hacer cualquier plano, nos enfocá-

ramos y nos visualizáramos sentados en el cine para ver el estreno. Esa sensación que uno tiene ante la pantalla es la que se debe tener en cuenta a la hora de generar el plano. Algo muy importante que aprendimos con Pedro Suárez y Daranas es que cada plano tiene una razón de ser. No puede haber ni uno más ni uno menos. Cada plano tiene que narrar algo».

Y por supuesto, debe decirse también que el pormenorizado y profesional trabajo de los efectos visuales se legitima también mediante las notables actuaciones de Tomás Cao y Héctor Noas, quienes debieron asumir varios diálogos en inglés y ruso, de una manera convincente. Además, otro tanto a favor de la legitimidad del argumento y de los personajes tiene lugar cuando el personaje del periodista norteamericano lo interpreta el actor neoyorquino Ron Perlman, con una filmografía bastante especializada en personajes del cine fantástico y de aventuras a lo Guillermo del Toro (*Cronos*, *Blade II*, *Hellboy*, *Hellboy 2*) o Jean-Pierre Jeunet (*La ciudad de los niños perdidos*, *Alien: Resurrección*). El empaque visual de esta coproducción cubano-española-estadounidense se logró en parte gracias a los recursos conseguidos por Mediapro S. L. U., RTV Comercial y el ICAIC, y al trabajo de productores ejecutivos como Ron Perlman, Javier Méndez, Gabriel Beristain y Danilo León. Todos ellos contribuyeron con la realización de esta película que se inicia con un plano que abre en el cosmos y culmina en una calle de Centro Habana.



# La visión poliédrica de la Muestra Joven

Ailyn Martín Pastrana

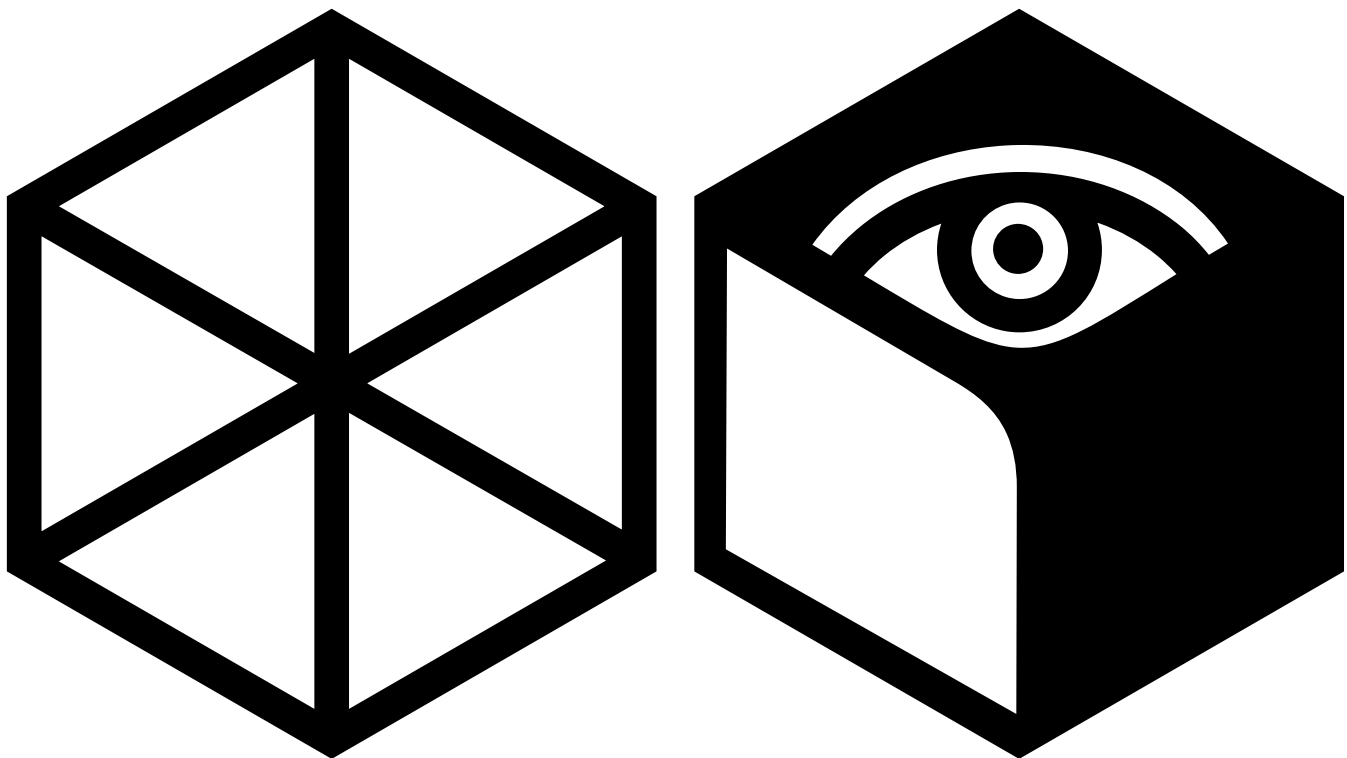
Dra. Yamilé Ferrán Fernández

MSc. Lissette Hernández García

El presente artículo forma parte de una investigación en curso de maestría de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y presenta un breve recorrido por las temáticas más abordadas en los trabajos de los nuevos realizadores.

«El cine cubano debe su existencia, en gran medida, a su habilidad para adaptarse a las cambiantes circunstancias».

Ann Marie Stock



Quizás ninguna otra manifestación del arte en Cuba tuvo tanto apoyo del gobierno revolucionario recién instaurado en 1959 como el cine. La prueba más temprana fue la promulgación de la Ley número 169, en marzo de ese mismo año, para fundar el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Presidido por Alfredo Guevara, alrededor del centro cultural gravitaron intelectuales del calibre de Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Álvarez, José Massip y otros, quienes conformaron la primera generación de cineastas del periodo revolucionario.

«El ICAIC, como primera institución cultural nacida en la Revolución, patentó desde su Ley de creación su virtud como instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y su contribución a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad; ponía al servicio de la Revolución, de todas las artes, la más importante».<sup>1</sup>

La producción cinematográfica cubana se estableció gracias a títulos como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Now* (Santiago Álvarez, 1965), obras que demostraron el amplio diapason de estéticas, modos de contar e inquietudes ideológicas que poseían los cineastas.

El mecanismo de producción del ICAIC contemplaba que los jóvenes interesados en sumarse al proyecto cultural debían hacer una especie de «recorrido» por diversos oficios del cine, antes de dirigir sus propias obras. Téngase en cuenta que en las primeras décadas de la Industria no existía en Cuba una escuela de cine, fue la práctica el único modo de aprendizaje.<sup>2</sup> Además, la imposibilidad de tener equipos de cine propios determinaba que la dependencia del ICAIC fuera casi absoluta.

Según cuenta Jorge Luis Sánchez, quien comenzó su carrera cinematográfica en los años ochenta, «un joven con inquietudes en la dirección debía esperar a ser primer asistente, luego director de documentales y, por último, director de largometrajes de ficción. Si tal rigidez se lo permitía, con suerte rodaba su opera prima a los cuarenta años, o más, como sucedió».<sup>3</sup>

Con la llegada de la era digital se ampliaron tanto los horizontes de la producción en Cuba, como el surgimiento de espacios para la creación, y la exhibición del audiovisual hecho por jóvenes.

### Nuevo contexto/nuevo soporte

En la década del ochenta daba sus primeras señales de vida un movimiento de aficionados en el país, que empleaban cámaras como la Súper 8 o el formato video. Estas expresiones alternativas que nacen fuera de la industria se nuclean alrededor de centros educativos como el Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)<sup>4</sup> de San Antonio de los Baños; el Círculo de Aficionados del Cine Cubanacán (Santa Clara), la Casa de la Cultura de Plaza de la Revolución, el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), la Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y la Cinematografía Educativa (MINED).

Uno de los centros de convergencia más fuertes fue el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) que llegó a organizar a partir de 1986 las Muestras de Cine y Video, un espacio alternativo nacional donde exhibir los filmes de los *amateurs*.

«Una parte de nosotros, los que en los ochenta entramos en la industria, traíamos una formación como cineastas aficionados. No había escuela de cine y llegamos con las lagunas cognitivas de todo comienzo, pero con la inequívoca elección de nuestros intereses artísticos, más la apasionada voluntad de seguir expresándonos a ultranza, dentro o al margen de la industria. Lo nunca imaginado fue cómo la realidad se impuso: es decir, estuvimos al margen, pero dentro de la industria. Algo insólito e irrepetible hasta donde conozco».<sup>5</sup>

El movimiento de videoaficionados, y el cine en general, se vio impactado con la crisis económica que sobrevino con la llegada de los noventa. En julio de 1990 el Noticiero ICAIC Latinoamericano concluyó sus emisiones y, en igual año, culminaron las transmisiones de los estudios cinematográficos del ICRT y el trabajo del Taller de Cine de la AHS.

Uno de los más duros golpes para la filmografía cubana y latinoamericana fue el cierre del Noticiero ICAIC en julio de 1990, luego de 30 años de trabajo bajo la batuta de Santiago Álvarez. Memoria gráfica de los principales acontecimientos nacionales y extranjeros, el Noticiero fue la principal escuela de documental del país en los años fundacionales de la Industria.

El cierre de los estudios cinematográficos del ICRT y el Taller de Cine de la AHS provocaron un vacío en la representación de la realidad cubana de ese momento. Comienza así un viaje sin retorno para el cine nacional, que debió reacomodarse a las



nuevas circunstancias, para no renunciar a contar historias. Prácticamente no hubo transición alguna entre el paternalismo estatal y el autofinanciamiento, convirtiendo a los creadores en «productores ejecutivos» de sus propios filmes.

La llegada de la era digital fue, tal vez, la mejor oportunidad de la filmografía en esa etapa. Los cineastas cubanos se vieron obligados a renunciar al celuloide, que venía en gran medida de países socialistas de Europa Oriental, y comenzaron a dar los primeros pasos en el nuevo formato.

Con la ausencia del celuloide, realizadores como Santiago Álvarez asumieron el reto de trabajar con el video y continuar su obra. Pero fueron los jóvenes de esos años quienes emergieron con una producción totalmente nueva, independiente de la institución y sin ataduras temáticas.

En consonancia con el nuevo contexto, el ICAIC, a través de su Dirección de Creación Artística, instauró un espacio de atención y desarrollo para los nuevos realizadores. Encabezado por Marisol Rodríguez, el espacio generó un programa que incluía, sobre todo, capacitación para los realizadores noveles. El resultado más loable de la Dirección de Creación Artística ha sido, sin duda, el desarrollo de un evento nuevo hasta ese momento<sup>6</sup> en el panorama cultural cubano: la Muestra Joven ICAIC.<sup>7</sup>

Realizadores como Miguel Coyula, Gustavo Pérez, Waldo Ramírez, Juan Carlos Cremata, Pavel Giroud, Ian Padrón y Pedro Suárez aparecen en el catálogo de la primera edición. Se presentaron con obras independientes de la industria, en formato de video y con las temáticas más diversas. Casi veinte años después son profesionales reconocidos en el gremio por su obra personal.

También en sus inicios estuvo Rigoberto Jiménez (*Café amargo*, 2016), un autor que ha realizado su obra fuera del circuito capitalino y que se diera a conocer primeramente en la Muestra.

Este espacio nos ha formado, sin ser su objetivo didáctico, nos ha ayudado a conformar un grupo que, contradictoriamente, no actuamos como tal, pues cada cual crea desde su perspectiva, en su lugar y buscándose los recursos a su manera; pero, cuando digo grupo, no me refiero a que se planteen rigurosos conceptos estéticos y éticos en común, si no que existe una especie de complicidad que nos da fuerza para contar nuestras historias cotidianas de una forma particular a veces,



incisivas otras, novedosas, clásicas y hemos encontrado aquí un sitio donde mostrarlas y que el público entienda nuestro punto de vista como creadores, y pueda valorar otras miradas de la realidad.<sup>8</sup>

Es interesante ver cómo, a pesar de que los nuevos realizadores coinciden en tiempo, espacio y uso de tecnología, ni ellos mismos, ni los críticos, los consideran un movimiento artístico.

Está sujeto a controversia si existe o no un joven cine cubano. Para afirmar la presencia y efectividad de tal movimiento, sería preciso que la respetable cantidad de debutantes identificados durante los últimos cinco o seis años compartan algo más que la similitud de edades, y manifestaran un espíritu generacional identificable (distinto de los cineastas anteriores ya asentados), una cierta intención estética más o menos compartida, además de los modos de hacer y la visión propia del mundo, del país y de las funciones del audiovisual.<sup>9</sup>

16  
MUESTRA  
JOVEN  
ICAIC



S E O A

4.9  
ABRIL  
2017

SALA CHAPLIN  
CINE 23 Y 12  
SALA TITÓN  
CCC ICAIC



### ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?

Al analizar el periodo 2000-2017 es posible encontrar líneas temáticas que han recorrido la Muestra año tras año, abordadas por disímiles autores. Al indagar con especialistas en cine cubano, es posible rastrear un diapasón amplio de tópicos, e incluso algunos que se repiten, pero desde aristas muy distintas.

Según la especialista de la Cinemateca de Cuba, Sara Vega, «la emigración se ha tocado con mucha fuerza, porque el grupo etario que tiene más que ver con la migración son los jóvenes que están insatisfechos con las circunstancias que están viviendo en el país, con el futuro más inmediato. Igualmente, aparecen otros grupos etarios relacionados con la emigración, relacionados con la reunificación familiar, etc».

Además, se abordan las diferentes formas de violencia —de género, económica, física, la pornomiseria— que es un tema y una estética—, las sexualidades «no conformes» —entendidas como tema LGBTIQ, los comportamientos sexuales patologizados, los marginados (grupos y personas y sus espacios, libertades individuales...)—, así como el envejecimiento, la reconstrucción histórica, el

rescate de figuras intelectuales que han quedado olvidadas o preteridas (como Delfín Prats o Jorge Mañach).

«No me atrevería a hablar de generaciones, pero la Muestra ya tiene más de 15 años, así que ha habido una sucesión de grupos de realizadores. La proyección de ese grupo con respecto a las temáticas habituales que se tocan, incluida la migratoria, ha variado: unas veces ha estado más enfocado en documentar la realidad, otras en recrearla desde la ficción, y otras en las que el tema no está directamente incluido. No se trata de épocas, pero sí de Muestras puntuales en las que sí se nota que el tema migratorio tiende a tocarse mucho. En otras no tanto», reflexiona Mijail Rodríguez, miembro de la junta directiva de la Muestra.

No obstante, para Marta María Ramírez, directora de comunicación de la Muestra 15, realmente no existe una agenda en ninguna de las temáticas que parecieran ser habituales o de moda en toda producción audiovisual joven cubana.

«El proceso de selección de los temas es más *naif* de lo que imaginamos. Se olvida al público, a los públicos, que suelen presentarse bajo la entelequia de “público general”, en la mayoría de los proyectos».

El cine es, ante todo, un arte creado en contextos mediados por factores políticos, ideológicos, económicos, sociales, estéticos... Desde hace décadas somos un país emisor de migrantes; ese proceso migratorio ha fluctuado, tanto por factores internos, como externos. Es presumible que «la generación de las venas quebradas», como la ha catalogado la crítica de arte Analei Ibarra, imbuida por el espíritu de su tiempo, haya sentido la necesidad de hablar sobre la problemática migratoria, en tanto la herida social que suponen las oleadas migratorias, se ha reabierto en diversos momentos históricos.

Es una generación consciente de la crisis de fe que vivimos, de los vacíos de poder y de la incertidumbre frente al futuro. Por eso, pienso que una gran parte de los filmes producidos en los últimos años muestran un giro en la manera de conformar el relato y en la representación del sujeto de esa (H)historia. Estos relatos han reemplazado al sujeto colectivo por el individuo. Son historias centradas en sus problemáticas existenciales: cómo se percibe, se proyecta y se representa.<sup>10</sup>

En ese sentido, el investigador Reynaldo Lastre apunta que son las disfuncionalidades del campo

intelectual las que han vuelto imposible la sincronización de sus obras en pos de lograr, de manera implícita y orgánica, la adscripción a un espacio de creación donde pueden converger temas, problemas del momento, métodos de argumentación y formas de percepción.

«Para ellos [los nuevos realizadores], la verdadera revolución ha sido la digital, que les puso en las manos la posibilidad real de expresarse. Aquella vieja idea de entender a los intelectuales como celosos guardianes de la verdad y la justicia, ha quedado limitada a la cuota de verdad y justicia que puedan contener sus proyectos creativos».<sup>11</sup>

En esta cuerda endogámica y autorreferencial parecen discursar las obras referidas a la migración cubana realizadas por jóvenes. Según Marta María Ramírez, «el tema migratorio aparece en la producción audiovisual, aunque poco y muy restringido a determinadas aristas, si consideramos la importancia que tiene en la cotidianidad cubana y en el futuro de la Isla (baja natalidad, envejecimiento poblacional, personas de la tercera edad solas, hogares monoparentales, emigradxs repatriadxs, repatriadxs excludxs, ejercicio de la Patria Potestad de alguno de los progenitores que impacta en hijxs y la expareja, las violaciones flagrantes del derecho a libre circulación que establecen los países receptores...»).

Existen áreas del proceso migratorio cubano, como sus ramificaciones legales, macrosociales, filiales... que han quedado rezagadas en el abordaje fílmico, no solo de los jóvenes, sino del cine cubano en general.

El proceso de cambios que vive actualmente el país ha desatado una serie de transformaciones en el tejido social —desde la cosmovisión hasta la vida cotidiana— que aún esperan por su representación cinematográfica. Desde su parcela, el audiovisual cubano —fiel a su herencia primigenia—, reclama su espacio en la pantalla, pero también fuera de ella.



*Video de familia* (Humberto Padrón, 2001)



*Afuera* (Vanessa Portieles y Yanelvis González, 2012)



*Gozar, comer, partir* (Arturo Infante, 2007)

1 Sandra del Valle. *ICAIC: política cultural y praxis revolucionaria*. Trabajo de Diploma. Facultad de Comunicación. Universidad de La Habana, 2007.

2 De la primera oleada de cineastas del ICAIC, solo Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa tenían estudios en cine. Habían coincidido en Italia con el argentino Fernando Birri, y los tres fundaron, en 1986, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños.

3 Jorge Luis Sánchez. «Entre el deber y el placer». *Bisiesto No. 3*, Diario de la 17ma Muestra Joven ICAIC, 2018.

4 Aquí se graduaron Juan Carlos Cremata, Arturo Sotelo, Aarón Yelín, y otros directores que fueron considerados como la nueva oleada de cineastas en Cuba. Para más información consultar la tesis de licenciatura de la autora: *Nosotros vistos por ellos... Un acercamiento audiovisual y temático a algunos de los documentales sociales de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños realizados por extranjeros en la década del 90*. Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2010.

5 Jorge Luis Sánchez. «Entre el deber y el placer». *Bisiesto No. 3*, Diario de la 17ma Muestra Joven ICAIC, 2018.

6 Actualmente existen otros festivales de audiovisuales hechos por jóvenes en el país, como el Almacén de la Imagen –Camagüey–, Hieroscopia –Nuevitas, Camagüey–, Por primera vez –Holguín–, pero ninguno cuenta con la infraestructura y el impacto cultural-mediático de la Muestra Joven ICAIC.

7 El evento ha tenido varios nombres oficiales: durante las dos primeras ediciones fue la Muestra Nacional del Audiovisual Joven y, tres años después (2003) la Muestra de Nuevos Realizadores.

8 Rigoberto Jiménez. «Cine joven, cine cubano». *El Bisiesto Cinematográfico*. Suplemento de la 5ta Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, ICAIC, 2006.

9 Joel del Río. «Primeras panorámicas de la nueva perspectiva». *El Bisiesto Cinematográfico*. Boletín de la 6ta Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, ICAIC. Edición No. 1, Año IV, 20-21 febrero 2007.

10 Analei Ibarra. «Ideas preliminares y apuntes sobre la muestra de ficción». *Boletín de la 13ra Muestra Joven ICAIC*. No. 6, 2014.

11 Reynaldo Lastre. Los nuevos realizadores y la plaza pública. *El Bisiesto Cinematográfico*. Diario de la 13ra Muestra Joven ICAIC. No. 1, 2014.

---

#### **Ailyn Martín Pastrana (La Habana, 1988)**

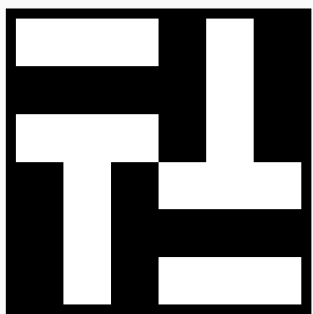
Se ha desempeñado como periodista en diversos medios de prensa: *Cubacine*, *Bisiesto*, *El Caimán Barbudo*, *La Jiribilla* y *Cine Cubano*. Actualmente investiga acerca de la representación cinematográfica del proceso migratorio cubano.

#### **Dra. Yamilé Ferrán Fernández (La Habana, 1967)**

Periodista y comunicadora social, profesora e investigadora de la Facultad de Comunicación. Ha conducido pesquisas de pre y posgrado sobre la agenda cinematográfica desde la categoría representación social y en vínculo con el tema de la emigración.

#### **MSc. Lissette Hernández García (La Habana, 1956)**

Asesora de la Dirección de Extensión Universitaria y profesora colaboradora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana.



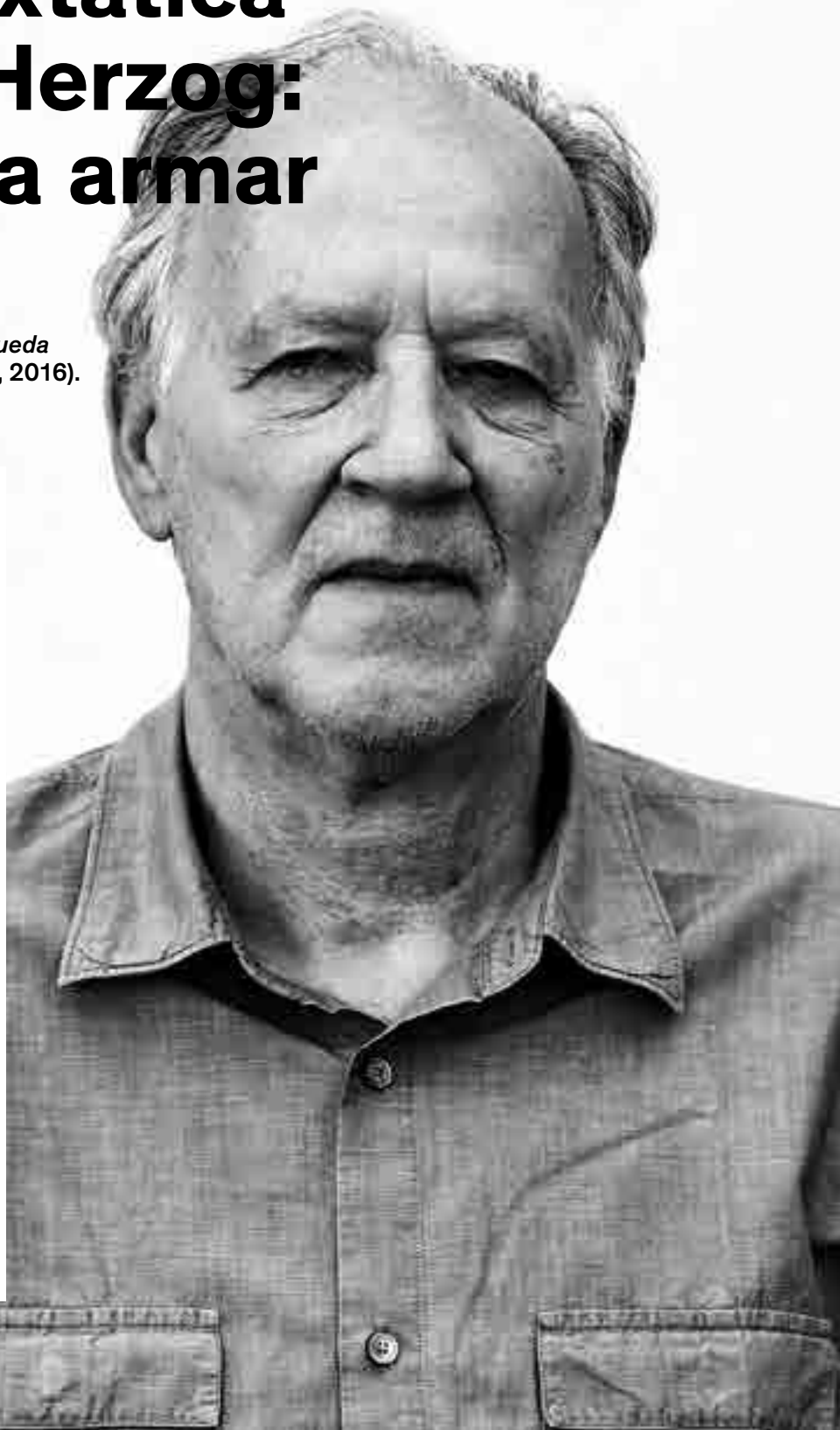
# La verdad extática de Werner Herzog: modelo para armar

Dean Luis Reyes

Fragmento del libro *Werner Herzog: la búsqueda de la verdad extática* (Nobuko, Buenos Aires, 2016).

Todo gran artista porta un secreto. Uno que él mismo ignora y que el resto de los mortales pugna por sacar a la luz. En el caso del cine, aún más, porque este enigma se disfraza y traslapa bajo la estructura del esfuerzo colectivo y de las apariencias de las cosas representadas.

El caso de Werner Herzog es singular. El peso que tiene en sus películas el «acto de filmar», y la reiteración de motivos y variables, pareciera poner en evidencia las claves de su obra. A pesar de su parquedad típicamente bávara, de la impenetrabilidad de carácter y de la dificultad para comunicarse que él mismo confiesa padecer, Herzog es un hombre que habla interminablemente. Las ediciones en DVD de sus películas contienen a menudo extras o bandas de comentarios donde el director revela abundantes detalles de la composición y realización, y sus intervenciones en ellas —ya sea como personaje de la representación o a través del comentario en *off*, o de la descripción-traducción de los parlamentos de sus personajes— son tan abundantes que dan la idea de estar ante un exhibicionista pedante y autoindulgen-



te, convencido de sus dotes proféticas y de su dominio de la verdad de las cosas, o de un compositor autoritario necesitado de controlar hasta el más mínimo acorde.

Esta impresión, sin embargo, no soporta un escrutinio serio. En ese volumen de inevitable referencia para todo interesado en su vida y obra que es *Herzog on Herzog*, larga entrevista a cargo de Paul Cronin, el cineasta ventila muchas claves de sus películas. Ventila incluso aquellas que podrían afectar la credibilidad de sus filmes —en caso de que existiese la fe en ellos como si se tratara de verdades—. Luego, el propio Cronin advierte en la nota introductoria que la mayor parte del folclor herzogiano, poblado de leyendas, maledicencia y rumores echados a rodar quién sabe si por él mismo, son falsos.

No obstante, el asomo a la vida de este cineasta que uno consigue en esas páginas deja la sensación de estar ante un personaje legendario, con una vida cruzada por viajes, momentos terminales y suficientes anécdotas fuera de lo común como para alimentar la sed de otredad y sorpresa del «espectador masa» prefigurado por el cine clásico. Al mismo tiempo, se tiene la impresión de estar ante alguien que no oculta y que es capaz de hacer visibles sus propósitos sin intelectualizarlos ni trasladarlos a terrenos quintaesenciados. El «cine acto» es para Herzog la formalización de un mundo que es en cierta forma el suyo propio, el de su biografía personal y, al mismo tiempo, el de su imaginación.

De esta proximidad algo obscena se saca en claro que, más que ostentar su secreto, Herzog lo transforma en el humus de su cine. Y que esa «obsesión de presencia» no es un rictus protagónico, sino una cualidad autorreferencial intrínseca al cine moderno, necesaria al modo expresivo particular de un creador que se instituye como epicentro sensible, como eje de la representación, como emplazamiento de la enunciación, como estadio inseparable de su formulación de un diagnóstico de la realidad. Siguiendo aquel procedimiento mediante el cual el relato se transforma en discurso, Herzog puebla sus películas

de una sensación de provisionalidad que hace de sus puestas en escena no un mecanismo de férreo control de la construcción cinematográfica, sino un dispositivo esquivo y contaminado por la presencia de materiales y rasgos extraños. De ahí que cuando hablo del «cine acto» herzogiano, me refiero sobre todo a la fuerte «documentalidad» de sus puestas en escena.

La predilección del cine clásico por los principios de estabilidad, orden y jerarquía, el dominio de los elementos constituyentes del discurso cinematográfico para dar lugar a un estilo uniforme, son habitualmente entendidos como el núcleo de la personalidad autoral del cineasta. Casi todas las jerarquías históricas construidas a partir del ejercicio crítico se basan en medir las políticas de control ejercidas por los creadores para construir un objeto distinto a lo real y en buena medida ajeno a él. Lo impredecible, el albur y la incertidumbre son extirpados desde la mismísima concepción del guion fílmico de la ficción, no así del documental. En el caso de Herzog, se trata de esponjar, debilitándola, la ilusión del propio desplazamiento simbólico, acrecentando la idea del cine como experiencia muy próxima a la percepción de la realidad.

Me explico. Cuenta Herzog que, con apenas quince años, emprendió un viaje a Grecia. Aguijoneado por la necesidad de recuperar la memoria de su abuelo, quien había dedicado los mejores años de su vida a la arqueología en las islas griegas y realizado algunos descubrimientos de importancia en Cos, próxima a Creta, se encaminó a esa región. Mientras atravesaba un grupo montañoso, desde una cumbre divisó un valle:

Tuve que sentarme porque estaba seguro de que me había vuelto loco. Ante mí reposaban diez mil molinos de viento, como un campo de flores enloquecidas, girando y girando. (...) Supe mientras estaba allí que algún día regresaría para hacer una película.<sup>1</sup>

Para Herzog, la visión suele tener una fuerza única. Este espejismo, al que se refiere como «un paisaje en completo éxtasis y locura fantástica»,<sup>2</sup> juega una función capital para el soldado Stroszek, protagonista de su ópera prima, *Señales de vida* (1968). A partir de esta película se relaciona a Herzog con personajes alienados del mundo y la civilización, emprendedores de tareas imposibles o en los umbrales de la locura. Lo cierto es que esta imagen de un valle

poblado de aspas giratorias acaba provocando el extravío definitivo del personaje, e implica un punto de giro narrativo en el filme, que desata la anagnórisis definitiva de Stroszek, una locura que adquiere la forma de rebelión contra la tarea absurda que le han impuesto. La visión-trance es aquí el detonante de una conciencia desplazada de la realidad, provocadora de un estado alterado de conciencia que invita al hombre a manifestarse más allá de los marcos de la razón.

Esta anécdota expresa el elemento determinante en el estilo de Herzog. Se trata de su particular ideología del cine directo, que hace de sus películas animales frágiles y extraños. Herzog suele privilegiar la toma única, y no pocas de sus obras de ficción gozan de los defectos propios de una puesta hilada en torno a la transitoriedad. Esto tiene que ver no tanto con una elección estética consciente como con lo limitado de los recursos que ha tenido a mano desde los inicios para la producción de sus películas, la mayoría de las cuales, hasta los años setenta, fueron realizadas con una sola cámara. Pero, lo que empezó siendo una carencia irresoluble, acabó por hacer del plano secuencia —y sobre todo de la ideología del instante irrepitable, del «cine acto» como registro instantáneo del momento único— un recurso expresivo decisivo en su estilo, así como de la toma única y de la «puesta en escena de lo real» una actividad en la cual se ha basado buena parte de la singularidad de sus obras. Algo así como una diégesis irresoluta que habita en el interior de un entorno mimético.

Acaso el ejemplo más célebre de esto que digo sea *Fitzcarraldo* (1982), obra donde la proeza física es decisiva en el milagro estético de referir la historia de un hombre resuelto a todo con tal de fundar un teatro de ópera en el corazón del Amazonas. Aquí, mimesis y representación fictiva se confunden. Como se confunden los motivos de Fitzcarraldo y Herzog. Enrolados en un paraje apartado de la selva, obcecados por la proeza de hacer cruzar un barco de varias toneladas a través de una montaña, el resultado fictivo acaba siendo un documento del esfuerzo infinito, del peligro intenso y de la fragilidad humana. La jungla, el río voluble, se filtran en la constitución material de la película, además de instituirse en universo simbólico de intensas irradiaciones a su textualidad metafórica.<sup>3</sup>

La «intensificación de la experiencia de lo real» tiene un efecto paradójico dentro de los relatos de ficción de Herzog, pues entabla una discusión con



la manera en que el cine clásico ha negociado la generación de la ilusión de realidad, privilegiando las condiciones controladas y no el riesgo de la ejecución en un ambiente azaroso. Esta clase de naturalización de lo extraño, de renuncia al truco y al auxilio de lo artificial para introducir la experiencia de lo real en el espectáculo cinematográfico, no persigue, en el caso del cine de Herzog, espectacularizarlo, sino hacer de esa realidad un campo expandido, donde lo afílmico (fuera de campo) se introduce en lo profílmico (dentro del campo) y todo conduce a aumentar la verosimilitud de la representación hasta grados en los cuales se ve afectada incluso





que tiene que ver en su caso con una postura de principios:

A menudo me he referido a lo que denomino la imaginería inadecuada de la civilización actual. Tengo la impresión de que las imágenes que nos rodean están gastadas; hemos abusado de ellas, son inútiles, están exhaustas. (...) Hemos entendido que la destrucción del medio ambiente es un enorme peligro. Pero creo que la ausencia de imágenes adecuadas es un peligro de la misma magnitud. Es un defecto tan grave como quedarse sin memoria.<sup>4</sup>

En sus tomas de partido en torno al lenguaje cinematográfico, es detectable en Herzog una rebelión contra la obediencia a la superficie de los acontecimientos. Lo que es más, se trata de una rebelión contra la percepción de la realidad misma, o al menos, contra un modo perceptivo fundado en el empirismo y su confianza absoluta en los datos adquiridos a través de los órganos de los sentidos, en su papel en la conformación de la experiencia del mundo.

Su crítica más rotunda en esta dirección se disfraza de un ataque bestial y continuo al *cinéma vérité*, movimiento cinematográfico que se alimentó como ningún otro de la alianza entre documental y metodología científica, y que hizo de las nuevas tecnologías de registro directo desarrolladas desde finales de los años cincuenta un instrumento de la indagación sociológica y de la hegemonía de la mirada sobre la realidad material. El *vérité* alzó como su estrategia ideológica central la creencia total en el registro objetivo que la mirada, clonada por su intermediario tecnológico en la cámara de cine, es capaz de hacer. Estrategia esta que se apoyaría en una confianza absoluta en el completo agotamiento de la imagen en el momento de su aprehensión inmediata.<sup>5</sup>

Herzog menciona como el objetivo de su búsqueda lo que él denomina la «verdad extática» o «verdad poética»: «Es misteriosa y elusiva y puede ser alcanzada solamente a través de la “fabricación”, la “imaginación” y la “estilización”» (el subrayado es mío).

La «fabricación» es una herramienta que Herzog ha usado sin embozo en su cine. En una época tan remota como 1971, mientras realizaba *El país del silencio y la oscuridad*, pone en boca de su protagonista y guía a través del universo retratado, un

la apreciación habitual de la ficción como desplazamiento simbólico.

Este procedimiento encuentra un punto de inflexión clave en las obras de no ficción de Herzog. Del más de medio centenar de títulos que hasta la fecha ha dirigido, más de treinta son documentales u obras donde lo factual juega un papel determinante. Y el rango de tratamientos va desde un corto autobiográfico como *Retrato Werner Herzog* (1986), hasta un «reportaje» divulgativo como *Los médicos voladores de África Oriental* (1969), o *Fata Morgana* (1970), este último cómodamente ubicado por la historiografía dentro de la difusa categoría de «cine experimental», cuando en verdad se trata de un ejercicio de instrumentación de la información factual para fines oníricos.

Lo paradójico ante la obra de no ficción herzogiana es que, mientras corresponde a sus largos de ficción la idea de «verosimilitud aumentada», a estos otros concierne una búsqueda de la experiencia desplazada de lo imaginario. Recurso este

curioso parlamento. Fini Straubinger, quien ha vivido la mayor parte de su vida ciega y sorda, y es ahora activista en favor de la socialización de un grupo habitualmente preterido por la sociedad y abandonado por sus seres más próximos, refiere que guarda de su infancia el recuerdo de una imagen: la de saltadores de esquí en el momento del vuelo, de la ascensión y búsqueda de lo inhumano. Ella menciona en concreto el rostro de los saltadores, su rictus violento al sobrepasar lo posible, allí cuando rozan la epifanía del cielo: «Ojalá pudieras verlo», dice para finalizar. Herzog confesó más tarde que aquel pasaje fue sugerido por él mismo, y que se trata de la evocación de su propia experiencia de niño ante la visión de tales acrobacias aéreas.

En *Retrato Werner Herzog* se confirma lo anterior. De pie ante una pronunciada pendiente de las tantas elevaciones de su pueblo, menciona que allí, durante el invierno, solían jugar él y los niños del lugar. Su sueño más intenso entonces era convertirse en saltador de esquí. Por esa época, llegó a participar en varias competencias, con el propósito de integrar algún equipo de la disciplina. El accidente que sufrió su mejor amigo saltando desde esa pendiente, del cual saliera malherido, lo obligó a recapacitar, confiesa. «Por eso me dediqué al cine. De ese deseo hice más tarde una película: *El gran éxtasis del escultor Steiner*» (1973), dedicada al excepcional saltador de esquí Walter Steiner, campesino aficionado a la talla en madera, quien llegó a ser campeón del mundo en salto desde plataforma y a imponer un récord impensable para humano alguno.

Al contrario de lo que hubiera debido ser, *El gran éxtasis...* es contradictorio en términos de estilo: utiliza elementos del documental reporteril, con Herzog haciendo las veces de narrador deportivo *in situ*, y un estilo observacional próximo al *cinéma vérité*. Ya sea ante la cámara, oficiando como cronista y entrevistador, o a través de la voz en *off*, Herzog mismo parece turbado ante la visión de lo sobrehumano: la película insiste en los planos ralentizados del vuelo, mientras la cámara hace *zoom* al rostro del esquiador suspendido en el aire, a la expresión de aquel que roza sus límites. Cada raptó de embriaguez es reforzado por la música del grupo Popol Vuh.

Herzog enfatiza además la relación trágica entre el vuelo y la caída, como si esta parábola del destino humano lo sobrecogiera profundamente. Rinde a Steiner un homenaje —«ser alguien como él sigue

siendo un sueño para mí», confiesa en otra parte— que, contra lo previsible, no lo transforma en héroe ni lo idealiza, sino que busca su humanidad, insiste en sus flaquezas y en cómo las vence, y nos deja con una idea de extrañeza ante el espectáculo de un ser humano superior cuya fragilidad es no obstante similar a la de cualquiera de nosotros.

Hacia el final, Steiner refiere una anécdota de su infancia. Cuenta que tuvo un cuervo, al que alimentó y con el cual sostuvo una amistad abierta. Pasó el tiempo y, viejo y desplumado, el animal empezó a padecer los castigos de otros cuervos, que solían picotearlo inclementes. Steiner sintió pena del ave y decidió sacrificarla antes que verla sufrir de esa forma. Para él, era insoportable que los de su misma especie lastimasen a aquel que ya no podía volar. Esta historia apócrifa, también puesta en boca del personaje por Herzog, viene a ser un subrayado que humaniza al hombre y de alguna manera ubica una razón poética al inicio de su carrera deportiva.

¿Valdría la proeza de su antiguo dueño como homenaje al cuervo asesinado?, ¿de elogio a la infancia del propio Herzog y a su amigo herido, esta película? ¿Será el recuerdo del esquiador, latente en la oscuridad y el silencio de Fini Straubinger, una llama que mantiene vivo su deseo de vivir? A estas alturas, uno pudiera llegar a pensar que el relato de la infancia del director es una invención más, desdoblada como recurso elíptico para enhebrar la voluntad individual en algo más que el deseo de triunfar entre sus semejantes, u obtener éxito económico, o destacarse por habilidades inigualables.

Herzog impone recursos, fabrica. Crea lo que necesita para hacer de la realidad objetiva el reino de lo «simbólicamente verdadero», en palabras de Borges. Inventa el elemento narrativo que redondea el efecto estético. A esto lo ha denominado «verdad extática». De ahí que insista en considerarse a sí mismo como un narrador, un contador de ficciones de la estatura mítica, aunque anónima, de los cuentacuentos de los mercados de Marruecos y las plazas de la antigüedad. Poco importa si los seres mitológicos de



*El gran éxtasis del escultor Steiner (1973)*

lejanas costas fueran o no ciertos: basta que sean soñados para que adquieran carta de residencia en la tierra del deseo humano. Basta que se diga que en esa selva mortífera de Perú está El Dorado para que Aguirre sea tomado por un loco que no cejará hasta dar con él. Acaso el móvil verdadero no sea enriquecerse; acaso esa sea solo la razón de los peregrinos. La de los verdaderos buscadores de lo ignoto será siempre posar sus ojos sobre aquello que ha permanecido inviolado, desconocido.



1 Paul Cronin. *Herzog on Herzog*. Faber & Faber: Londres, 2002, p. 39.

2 Ídem.

3 *Burden of Dreams* (1982) es una suerte de *making of* que de este rodaje realizara el cineasta Les Blank. A su manera, se constituye en correlato, que muestra a *Fitzcarraldo* como texto abierto, como juego de espejos.

4 Paul Cronin, ob. cit., p. 66.

5 Como se verá, la indignación de Herzog no está dirigida tanto hacia el *cinéma vérité*, que como movimiento cinematográfico y corriente estética es mucho más heterogéneo de lo que parecería en los manuales y definiciones. La escuela francesa, creadora del término, consiguió a través del mismo altas dosis de autorreflexión, mientras que la norteamericana (sobre todo los realizadores de Estados Unidos y Canadá, reunidos en torno al término *direct cinema*) estuvo más atenta a la función de registro inmediato que la cámara ligera, el sonido sincrónico y la película rápida posibilitaban. El instrumental tecnológico y expresivo que puso en circulación el movimiento, no obstante, preñó los desarrollos posteriores del lenguaje televisivo y creó una ideología de lo real que sí coincide con la denuncia explícita de Herzog.

No es ocioso citar a este respecto a Eric Barnouw, cuando indica las diferencias entre *vérité* y *direct cinema*: «El documentalista del *direct cinema* llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Jean Rouch trataba de precipitar una crisis. (...) El *direct cinema* encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas». (Erik Barnouw, *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 223). Esta última línea comprende sin contradicciones mayores la verdad extática de Herzog.

---

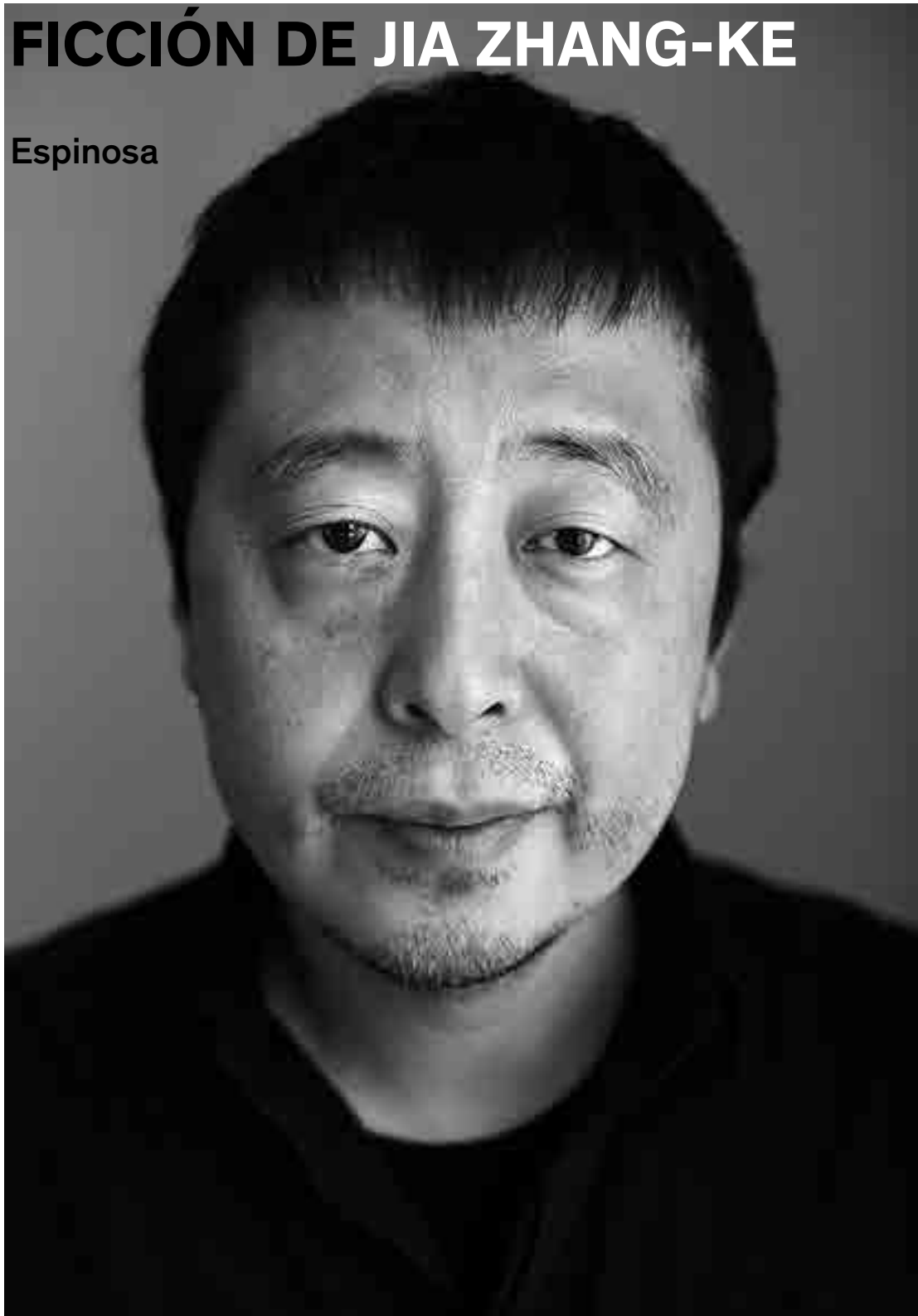
#### **Dean Luis Reyes (Sancti Spiritus, 1972)**

Crítico, ensayista y profesor. Es crítico de cine para Canal Habana, *IPS Cuba* y *OnCuba*. Tiene publicados los libros *Contra el documento* (Editorial Cauce, Cuba, 2005), *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano* (Editorial Oriente, Cuba, 2012), *La forma realizada. El cine de animación* (Ediciones ICAIC, La Habana, 2015) y *Werner Herzog: la búsqueda de la verdad extática* (Nobuko, Buenos Aires, 2016). Textos suyos han aparecido en revistas especializadas y antologías en Francia, España, Estados Unidos, Brasil y Puerto Rico.

# EL TRUCO DEL PAYASO ENFERMO

## APUNTES SOBRE EL CINE DE FICCIÓN DE JIA ZHANG-KE

Mario Espinosa



A Boris recién le anuncian una Rusia en guerra; aunque griten, él prefiere dormir, el sueño parece su escape. Los bombarderos alemanes desplazan el silencio nocturno de la ciudad para forzar la aparición del rugido bélico; Mark intenta opacar la realidad con las notas impulsivas de su piano. En Woodstock 69, años después de *Cuando pasan las cigüeñas* (Mijaíl Kalatózov, 1957) —famoso filme soviético al que pertenecen las dos escenas que acabo de referir—, el movimiento *hippie* alza a sus ídolos en un festival que pretende hacer sonar guitarras psicodélicas más alto que cualquier bomba en Vietnam.

Se ha creado una lucha entre la realidad y su posibilidad de evasión. Aquí se alinean artistas que traicionan el realismo, arma predilecta de la denuncia social, para encontrar su opuesto en el sueño psicodélico y en la desaparición de la carne. Jimi Hendrix pide disculpas por haber besado el cielo, los Jefferson Airplane visitan a Alice en Wonderland y Neil Young halla una manera de hablar con Mr. Soul; en ese encuentro por correspondencia le dice: «*Stick around while the clown who is / sick does the trick of disaster*» («Estate atento mientras el payaso enfermo hace el truco del desastre»). Si el sonido antibelicista de la Woodstock Strat<sup>1</sup> fue la consumación sonora de ese festival, los versos de Neil Young, aunque embajadores de lo sutil y no del espectáculo, logran como pocos definir un momento en que el arte no puede eludir la realidad, pero sí curvar la forma de representarla. Es por eso que Hendrix hace oír a treinta mil personas el sonido de su propio Vietnam ahogado en LSD y que Mijaíl Kalatózov, desde las inquietudes expresionistas de la cámara de Serguéi Urusevki, filtre su grito pacifista en los años del deshielo. Se trata de un grupo de payasos enfermos que hacen de sus desastres un absurdo artificio, exorcizan una realidad que ya está cansada de sí misma.

Esos son algunos ejemplos de una lista interminable de creadores que prefieren no representar la realidad como ella misma es. En cambio, otros hacen que sus obras carguen con el peso de un realismo doloroso y políticamente molesto.

Estas palabras se dirigen a esbozar algunas líneas temáticas y estilísticas del realizador chino Jia Zhang-ke, un cineasta que ha forzado su filmografía hasta los límites del realismo, esos muros que se desploman cuando la película se pierde entre la ficción y el documental. Jia Zhang-ke pasa entre la más fiera denuncia social y un particular compromiso con lo imposible. Esta sentencia puede sonar paradójica, porque... ¿cómo se puede ser Stendhal y Allen Ginsberg a la misma vez? ¿O Woodie Guthrie y Gary Numan? ¿O Kenn Loach y Buñuel? Lo que sucede es que su interés por complejos procesos sociales de China ha hecho que su cine admita al ser humano en su dimensión social sin olvidar la ambigüedad incomprensible de sus miedos, sueños y tradiciones.

A lo largo de su carrera los críticos han mostrado interés en la capacidad de mutación estilística de su filmografía. Como uno de los grandes defensores del cine sincero, Jia Zhang-ke ha proyectado en su trayectoria la máxima de encontrar la forma específica que necesitan los temas que disecciona. No había otra cosa en sus comienzos que el ansia demoledora y pesimista de un cine independiente que no se puede hacer sin la sustancia marginal, anarquista y crítica a la que accede un joven talentoso muy claro de lo que quiere decir. En esta etapa inicial, que comprende los primeros filmes que hizo después de su graduación en la Academia de Cine de Pekín (1995), se sumerge en zonas muy poco exploradas de la sociedad *underground* y extrae de ahí códigos visuales y preocupaciones que repite o desarrolla durante toda su obra. *The Pickpockers* (1997), *Plataforma* (2000) y *Placeres desconocidos* (2002) forman una trilogía anclada en la brutal estética de la desolación.

Inspirado por John Cassavetes y Michelangelo Antonioni, en cuanto a un linaje occidental, y por Yasujirō Ozu, Shōhei Imamura, Zhang Yimou y Chen Kaige, como sus principales influencias del oriente, estos primeros filmes de Jia Zhang-ke confluyen con los inicios de los más fuertes iconos del cine independiente de la década del noventa. Se trata de adolescentes perdidos en una sociedad que los ha olvidado y tienen como refugio un par de tópicos



inoportunos para el cine chino conservador y nacionalista; se despliegan violencia, sexo, drogas y un espontáneo anarquismo para incluir a este realizador dentro de un grupo de cineastas que, en su génesis, también se afiliaron a la representación inmediata del desastre. Si bien aparece en los adolescentes de Larry Clark la violencia incomparable de la emancipación absoluta, o viven los personajes de Gregg Araki una siniestra libertad sexual, o los de Harmony Korine y Alex Cox sufren como ninguno el resultado aplastante de la alienación, o los de Jim Jarmusch se pierden en el laberinto de la búsqueda espiritual; para Jia Zhang-ke sus jóvenes protagonistas no pueden olvidar que pertenecen a un sistema social que los obliga a retroceder hasta la apatía.

*Placeres desconocidos* se inspira en un texto filosófico del mismo nombre. Además de una cita a *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), aparece en este filme un personaje que habla sobre el libro mientras dibuja una mariposa en el espejo.

—¿Estás familiarizado con los *Placeres desconocidos*?— pregunta Qiao Qiao.

—No— responde el inadaptado Xiao Ji.

—Los *Placeres desconocidos* fueron escritos por Chuang Tzu— le aclara la muchacha—. La esencia de ellos es contarte que eres libre de hacer lo que quieras.

Estos personajes enfermos, dispersos, invisibles y solos, se alzan ante las reglas sociales que les impone una ciudad industrializada; el costo de esa libertad es la alienación, se trata del espíritu del punk. *Placeres desconocidos* es también el título de un álbum de la mítica banda inglesa Joy Division, un grupo de los setenta que prefirió que la crudeza de la industrialización de Mánchester fuera también su concepto musical: su sonido es gris y áspero. En uno de los temas de este disco aparecen unos versos inspirados por Kafka, Williams Burroughs y David Bowie. Lo que aparece a continuación es mi traducción, el tema se llama «*Shadowplay*»: «En la habitación de la ventana esquinada he encontrado la verdad». Luego dice: «Hice todo, hice todo lo que quería».

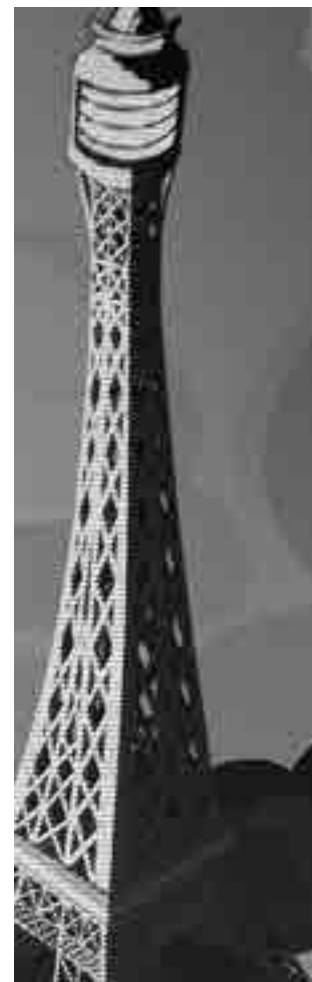
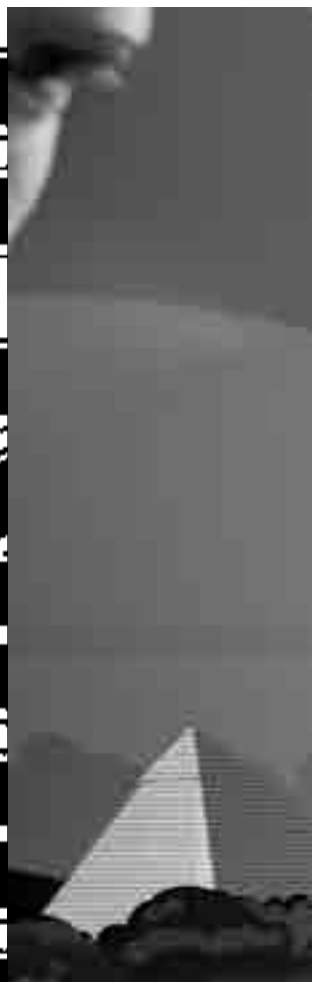
Parece que Ian Curtis, el vocalista suicida de esta banda, sabía bastante sobre la soledad, pero muy poco sobre la libertad. Estado similar al de los personajes de Jia Zhang-ke. Con cierta preocupación

porque esta analogía produzca algún tipo de recelo, apunto un comentario del director sobre este mismo asunto: «Encontrar que hay una resonancia en los sentimientos de la juventud china de hoy en la música de un grupo inglés tiene algo maravilloso. Al igual que el hecho de que mis películas describen también, creo, los sentimientos de la juventud europea».<sup>2</sup>

Luego de terminar su «trilogía local» o la «Hometown Trilogy», Jia Zhang-ke ya se ha hecho de una reputación. En este caso me interesa subrayar el pronombre indefinido «una», pensando en que, aunque ya varios festivales internacionales habían dado un amplio reconocimiento a estos filmes, en China el director chocaba con la experiencia de la censura. Era de esperar, pues el realismo costumbrista y crítico de su cine se lanza contra la Revolución Cultural. El resultado final de *Plataforma* son unos personajes sin rumbo que se han perdido en un proceso político disfuncional. El filme narra treinta años de esta historia. Sus argumentos sólidos y directos están muy lejos de lo ambiguo o de lo metafórico, Jia Zhang-ke es ahora Costa-Gavras, Ken Loach y Andrzej Wajda.

Además de estos seres que son como una especie de nebulosa que no saben si van o regresan o si entran o salen, esta trilogía deja una marca visual, aunque creo que debería decir atmosférica, o sensitiva tal vez, de lo que siempre serán sus paisajes: formas desérticas, que ya han olvidado si su condición se debe a que son obras de un gran proyecto industrial en construcción, o si son distopismos posapocalípticos. De todas maneras y en cualquiera de los casos sus paredes sin pintura conservarán la foto de algún líder histórico.

En 2004 el cineasta cargaba con la bandera de un realismo inquebrantable; los críticos, amantes de las etiquetas, se le acercaban como lobos asumiendo que Jia Zhang-ke había olvidado que cada objeto puede tener un equivalente metafórico, o una correspondencia con el plano espiritual. Sin embargo, después de la exhibición de *El mundo*, un periodista estupefacto dejó caer este encabezado sobre una revista especializada: «Para sorpresa de todos, un personaje de Jia Zhang-ke acaba de salir volando». A partir de este filme, sus desastres comienzan a parecerse más al truco de un payaso enfermo.



En lugar del resultado mimético que se esperaba y de una aglomeración de posibilidades reales y limitadas, esta película se compromete con lo icónico. Usa un parque mundial para contrapuntear con el desequilibrio exquisito de los temas migratorios, sus protagonistas viven allí, son el equipo de animación y seguridad de las reconstrucciones a escala de la torre Eiffel, de las pirámides de Egipto o de las Torres Gemelas («se habrán caído las de Manhattan, pero estas siguen aquí», dice uno de ellos). Paradójicamente, el conflicto que los atormenta es la imposibilidad política de salir de China. El filme está lleno de aviones imaginarios y de pasaportes imposibles.

Sin que se sospechara que en esta peculiar filmografía despertaría también un zumbido astral, *El mundo* recibe a su espectador con la imagen ca-

minante de un vagabundo y su inmensa bolsa. Este plano, además de parecerse a la portada del álbum *Led Zeppelin IV*, repasa sutilmente tres arcanos del tarot: El Mundo, La Torre y El Loco. En el libro *La vía del tarot*, el místico poeta titiritero y cineasta Alejandro Jodorowsky registra algunos de los posibles significados de estos arcanos, a la vez que, sin saberlo, y sin quererlo, define este filme. Jodorowsky refiere sobre El Loco: «Indefinición. Libertad. Locura. Caos. Hombre que marcha hacia la evolución. Nómada. Anarquía. Deseo. Delirio. Aspiración a la luz y a la vida eterna...».<sup>3</sup> Es esta también la forma de describir los sinceros deseos de quien está preso en las fronteras de su propio país, y de justificar el delirio de un realizador que se apoya en la animación por primera vez para incursionar con destreza en el desplazamiento onírico.





LE · MAT



LA · MAISON · DIEU



*El mundo (2004)*

Este director parece haber llegado a un punto de no retorno en la representación mimética del desastre. En *Un toque de pecado* (2013) crea su propia imagen de Cristo, una suerte de justiciero que asume mediante la violencia la carga de las clases bajas, la pobreza y el hambre. Y en su último filme, *Más allá de las montañas* (2015), que parece ser hasta ahora su obra más accesible, se rinde ante la idea de abandonarse a sí mismo: con referencias autobiográficas narra cómo las nuevas tecnologías han ido cambiando nuestra sensibilidad e ideales.

Lo que le ha sucedido a su arte otra vez guarda relación con la mariposa de Chuang Tzu, aquella que pintaba Qiao Qiao en el espejo: Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba

si era Tzu quien soñaba que era un insecto o si era una mariposa soñando que era Tzu.<sup>4</sup>

Esta reflexión taoísta del siglo IV a.c. permite entender un cine realista con la capacidad de filtrar en la pantalla alteraciones oníricas. En el ensayo *Poesía y realidad*, Guillermo Díaz-Plaja se pregunta qué cantidad de realidad es necesaria para la poesía. El cine de Jia Zhang-ke se pregunta qué cantidad de sueños necesita la realidad ¿Dormimos para evadirla o la intervenimos con visiones imposibles? El poeta Henri Michéaux diría: «Si llegas a dormir, es que el espectáculo, la presencia de lo real te tiene harto, no puedes más». Pero Jia Zhang-ke no puede darle la espalda a sus desastres, a la vez que, paradójicamente, tampoco puede olvidar el sueño.



El Vesica Piscis o la vasija del pez es una puerta metafísica con forma de vagina que figura en El Mundo (el vigésimo primer arcano). Simboliza la puerta entre lo físico y lo espiritual. Por ese agujero pasa el gran experimento de Jia Zhang-ke: cuando más costumbristas parecían las imágenes de su filme *Naturaleza muerta* (2006) hace despegar una torre como si fuera un cohete solo para probar que la respuesta de la búsqueda que emprenden sus personajes nunca estará en una dimensión histórica.

La torre (en destrucción o en construcción, casi nunca estática) es una imagen recurrente en todas estas películas. Sin la intención de convertir la crítica cinematográfica en un acto de cartomancia, regreso al decimosexto arcano y a los apuntes de Jodorowsky solo para especular sobre un puntual resumen del cine de ficción de este payaso enfermo. La Torre Abolida será como el cine de Jia Zhang-ke:

«Lo que estaba escondido sale al exterior. Alegría. Danzar alrededor del templo. Ruina. Catástrofe. Ruptura de límites. Accidente. Divorcio. Explosión. Derrumbe. Liberación. Golpe de genio. Ruptura. Iluminación».<sup>5</sup>

Al final de *El mundo* sus protagonistas se han ahogado.

—¿Estamos muertos?— se preguntan.

—No, esto es solo el principio.

Últimamente las películas de Jia Zhang-ke comienzan cuando terminan.



1 Nombre de la guitarra de Hendrix.

2 Traducido del francés y tomado de la página Les Inrockuptibles: <https://www.lesinrocks.com/2003/01/22/cinema/actualite-cinema/interview-jia-zhang-ke-plaisirs-inconnus-0103-11104486/>

3 Alejandro Jodorowski. *La vía del tarot*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2006, p. 151.

4 Chuang Tzu, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvia Ocampo (comp): *Antología de literatura fantástica*, editorial Debolsillo, México DF, 2012 p. 148.

5 Alejandro Jodorowski. *La vía del tarot*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2006, p. 251.

---

**Mario Espinosa (La Habana, 1991)**

Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana (2015) y especialista de la Cinemateca de Cuba.

# HISTORIA Y CINE

## Algunos debates y vínculos entre sus historiografías y teorías

Lisandra Leyva Ramírez

El interés por nuestra historia es casi tan antiguo como nuestro propio surgimiento: cuando los primitivos seres humanos se preocupaban por representar en intrincados parajes de cuevas determinados sucesos de su sobrevivencia diaria o de sus rituales religiosos. Al transcurrir el tiempo nuevos modos, medios y fuentes se insertan o excluyen en el oficio del historiador. Es posible decir que en el siglo XXI sobreviene una mayor necesidad de historiar que en épocas anteriores. Existe la conciencia de «las historias» en lo diversos que somos, de las múltiples circunstancias que pueden asemejarnos o diferenciarnos, del derecho de todos a no ser relegados de la Historia universal.

Las imágenes visuales actualmente sustentan una parte de la veracidad de los testimonios y acontecimientos referidos en el cine, la televisión e Internet; no podía ser diferente en una era en la cual prima la tecnología digital y la comunicación audiovisual. Se ha avanzado un largo camino desde el acogimiento de los documentos escritos y objetos del pasado como principales fuentes válidas para la elaboración de la Historia, hasta la actual aceptación de otros recursos como la oralidad y el cine.

En una etapa inicial las primeras críticas e investigaciones sobre el cine, el oficio de historiarlo, consistían esencialmente en narrar, describir las películas, u ofrecer datos sobre sus directores. Por su parte, la historiografía académica tradicional no asumía el cine como un objeto de interés serio. Nacido como entretenimiento o recurso comercial de feria, lejano a ofrecer cifras, datos escritos que los historiadores positivistas estuvieran ansiosos de encontrar y recopilar, el cine era ignorado por los académicos.

El primer texto conocido por abordar el cine como una fuente posible para la Historia se tituló *Une nouvelle source de l'histoire* (1898). Su autor, Boleslaw Matuzweski, fue camárografo de los

hermanos Lumière. Este técnico tuvo conciencia de que nuevas manifestaciones, como la fotografía y el cine, con el tiempo se convertirían en fuentes históricas tan significativas como los documentos y objetos en ese momento con lugar en los museos y las bibliotecas. Matuzweski propuso la creación de un repositorio fílmico, una especie de archivo cinematográfico y ofreció para iniciar ese proyecto las filmaciones que él mismo realizara sobre la coronación de Nicolás II y el jubileo en honor de la reina de Inglaterra. En su texto defendió que la Historia estaba conformada por mucho más que lo que brindaban las fuentes en ese momento aceptadas tradicionalmente, y que la técnica cinematográfica permitiría captar circunstancias, sucesos, que de otra forma se perderían.

Necesariamente modesta en sus comienzos, esta colección crecerá cada vez más a medida que la curiosidad de los fotógrafos del cine pase, de escenas simplemente recreativas o fantasiosas, a las acciones y los espectáculos de interés documental y de los momentos cómicos de la vida a los momentos de la vida pública y nacional. De un simple pasatiempo, la fotografía animada se convertirá en un medio agradable para el estudio del pasado, o más bien —ya que dará una visión directa— eliminará, al menos en algunos puntos que son importantes, la necesidad de investigación y estudio. Por otra parte, podrá convertirse en un método de enseñanza singularmente eficaz.<sup>1</sup>

Pasarían décadas para que se transformara la manera en que mundialmente se historiaba el cine. Sucedió con la publicación en 1947 del libro *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, del intelectual Siegfried Kracauer. Este autor

se propuso demostrar que al analizar el cine germano se revelaban las tendencias psicológicas presentes en Alemania entre 1918 y 1933, las cuales influyeron en el curso de los acontecimientos del periodo. En su introducción expresó respaldarse en dos aspectos esenciales del cine: las películas son resultado de un trabajo colectivo, por ende, reflejo de una mentalidad grupal; y los filmes, al tratar de interesar comercialmente a una multitud, se proponen satisfacer determinados anhelos o fantasías generales de esta. Kracauer concientizó tal vez la principal deficiencia de la crítica cinematográfica de aquel momento, por ello se interesó no solo en producir conocimiento sobre la estética del cine, sino también en relacionarlo con materias sociales: «Mucho es lo que se ha escrito sobre el cine alemán, en un permanente intento de analizar sus cualidades excepcionales y, en la medida de lo posible, resolver los inquietantes problemas ligados a su existencia, pero esa literatura, esencialmente estética, trata las películas como si fueran estructuras autónomas».<sup>2</sup>

De la Escuela de los Annales procede uno de los historiadores más dedicados a valorar el cine como fuente histórica: Marc Ferro, quien se desempeñaría como historiador, pero además como asesor histórico, director de programas de televisión y responsable de las producciones Hachette -Pathé. Creada en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre, la Escuela de los Annales instituiría un nuevo pensamiento histórico. Quedaría atrás el positivismo decimonónico, interesado solamente en los hechos relacionados con la política, la guerra o las biografías de figuras consideradas ilustres. Sus integrantes apoyarían la interrelación de la Historia con otras ciencias sociales, abrirían el espectro cognoscitivo de su investigación a la psicología, la geografía y la cultura. Marc Ferro integraría la Escuela durante el liderazgo en ella de Fernand Braudel (1956-1968). En 1965 publicaría el que fuera el primer texto dedicado al cine por la reconocida revista: *Histoire et cinéma: l'expérience de La Grande Guerre*. Estas fueron las primeras muestras de un empeño investigativo al cual consagraría una parte significativa de su labor profesional, y que lo convertirían en un pionero del estudio de las relaciones entre el cine y la historia. *Le Cinéma, une vision de l'histoire* (2003) y *Cinéma et Histoire* (1976), versionado y publicado en español bajo el título de *Historia contemporánea y cine* (1995), son dos de sus libros trascendentes en cuanto a la materia. En este último, aunque enfoca sus análisis sobre filmes rusos, alemanes o franceses —*El acorazado Potemkin* (Serguéi M. Eisenstein, 1925), *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang,

## Marc Ferro Cinéma et Histoire



*El acorazado Potemkin* (1925)



1931), y *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937)—, los criterios que expone rebasan teóricamente los límites geográficos y el margen del tiempo.

Al ser pionera en abordar la problemática, a su investigación le fue inherente exponer escueta y panorámicamente el proceso de aceptación del cine como fuente histórica. En sus inicios el arte cinematográfico sufrió el rechazo o la indiferencia de los historiadores debido a sus diferencias con respecto a las consideradas fuentes históricas tradicionales: archivos estatales, manuscritos e impresos procedentes de los parlamentos, textos jurídicos y legislativos, los testimonios descriptivos de los viajeros, además de las publicaciones periódicas.

El cine se legitimó como fuente histórica a medida que surgieron movimientos que lo consolidaron como arte (el expresionismo alemán, la nueva ola francesa, etc) luego de mostrar un lenguaje estético propio y un alto poder de influencia y repercusión en los colectivos humanos. De manera bastante sintética Marc Ferro expresa el valor histórico del cine, evidenciando la apertura de pensamiento que caracterizó a la Escuela de los Annales:

Por fin los historiadores han colocado en el lugar que se merecen las fuentes de información que nacen del pueblo, escritas o no escritas: folclor, arte y tradiciones populares, etc. Solo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce. ¿La hipótesis?: que el filme, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia.<sup>3</sup>

Esta idea se asocia con que el investigador se haya preguntado cuáles filmes debemos considerar históricos y cómo se manifiesta lo histórico en el cine. De lo cual pienso que se derivaron las clasificaciones que propone. La relación establecida entre los filmes y la Historia la distingue según la fuente de la cual provenga: la historia oral como agente transmisor de la memoria social, las ideologías e instituciones en el poder, los cineastas opuestos a esos credos capaces de elaborar una contrahistoria o contraanálisis, e interpretaciones independientes de carácter científico o no. Para esclarecer la posición histórica de los filmes también propone analizarlos desde el enfoque a través del cual proyectan los problemas sociales e históricos. Algunas películas los muestran desde la perspectiva de un re-



presentante del poder, otras, desde la visión de un individuo común. Pueden valerse del vínculo cercano e íntimo que proporciona un narrador personaje y su voz en *off*, o de un narrador omnisciente.

Con coherencia Marc Ferro despliega y asocia cada idea de *Historia contemporánea y cine*. Tomando como la primera misión del historiador develar para el uso público aquella historia ignorada o escondida por los sistemas institucionales, significa al cine como recurso que posibilita un «contraanálisis» de la sociedad. Señala que «la historia viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad: hombres de estado, diplomáticos, empresarios, administradores»;<sup>4</sup> que en general los historiadores están al servicio de un gobernante, de una clase social, de un país, quedándoles como únicas opciones «ser predicadores o combatientes».<sup>5</sup> Al reflexionar al respecto, Marc Ferro indica que para que las películas funcionen como un análisis o contraanálisis de la sociedad, los cineastas deben desprenderse, liberarse de las influencias ideológicas e instituciones regentes en el momento de su creación. Porque «si es de izquierda, el director nos cuenta las causas de las revoluciones, si es de derecha, analiza sus perversas consecuencias».<sup>6</sup> Al reconocer las películas no simplemente como obras

de arte, sino como productos cuya trascendencia y significación rebasan los lindes de lo estrictamente cinematográfico; cuya información no solo está explícita en las imágenes y el sonido que presentan, Marc Ferro propone analizar todos los factores implicados en la realización de un filme, entre los que se incluiría la producción, el sistema político, la recepción por parte del público, la crítica cinematográfica, etc.

Un coterráneo de Ferro, divergente con él sobre las relaciones entre el cine y la historia, ha sido otro de los investigadores más leídos sobre el tema que nos ocupa: Pierre Sorlin. Director del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad de Bolonia, catedrático emérito de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Sorbona de París, y presidente de la International Association for Media and History (IAMHIST) de Oxford, han sido algunas de las responsabilidades asumidas durante su trayectoria profesional. Sociólogo esencialmente, sus libros manifiestan este enfoque abocado al cine: *Sociología del cine* (1977), *The film in History* (1980) y *Cines europeos, sociedades europeas* (1985), entre otros.

Pierre Sorlin disiente de la posibilidad de valorar todos los filmes como fuente histórica. El deseo de productores y cineastas de atraer un gran público, para él tiene tanto peso en la concepción final de la obra que hace que se ignoren elementos históricos importantes o se incluyan otros anacrónicos e incoherentes. En la conversación publicada en la revista *Film Historia Online* expresó:

No veo la posibilidad, la forma de utilizar un filme de ficción como *Espartaco* (Stanley Kubric, 1960) para enseñar la historia en un instituto o en la Universidad. ¿Por qué? Porque estas películas han sido realizadas pensando en un público muy amplio: así que es necesario incluir aspectos de la vida que no estén bien documentados.<sup>7</sup>

Sin embargo, aunque no considera propiamente a las películas como fuentes históricas por las épocas, los hechos o los personajes históricos que muestran, sí piensa que estas ofrecen o llevan implícita información sobre el momento en que se realizan. En la misma entrevista dejó explícito: «Una película es siempre un documento histórico, pero no del tema que trata sino de la época en que fue realizada».<sup>8</sup>

En otros de sus textos afirma que no es posible historiar el siglo xx sin tomar en cuenta la repercusión del cine, pero señala cuatro aspectos que



pueden afectar la validez incluso de aquellos filmes que hayan utilizado fuentes históricas serias en su proceso de creación: «Proponen interpretaciones erróneas, dan demasiado lugar al relato, privilegian los casos individuales en relación con las tendencias generales y, finalmente, les dan demasiadas ventajas a los actores».<sup>9</sup>

Sorlin muestra interés por desentrañar las relaciones entre la historia del cine y la historia general, pero también dedica tiempo a pensar la diferencia de funciones entre los historiadores del cine y el resto de los historiadores. Es de la opinión que estos últimos deben dedicarse más a valorar y pensar la manera en que ejercen su profesión, que propiamente a criticar las películas. Los ve como responsables de la escritura de la memoria colectiva de los pueblos, pero no piensa que la historia del cine pueda constituir algún tipo de memoria colectiva. Este último es un criterio bastante debatible, siendo el proceso creador cinematográfico una experiencia que viven simultáneamente y de manera interactiva un conjunto de personas, cada una

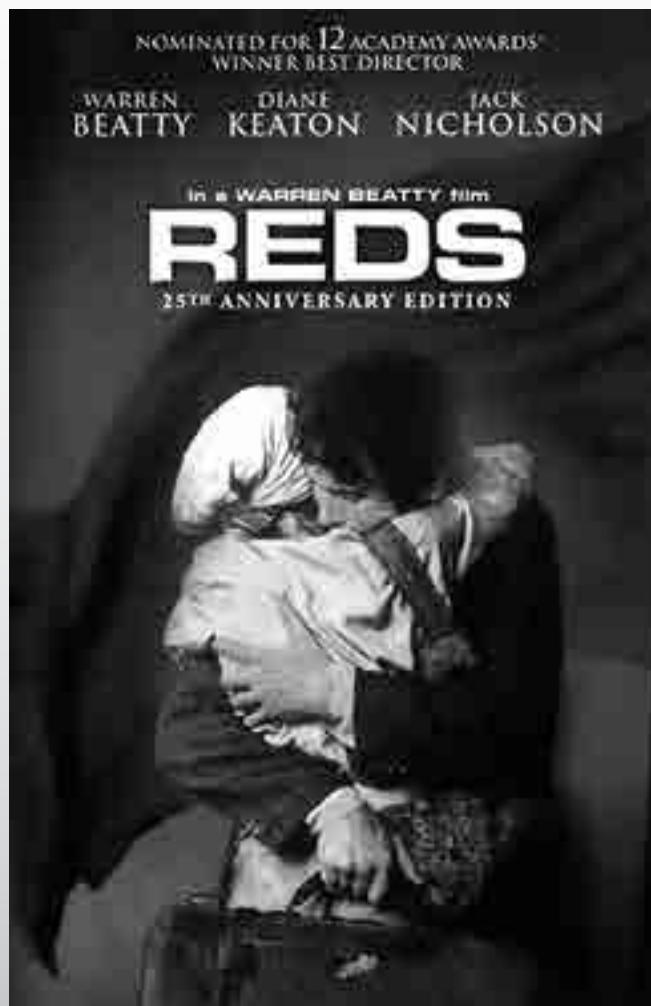
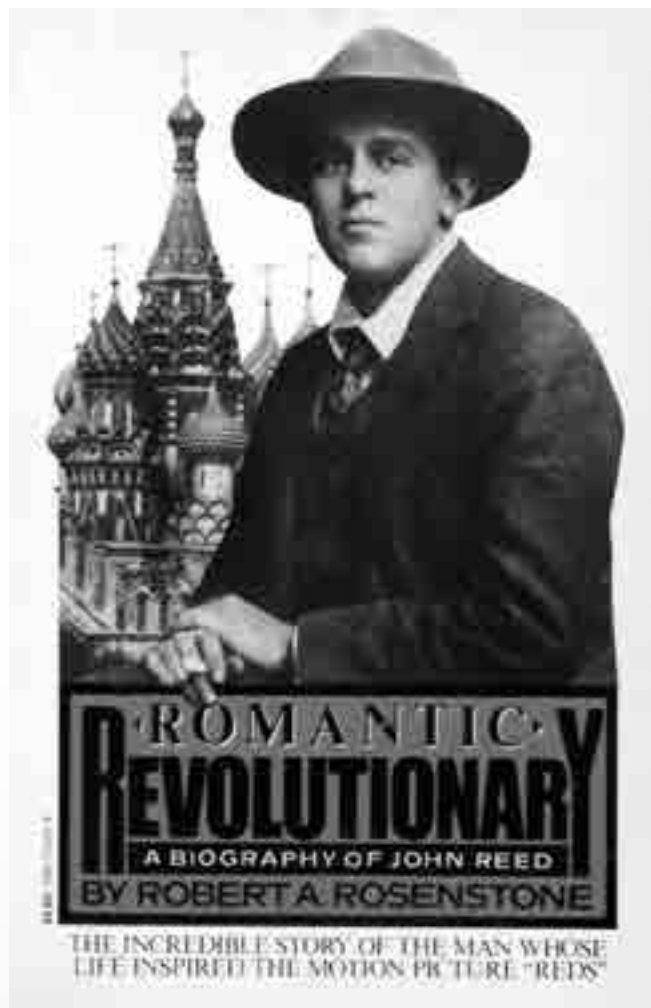
de las cuales forma un recuerdo o un imaginario al respecto. Como especialista en sociología, Sorlin asume el concepto de memoria colectiva desde otra perspectiva.<sup>10</sup>

Una perspicacia de su texto *Historia del cine e historia de las sociedades*, y que no es común apreciar en otros historiadores, consiste en que trae al debate la implicación de la semiología para la historia del cine. Cuando se refiere a ella es sobre todo para llamar la atención a las investigaciones cinematográficas que se ocupan solamente de elementos puros de la estética audiovisual como el montaje, el sonido, la fotografía, etc. y que obvian el contexto económico, geográfico, político o religioso en que se realizan los filmes. Es provechosa la introducción de esta materia en el análisis debido a la brecha que abre a la comparación y a la posible imbricación entre diferentes métodos investigativos.

La experiencia personal completa de un historiador sumergido en proyectos cinematográficos de comercialización internacional la aporta el estadounidense Robert Rosenstone. Profesor emérito de Historia en el Instituto de Tecnología de California. Dos de sus trabajos han sido la base de obras cinematográficas muy diferentes: *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975), versionada por Warren Beatty como *Reds* (1981) y *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969), llevada al cine como *The Good Fight* (1984) bajo la dirección de Mary Dore, Noel Buckner y Sam Sills.

En *La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla*, Rosenstone razona sobre los factores influyentes en la dificultad de considerar el cine como fuente histórica, pero a favor de él hace entrever cómo la historia escrita padece las mismas debilidades o deficiencias posibles de adjudicarle a los filmes de historia. El criterio falso de la absoluta validez y veracidad de la historia escrita, lo desmonta cuando expone ideas como las siguientes:

La historia no existe hasta que es creada. Y la creamos en términos de nuestros valores subyacentes. La historia rigurosa y científica que practicamos es, en realidad, producto de la historia, de nuestra historia específica, que incluye una relación particular con la palabra escrita, una economía racional, una noción de los derechos individuales, un concepto del Estado-nación. Son muchas las culturas que se las arreglaron sin este tipo de historia, lo que simplemente significa —como todos





sabemos pero raramente reconocemos— que existen diversas maneras de representar y relacionarse con el pasado.<sup>11</sup>

Su pensamiento es claro cuando asegura que tanto en la historia impresa como en la proyectada cinematográficamente existen elementos imaginarios o ficticios. En otro momento de su texto, para denotar que la estructura tradicional de principio, nudo y desenlace, a través de la cual se suele narrar o escribir la historia, no se corresponde siempre con lo desordenada, lo discontinua y tortuosa que puede ser la realidad, argumenta:

Las narraciones coherentes con principio, nudo y desenlace son construcciones de los historiadores cuando intentan comprender el pasado... las narrativas que escriben los historiadores son, de hecho, «ficciones verbales»; la historia escrita es una representación del pasado, no el pasado mismo.<sup>12</sup>

Dentro del cine tampoco hace distinción o identifica una mayor conveniencia entre el género documental y la ficción para trasladar la historia humana. Determina que el documental también se construye mediante una trama que obligatoriamente desembocará en una resolución dramática, lo cual atestigua una representación «moldeada» de la realidad.

Se hace evidente que son varias las ideas que explicitan la acentuada significación que Robert Rosenstone le confiere a los aportes de la narratología dentro del cine. Sumo otra: encuentra que la historicidad de las películas no falla principalmente debido a la falsedad de testimonios o a la exagerada ficcionalización de sucesos reales, sino a causa de la narrativa lineal que prima en la generalidad de los filmes y que no es natural en el transcurrir de la vida diaria. Este historiador expresa: «A pesar de las nuevas metodologías, me temo que en tanto profesionistas sabemos cada vez menos cómo contar historias que nos den un lugar significativo en el mundo de los valores. Historias que les importen a los que no pertenecen a nuestra profesión... Que le importen a todo el mundo».<sup>13</sup>

El interés que muestra por la narratología y por aplicar los conocimientos derivados de esta al cine es señal de que Rosenstone se acoge al pensamiento intelectual venido con el siglo xx. Sus ideas sobre la narración histórica se relacionan con las del estadounidense Hayden White, a quien hace referencia en varias de sus publicaciones. Rosenstone se considera un historiador posmoderno.

España es uno de los pocos países donde ha existido una fuerte tendencia a la investigación de la historia dentro del cine. Quiero referirme inicialmente a José María Caparrós Lera. Desde la Universidad de Barcelona impulsa la actividad del Centro de Investigaciones Film-Historia y su revista. Cuantiosos son los títulos que este profesor ha dedicado tanto a investigar la representación de la historia en el cine español como las cinematografías de otras latitudes, entre ellos: *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)* (2000) y *100 películas sobre historia contemporánea* (2004).

En su texto *Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de ficción*, aparte de especificar algunos profesionales imprescindibles a tomar en cuenta en la relación entre el cine y la historia, Caparrós realiza una breve panorámica sobre las entidades u organismos que han nucleado a estos investigadores. Dedicó la última parte de su texto *Enseñar...*, para proponer un sistema distintivo entre los diversos modos de aproximar la historia al cine. Hace distinción entre las películas que llevan de forma implícita información valiosa para el historiador, sin proponerse específicamente reconstruir, ser testimonio de una época, una ciudad, o un suceso pasado; y aquellas otras de reconstitución histórica que nacen con el propósito de representar con la mayor fidelidad y veracidad posible hechos, figuras y lugares históricos. En una tercera opción ubica a aquellos filmes cuyos protagonistas, sucesos y lugares que muestran son conocidos como históricos, pero que su representación no ha sido lo rigurosa y seria que exige la historia dentro del cine. A estos últimos los llama «ficción histórica» debido a que son cercanos a la literatura novelada.<sup>14</sup>

El autor se detiene a analizar las películas de no ficción (documentales, noticieros, etc.) en otro de sus textos teóricos: *Nueva propuesta de clasificación de películas históricas*. La crítica de la autenticidad (abocada sobre los aspectos inverosímiles que es posible encontrar dentro del montaje), la crítica de la identificación (relacionada con el acertado, o no, empleo de objetos, prendas, etc., propios de la época a la que se refiera el filme) y la crítica de análisis (referida a las implicaciones políticas de los filmes y a los aspectos de la producción que pueden haber influido grandemente en su realización),<sup>15</sup> son los métodos que propone para determinar el grado de autenticidad de los filmes que no son del género ficción.

La ficcionalidad de una película la asocia fundamentalmente al hecho de utilizar actores para la interpretación de personajes históricos reales. A este tipo de cine lo llama «ficción interpretativa».

Piensa también en la dependencia que puede tener la ficcionalización de un filme respecto a la elaboración previa o no de su guion.<sup>16</sup>

Por su influencia en otros historiadores y la sujeción del empleo del término «historiofotia» en los estudios de la historia en el cine, es necesario mencionar al estadounidense Hayden White. Profesor de Literatura comparada en la Universidad de Stanford y emérito en la Universidad de California, con su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX* (1973) propició que los estudios históricos se renovaran. Al estudiar las diversas manifestaciones de la conciencia histórica y los géneros en que se materializa, asevera que la realidad es manipulada tanto en los relatos históricos como en los relatos de ficción. No cree posible que un método o género sea más realista que otro, y el acercamiento que propone al cine es desde la perspectiva de la estética y la moral.

En su ensayo *Historiofotia e historiografía* conceptualizó este primer término como «la representación de la historia y nuestra idea de ella en imágenes visuales y el discurso fílmico».<sup>17</sup> Su reflexión fue motivada por la publicación, en *The American Historical Review*, del ensayo de Robert Rosenstone «La Historia en imágenes / la Historia en palabras: Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla». White reafirmó con este texto el postulado de Rosenstone: la necesidad de tomar el cine como fuente histórica. Argumentó su criterio propio y advirtió el cuidado que los historiadores debían mostrar al enfrentarse a este nuevo medio:

La evidencia histórica producida en nuestra época es más visual que oral y escrita por naturaleza. También las convenciones comunicativas de las ciencias sociales son crecientemente más pictóricas que verbales en sus modos predominantes de representación. Los historiadores modernos deben estar alerta porque el análisis de imágenes visuales requiere una forma de «leer» bastante distinta de aquella que desarrolló para el estudio de documentos escritos. Ellos deberían reconocer también que la representación de hechos históricos, actores y procesos en imágenes visuales presume el manejo de un léxico, una gramática y una sintaxis —en otras palabras, un lenguaje y un modo discursivo— bastante diferente del uso convencionalmente.<sup>18</sup>

Debo señalar que hasta el momento solo he mencionado voces masculinas como las más au-

torizadas respecto al estudio de la representación histórica dentro del cine. Lo he hecho con el propósito de denotar que generalmente son los principales paradigmas para la continuación de dichas investigaciones. Quisiera ahora referirme a algunas mujeres intelectuales también significativas en los aportes teóricos sobre la relación entre la historia y el cine.

Gloria Camarero, profesora titular de Historia del Cine en la Universidad Carlos III de Madrid, responsable del Congreso Internacional de «Historia y Cine» que se celebra periódicamente en dicha universidad, ha legado publicaciones y cuantiosas colaboraciones en la temática. A veces como autora, otras como coordinadora, los títulos de sus libros lo confirman: *La mirada que habla. Cine e ideologías*, *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* y *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*.

En el prólogo al libro *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Camarero explica de forma precisa y convincente por qué piensa el cine como medio representativo de ideologías, sean colectivas o individuales. No limita el concepto de ideologías a las devenidas de los sistemas políticos. Toma en cuenta la pluralidad en que pueden expresarse estas y las asocia con mitos, ideas e imágenes. Denota el lugar que ocupan en la subconsciencia:

La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segrega desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertir las en lo «natural» y hacer funcionar así a esas relaciones sociales configurando la individuación de cada vida subjetiva desde el trabajo al beso o al vestido. Este inconsciente ideológico, esta relación visible/invisible, es lo que nos seduce en la mirada que nos habla desde la pantalla.<sup>19</sup>

En conjunto con Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, en el texto *La historia en pantalla*, enfatiza en que la lectura e interpretación de la historia siempre estará influida por las circunstancias presentes cuando se realice. Exponen diversos ejemplos sobre filmes referidos a un mismo personaje o hecho y que muestran diferentes visiones e ideologías según la época en que fueron realizados. Las autoras advierten sobre la ingenuidad de creer que los hechos mostrados por las grandes producciones sucedieron tal cual los representan. Fomentan una actitud inteligente e indagadora del espectador, no su pasividad o enajenación ante las propuestas de las productoras audiovisuales.

Pilar Amador, procedente también de la Universidad Carlos III de Madrid, de sus departamentos de Humanidades y de Historia Contemporánea e Historia del Mundo Actual, es otra de las profesionales que creo necesario mencionar. Interesada en la línea investigativa referida a las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación, ha publicado varios trabajos relacionados con la historia dentro del cine: *El cine desde la mirada del historiador*, *Fotografía y memoria histórica*, *Las posiciones ideológico-sociales de la Transición en la imagen cinematográfica*, *Las mujeres españolas en el cine del franquismo*.

Su discurso en *El cine desde la mirada del historiador* lo emprende desde la máxima de que son varios los puntos de vista desde los cuales la realidad se trasmite en el cine. Entre estos se refiere a la perspectiva dada por el lugar donde se coloca la cámara, a la visión subjetiva de la realidad percibida por el espectador, etc. Amador, igual que Camarero, reconoce el cine como un medio a través del cual se difunden, permanecen, o se transforman ideologías. Identifica la representación de estereotipos y la imagen sublimada de la realidad como estrategias que mantienen los modelos e ideas deseados como paradigmas sociales. La función del historiador con respecto al cine, para ella consiste en revelar:

...los valores y las motivaciones que encierra y las estrategias de encubrimiento o deformación de la realidad, buscando los códigos formales o sutiles de la ideología que lo sustenta. En esta tarea, el historiador-investigador define en la imagen fílmica dos ámbitos claramente diferenciados: el contenido aparente y el contenido latente. El contenido aparente es accesible para cualquier espectador mediante el simple mirar de los hechos que suceden en el filme. La mirada del historiador no se conformará solamente con este simple mirar y debe buscar el contenido latente, estudiando el filme como un texto de cultura y como memoria del pasado.

La también española Marta Selva Masoliver ha ejercido la docencia en diversas universidades de su país. En conjunto con Anna Solá A. ha sido directora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Su interés por la historia está relacionado con el rescate del papel que las mujeres han tenido dentro de su decursar. Al conmemorarse los diez años de creada la Mostra Internacional de films de Dones de Barcelona, en el texto *El cine*

*de mujeres es el cine*, reafirma este propósito, enfatiza la presencia de las mujeres realizadoras desde los inicios del arte cinematográfico, y valora la creación femenina de tanta importancia para el desarrollo del cine como las realizaciones devenidas de una dirección masculina:

...visibilizar que la aportación que las mujeres han hecho a la creación audiovisual no es algo complementario a la historia de este medio, sino que la participación de las mujeres en todos los ámbitos cinematográficos, desde el guion a la producción, desde la interpretación a la dirección, la posproducción y la distribución, ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine.

Si nos atenemos a los datos empíricos de los que disponemos, las mujeres han participado en todos los inicios de los procesos o etapas, aportando en ellos contundentes avances y consolidaciones junto a otros «pioneros». No solo Alice Guy sino también Lois Weber, Lotte Reiniger, Elvira Notari, Adrienne Solser, Rosario Pi, Edith Carlmar, Asta Nielsen, Germaine Dulac, Maya Deren, Dorothy Arzner... todas ellas figuras fundamentales en su momento, que han ido apagándose sin remedio por falta de reconocimiento historiográfico.<sup>20</sup>

Acierta la autora al afirmar que las obras provenientes de una dirección cinematográfica femenina no siempre atañen a aspectos o problemáticas concernientes propiamente a las mujeres, sino que pueden estar relacionadas con cualquier fenómeno de la existencia humana. Es importante significar, además, que incluso pueden tener un discurso patriarcal típico. Relevante para una comprensión y valoración amplia del quehacer cinematográfico femenino en el cine, y que Marta Selva Masoliver saca a relucir también en su texto, es la conciencia de que las cineastas mujeres no solo han debido desviarse del legado de argumentos y conflictos heredados del más clásico cine masculino para crear un discurso auténtico o propio de lo femenino; también han tenido que pensar en innovar con respecto al lenguaje formal perteneciente a la técnica cinematográfica, el cual también ha respondido generalmente a intereses masculinos.

Dedica específicamente su ensayo *Mujeres y cine histórico* a abordar las características de la interrelación entre ambas materias. Son esenciales tanto los planteamientos generales que hace como aquellos concernientes específicamente al cine español.

En cada periodo histórico: el franquismo, la etapa del gobierno socialista, en dependencia del régimen en el poder, la autora reconoce la comercialización cinematográfica de una imagen femenina a gusto del imaginario social, en esencia masculino. Como resultado de su investigación Marta Selva también opina que el patriarcado en las sociedades ha provocado en ocasiones que se les atribuyan actitudes o cualidades masculinas a las protagonistas femeninas de las películas. Considera además que según la estructura de poder que haya estado vigente se ha situado la imagen femenina en el lugar que necesite el orden patriarcal. Argumenta cómo las películas de determinados periodos históricos han presentado a la mujer como un sujeto muy activo en la sociedad y luego el desenlace del filme consiste en el retorno de ella al espacio íntimo de la casa y el regreso de la figura masculina al ámbito público.

Son varios los peligros sobre los que esta autora llama la atención para la labor de quienes se interesen como investigadores en el vínculo entre la historia y los estudios de género. Acecha el impulso de tomar como referentes para la historia solo aquellas mujeres cuyos aportes trasciendan el espacio íntimo, aquellas que resalten en ámbitos tradicionalmente aprobados como las ciencias, la política, etc. De caer en esta limitación se ignoraría la pluralidad de experiencias e identidades que se pueden encontrar en otras mujeres que no se corresponden con los parámetros mencionados anteriormente.

Si entendemos la historia como un discurso que reconoce las aportaciones del conjunto de personas de cada época a la transformación social no podemos admitir un modelo idéntico (cerrado y aparentemente coherente) al que ha existido, aunque tenga como protagonista a las mujeres. La tentación de sustituir un centro por otro, es decir, poner en el centro también aquellas mujeres que han hecho «cosas importantes» y limitarse solo a esto, es uno de los riesgos de este tipo de operación.

La significación de las diferencias de todo orden (razas, culturas, género, clase) ha quedado fuera de las dramaturgias históricas de nuestro cine y ha vivido un raquíto —y demasiadas veces folclórico— desarrollo dramático.<sup>21</sup>

La socióloga francesa Annie Goldmann, quien se desempeñara como directora de investigaciones de la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales, se ha preocupado por imbricar la discipli-

na de la sociología con la historia, el cine y la literatura. De su afán son fruto los textos *Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol* y *Cine y sociedad moderna*.

Goldmann considera los cambios narrativos y estéticos del cine, similares con los ocurridos en otras manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro y la música. Desde la sociología, opina que el método más apropiado para el estudio del cine es el estructuralismo genético, conceptualizado por el marxista Lucien Goldmann con el propósito de ser aplicado a la literatura. La mentalidad o el imaginario colectivo, la diferencia de pensamiento entre las diversas clases sociales, la dependencia de estos factores respecto a las condiciones históricas que los inducen, son las principales categorías que propone que se introduzcan en las investigaciones.

Goldmann señala que las historias narradas en las películas solo son un fragmento de la estructura mayor en que estas consisten. Así como que no deben analizarse separadamente los elementos propios del lenguaje cinematográfico y los factores externos a ellos implicados en la realización cinematográfica. Según esta teórica los problemas que debe intentar responder o solucionar quien se interese en el cine desde el punto de vista de la sociología son: comprender lo que ha hecho el autor, cómo lo ha hecho, y finalmente por qué lo ha hecho.<sup>22</sup> En su texto *Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol*, alerta que debido a la manipulación y tergiversación que sufre la realidad en la representación cinematográfica, la labor de los historiadores se enfocaría en «catalogar, seriar y agrupar las representaciones fílmicas para intentar establecer correlaciones, a veces homologías, entre el universo imaginario de esos filmes y las categorías mentales que rigen a cierto tipo de sociedad en un momento dado de la historia».<sup>23</sup>

Me he referido en este texto de forma muy esencial a las principales figuras y centros de estudios a partir de los cuales se originó y se ha desarrollado la investigación histórica dentro del cine. He mencionado solo el progreso que ha tenido este campo investigativo en los países europeos, fundamentalmente España y Francia, pero no significa que en Latinoamérica sean inexistentes los ejemplos de trabajos y de profesionales dedicados al estudio de esta materia. Si no tienen una presencia significativa en el territorio las teorizaciones sobre cuán válidas pueden ser las películas como fuentes históricas, acerca de las diferentes maneras de representar la historia cinematográficamente, o las referidas a cuál género cinematográfico es más fiel a la realidad, sí otros enfoques imbrican nuestra



Historia dentro del cine. La región latinoamericana ha tenido en sus películas testimonios de sus luchas, unas compañeras serviciales en los momentos necesitados de convocar a la unidad en favor de la identidad, la cultura o la religión. Sea este texto un aliento para desentrañar la unión de la Historia y el Cine en las diversas cinematografías de nuestra Patria Grande.



- 1 Boleslaw Matuzweski. *Une nouvelle source de l'histoire*, París, 1898, p. 6. Consultado el 30 de septiembre de 2017 en <https://ia802505.us.archive.org/30/items/unenouvellesourc00matu/unenouvellesourc00matu.pdf> (Traducción desde el francés de Manuel Toledo).
- 2 Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 12.
- 3 Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, S.A, España, 1995, p. 38.
- 4 *Ibidem*, p. 33.
- 5 *Ibidem*, p. 32.
- 6 Marc Ferro. *La historia en el cine*, 2005, p. 8. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en [www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/8141/1/DOCT2065560\\_ARTICULO\\_1.pdf](http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/8141/1/DOCT2065560_ARTICULO_1.pdf)
- 7 Alberto Fijo y Fernando Gil-Delgado. «Conversación con Pierre Sorlin», *Revista Film Historia Online*, Vol. XI, No. 1-2, 2001.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Pierre Sorlin. *El cine un reto para el historiador*, p. 21. Consultado el 10 de octubre de 2017 en [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf).
- 10 «La memoria colectiva tiene sus ritmos propios, ligados a los ritmos sociales; las mismas circunstancias se reconsideran indefinidamente, se revalorizan, en función de lógicas evolutivas». Pierre Sorlin, *Historia del cine e historia de las sociedades*, 1991. Consultado el 5 de octubre de 2017 en <http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225606/306959>
- 11 Robert Rosenstone. «La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla», *The American Historical Review*, vol. 93, No. 5, diciembre 1988, pp. 1173-1185.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Ibidem*.
- 14 José María Caparrós Lera. Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción, p. 33. Consultado el 10 de octubre de 2017 en <http://www.cervantesvirtual.com/research/ensear-la-historia-contemporanea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0/01c2a7ce-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>
- 15 José María Caparrós Lera. *Nueva propuesta de clasificación de películas históricas*. Consultado el 15 de octubre de 2017 en [http://www.cinehistoria.com/propuesta\\_de\\_clasificacion\\_de\\_pelculas\\_historicas.pdf](http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_pelculas_historicas.pdf)
- 16 *Ibidem*.
- 17 Hayden White. *Historiofotia e historiografía*, 1898. Consultado el 4 de noviembre de 2017 en <http://historiofotia.blogspot.com/>
- 18 *Ibidem*.
- 19 Gloria Camarero. *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Ediciones AKAL, S.A, 2002, p. 6.
- 20 Marta Selva, *El cine de mujeres es el cine*. Consultado el 15 de diciembre de 2017 en <http://arxiu.mostrafilmsdones.cat/wp-content/uploads/2014/03/Selva-Sola-cine-de-mujeres.pdf>
- 21 Marta Selva. «Mujeres y cine histórico», *Ficciones Históricas. El cine histórico español, Cuadernos de la Academia*, No. 6, septiembre, 1999, pp. 180 y 189.
- 22 Annie Goldmann. «Cine y sociedad moderna», 33 *ensayos de cine*, Ediciones EICTV, Colección VIRAMUNDO, 2008, p. 124.
- 23 Annie Goldmann. «Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol», *Annales*, año 51, No. 4, julio-agosto 1996, pp. 36-37.

---

**Lisandra Leyva Ramírez (Holguín, 1987)**

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente. Integrante de la Sección de Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saíz. Autora de los libros *Indagación estética para deleite de erotómanos y cinéfilos* (Latin Heritage Foundation, 2012) y *Dueto erótico para cinéfilos* (Editorial La Luz, 2011). Actualmente cursa la Maestría en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, El Caribe y Cuba perteneciente al Departamento de Historia de la Universidad de La Habana. Labora profesionalmente en el Centro de Información e Investigaciones de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.



# Oscuros elefantes imaginarios: el cine de Xavier Dolan

Frank Padrón

*Enfant terrible* del cine canadiense e internacional, Xavier Dolan significa, la irreverencia, la disidencia, la heterodoxia.

El joven actor, director, guionista y productor, nacido en Quebec en 1989, ha logrado en pocos años una cinematografía que no solo detenta el raro sello que la ubica dentro del elitista cine *d'author*, sino que le confiere a este originalidad y autenticidad, algo, como se sabe, cada vez más difícil de conseguir en el contaminado e hibridante audiovisual de nuestros días. Afincado en los fantasmas de Godard, Wong Kar-wai y Almodóvar, Dolan ha ido encontrando su propio estilo que despliega fuertes tintes psicológicos, y descuella por la reciedumbre en las caracterizaciones de sus personajes y las contrastantes peripecias de una narrativa, por otra parte, vigorosa y elegante.

Desde que, con solo 19 años, escribió y dirigió su primer largo de ficción (tras actuar en un corto<sup>1</sup> premiadísimo en festivales europeos), entró por la puerta ancha



*Yo maté a mi madre (2009)*

de la pantalla grande tras ser reconocido nada menos que en Cannes, ese festival de los espaldarazos donde el joven llegó para quedarse, según revela el resto de su obra; *J'ai tué ma mère* (*Yo maté a mi madre*, 2009) situó las interesadas miradas de crítica y público de todas partes en el inquietante cineasta.

Mezclando documental y ficción, y apoyada en una autorreferencialidad que le persigue desde entonces, la ópera prima de Dolan sentará una de sus invariantes: la maternidad, y sobre todo las relaciones con ese poderoso sujeto familiar y social que en su caso (hombre, joven y gay) implicará una huella profunda desde su dualidad: amor-odio, (des)apego, frustración-afecto. La impronta castradora del matriarcado heterosexista e invasivo —y más allá, pues también está el padre, de influencia no menos fuerte— aparece cuestionada y revisada desde el simbólico homicidio anunciado irónicamente en el título.

La liberación de los coartadores nexos m(p)aternos, y en general, de los otros, más amplios y quizás hasta más complejos, con la sociedad toda, mediante la libre relación erótica (como se ha dicho, la homosexualidad asumida y practicada) signa el siguiente filme: *Les amours imaginaires* (*Los amores imaginarios*, 2010), que repitió lauros en Cannes.

El trío como figura erótica de nuevo signo en la era posmoderna informa este filme donde, sin embargo, todo queda en el orden de las posibilidades. Aquí la variante es el gay con amiga hetero, ambos aspirando a conquistar (y tal vez compartir) amantes masculinos. La complejidad de las relaciones humanas en general, y eróticas en particular, está presente de nuevo en esta película. Desde la escritura se exhiben las torceduras y dificultades de aquellas, las cuales se plasman a través de una motivadora puesta en pantalla, aunque desde el principio se percibe la pasión iconoclasta, disidente del cineasta. La di-





*Laurence Anyways* (2012), triunfadora en Toronto, entroniza en la obra de Dolan un sujeto que también aparece con fuerza en la cartografía fílmica del siglo XXI: el «trans». Aunque un tanto reiterativa y quizás larga en demasía, resulta admirable (*anyway*) la manera en que el bisoño cineasta atrapa la naturaleza compleja, la psicología peculiar y difícil de esta identidad erótica, la cual, por otra parte, no admite camisas de fuerza ni generalidades: es tan individual y específica según cada persona, tal como han revelado los estudios más avanzados desde el punto de vista científico, pero sobre todo la propia vida. Incluso, el deseo de asumir el género contrario al que físicamente identifica a la persona —en definitiva, el verdadero— ni siquiera está reñido con la sexualidad aparente,<sup>2</sup> tal y como se revela en este filme; es lo que va mucho más adentro, que está conectado con lo ontológico, de ahí que la sexualidad real o aparente poco importa ante el peso de la espiritualidad, de la esencia humana que alberga cada cual. Lo que una vez más se proclama desde los siempre reveladores títulos del cineasta.

En 2013, bebiendo en la obra teatral homónima de Michel Marc Bouchard, Dolan realiza *Tom à la ferme* (*Tom en la granja*), que insiste en el asunto de la pareja gay y las relaciones con la familia, pero en esta ocasión del otro, quien, para mayor singularidad del relato, es también una ausencia definitiva: Guillaume, el amante del protagonista, ha muerto, y este visita la casa rural donde viven la madre y

fuminación de barreras entre la ficción y la no ficción; la «ruptura de sistema» de lo recta, «lógicamente esperado», según marchan en apariencia los derroteros del relato; la imprevisibilidad de los caracteres: todo ello genera nuevas directrices, lo cual se traduce a nivel de imagen en variaciones de gamas, entropías de iluminación y otras proyecciones nada ortodoxas, algo que también incluye un montaje abundante en analepsis, anticipaciones, etc.



el hermano del difunto. Aunque la progenitora es, como hemos dicho y comprobamos, una presencia importante en el cine del realizador, esta vez el conflicto tiene como centro la relación de Tom y su cuñado, un personaje en el cual se resumen la homofobia que, *comme d'habitude*, va muy del brazo con la reprensión de la homosexualidad latente, y en cuyas manifestaciones más comunes están la violencia y el ejercicio abusivo de poder, tal escudos contra una inconfesada debilidad que incluye carencias y falencias de todo tipo.

Tales características informan sobre el personaje de Francis. Este, por otra parte, ha levantado un falso edificio que pretende enajenar a la madre de la verdadera personalidad del hijo fallecido, ocultando su homosexualidad con tácticas miméticas y míticas en las que enrola al visitante, quien debe fingir que es solo un amigo más, nunca «el amigo»; se hace difícil creer que ella muerda el anzuelo, antes bien actúa o simplemente se acomoda a la mentira. La personalidad de Agathe, la madre —autoritaria, algo que patentiza hasta en su vestuario masculino; despectiva y agresiva con el hijo sobreviviente— complementa la flaqueza disfrazada de poderío en Francis, las grietas profundas de su personalidad, y redondea el ambiente represor y castrador que debió sufrir Guillaume y que ahora envuelve a Tom, víctima acaso voluntaria que sucumbe a los encantos brutales de su ambiguo cuñado, en los que adivina una versión del amante desaparecido.



El ambiente salvaje del entorno (la granja), donde el huésped se enfrenta a prácticas ajenas a su mundo y sensibilidad (ordeñar, ayudar a parir a las reses...), implica el espacio semantizado en el que esta brutal relación encuentra el marco adecuado para desplegar sus expresiones torcidas y contra natura. Pareciera que el director discursa en torno a una derrota de la diversidad sexual frente a la prepotencia heterosexista (o por lo menos, heterosocial), metaforizada en el presunto sometimiento de Tom ante Francis; pero el desenlace pone las cosas en su sitio, develando, confirmando verdades que ya

Tom en la granja (2012)



*Tom en la granja* (2012)

insinuaba la diégesis, cerrando presuntos cabos sueltos: el nuevo camino hacia la libertad mediante esa suerte de fuga-vengeza es suficientemente elocuente.

*Tom en la granja* es, a mi juicio, una de las más conseguidas y brillantes obras de Xavier Dolan, incluyendo su actuación, por supuesto en el rol protagónico: la riqueza y variedad de matices en los personajes, la solidez de un guion que encuentra una acertada puesta en pantalla (con esa fotografía que hace de la sombra y la penumbra un decisivo recurso) y la coherencia con una poética que ha ido asentándose con personalidad en el panorama del cine actual, así lo avalan.

Con *Mommy* (2014), Gran Premio del Jurado en el reincidente Cannes, Dolan retoma su ítem primigenio focalizando a la madre como importante sujeto familiar y social, aunque esta vez desde una postura reivindicadora: no es ya aquel ser vulgar y manipulador de su primer filme, o la pre-

sencia autoritaria y voluntariamente ciega ante la realidad del hijo en la película anterior, sino una verdadera heroína que con toda la paciencia del mundo, y un optimismo indestructible, enfrenta los destrozos y desastres de su hijo conflictivo, los problemas sociales (falta de trabajo, dificultades con la vivienda...) y sus propias frustraciones sin declinar ante la lucha feroz, sin perder la sonrisa, aunque el dolor la destroce por dentro.<sup>3</sup> Pero como de costumbre, lo que más interesa al realizador es la relación con el hijo, que vuelve a ser ambigua, de complicidad y rechazo, de amor que también expresa su reverso, y en cualquier caso explosiva y visceral.

Aun cuando el resto de los personajes (tanto el adolescente bipolar como la vecina también traumada en cierto sentido, y que se integra al núcleo familiar de modo favorable al equilibrio)<sup>4</sup> goza de fuerza y riqueza psicológica, el protagónico de Diane, la madre, deviene uno de los perso-



*Mommy* (2014)

najes más vigorosos y deslumbrantes del cine reciente, y como es también habitual, la actriz que lo asume, Anne Dorval (la misma progenitora de *Yo maté a...*) ofrece una matizada y convincente labor.

En *La Chanson de l'éléphant* (*La canción del elefante*, 2014), Dolan no dirige, sino que solo se sitúa frente a la cámara demostrando una vez más sus quilates histriónicos. Aquí interpreta a un joven con problemas psiquiátricos y es de suponer que aceptó el papel porque se inserta a la perfección en el perfil de sus propias criaturas: jóvenes de conductas erráticas, apartados del redil de la normalidad, ya sea por sus manifestaciones conductuales o sexuales.

Dirigida por Charle Binamé y basada en la pieza teatral de Nicolas Billon<sup>5</sup>, en esta película la relación entre Alain y un psiquiatra desaparecido genera, a más de un inquietante *thriller*, uno de esos alucinantes y extraordinarios nexos eróticos

que enrumban hacia otras esferas de lo humano y social. Es seguro que el Dolan actor confirió al rol mucho de sus vivencias personales, así como de sus experiencias escriturales y fílmicas en general, enriqueciendo un personaje sustancioso y matizado per se.

Más allá del sujeto, esta afinada «canción» se inserta en todos sus presupuestos dentro de los códigos que alimentan la poética dolaniana: una defensa a ultranza de la libertad creadora, y mucho más allá, de la libertad existencial toda, del derecho inalienable de vivir la vida que (y como) se quiere, sin camisas de fuerza familiares, morales ni sociales que lo impidan.

*Juste la fin du monde* (*Solo el fin del mundo*, 2016), con varios premios César y una vez más el Gran Premio del Jurado en Cannes, vuelve a sentar en la silla del director al cineasta maldito, que esta vez parte de un guion ajeno (Jean-Luc Lagarce), aunque por supuesto absolutamente



acorde con los presupuestos temáticos y las recurrencias ideostéticas del realizador, quien por tanto lo ada(o)ptó. El ambiente familiar es de nuevo vórtice dramático, mas, en vez de una reducida célula (padres —sobre todo madre— e hijo, y algún ser ajeno que se integra de un modo u otro al cerrado y peculiar vínculo), esta vez nos enfrentamos a una gran familia que recibe a uno de sus integrantes, durante muchos años ausente.

La parquedad y hermetismo del joven que vuelve, su relación singular con todos y cada uno de los miembros, algunos de los cuales ni siquiera conocía (hermanos, madre ¡una vez más!, cuñadas, sobrinos...), va ensanchándose mediante un bien armado y pensado *crescendo* dramático que despliega la riqueza en el diseño de personajes y ambientes que caracteriza al cine dolaniano desde sus inicios, ahora ganando en solidez narrativa y fílmica; los expresivos encuadres, la planimetría creadora (sobre todo planos cerrados que refuerzan la sensación de ahogo e incomunicación) en función de los personajes y sus relaciones; el apoyo de rubros como la fotografía, el montaje y la música soportando las ideas desarrolladas a lo largo del relato, signan la madurez cinematográfica a que ha arribado el cineasta.

El recuerdo del despertar sexual, la diversidad erótica frente a una familia «heteronormada», la enfermedad terminal, la incomprendida profesión intelectual que han fungido como invariantes dolanianas retornan con suspicacia y sutileza en un filme que permite el lucimiento de rostros del cine francés, tanto veteranos (Nathalie Baye —quien ya fuera la madre en *Laurence Anyways*—, Marion Cotillard, Vincent Cassel...), como bisoños (el propio protagonista, Gaspar Ulliel, ya reconocido en festivales y por la crítica), elenco admirablemente conducido por el cineasta, lo que reafirma otra de sus virtudes: la sólida dirección de actores.

Mientras esperamos lo nuevo<sup>6</sup> firmado por este inquietante y motivador artista de los lados oscuros y las relaciones humanas no precisamente más armónicas, sigamos repasando, estudiando, disfrutando una obra que se inserta por derecho propio entre lo mejor de la cinematografía contemporánea.



1 Se trata de *Miroirs d'été* (2006), de Étienne Desrosiers.

2 Este aserto ha sido abordado con similar enfoque y originalidad en el cine de Almodóvar, y en otros filmes como el documental *Todo sobre mi padre* (Even Benestad, 2005), basado en el caso real del «bigénero» Esben Benestad-Esther Pirelli, o en el reciente *Una nueva amiga* (2014) de otro investigador agudo en los temas de la diversidad sexual desde su cine: François Ozon.

3 El colega Joel del Río ha visto en el diseño de este personaje otro guiño sarcástico del cineasta; no le parece tan abnegada ni honesta, y sí dispuesta a cierta manipulación. Me resulta muy atendible esta lectura, a pesar de lo cual sigo pensando que es, de las madres dolanianas, la menos monstruosa, la más respetada por el artista.

4 Una vez más, el trío de cualquier tipo complejiza las relaciones humanas y eróticas. Aquí hay sugerencias de cierto complejo de Edipo en el joven, y de un quizás platónico aunque nada improbable sentimiento entre madre e hijo que trasciende las meras relaciones familiares, pero a la vez la intromisión de un tercer elemento, ajeno al dúo, que introduce un giro en el vínculo y aporta otros matices.

5 Lejos de afectarla, la estructura teatral que conserva el filme, deudora del referente escénico, lo beneficia, como quiera que el cerrado ambiente «de cámara» que implica el recinto hospitalario favorece la concentración psicológica y la estrecha relación de los personajes.

6 Se trata de la ya anunciada *La muerte y la vida de John F. Donovan*.

**Frank Padrón (Pinar del Río, 1958)**

Escritor, ensayista y comunicador audiovisual. Sus más recientes libros: *El cineasta que llevo dentro* (Ediciones ICAIC) y *De la letra a la esencia: Mirta Aguirre y el barroco literario* (Premio UNEAC 2017).



# Abbas Kiarostami o la belleza del movimiento y la crisis

Antonio Enrique González Rojas





El cine y el ámbito audiovisual todo —más ampliamente asumido en este siglo XXI, en el que la crisis canónica de los formatos y las dinámicas de transmisión-recepción sajan las últimas amarras del XX— revelan al movimiento como su esencia prístina. Ya sea asumido como médula de toda su identidad artística particular. Ya como determinante de su constructo dramático, narrativo. Asentado como está el séptimo arte en la estructuración de relatos marcados también por desplazamientos y traslaciones no necesariamente progresivos, lineales o evolutivos. Pasado y futuro, antes y después, son las únicas nociones constatables, pues el presente es puro tránsito.

Los héroes siempre se mueven. Vuelven o van. O sencillamente van. Las nociones de origen y destino se difuminan, se diluyen, en franco desafío y liberación de toda atadura convencional. En inquietante revelación de la eternidad que trasciende la mortalidad de la carne, maldecida con el antes y el después, limitada por el principio y el final.

En varias de sus cintas más importantes, Abbas Kiarostami asume el movimiento como cardinal recurso fílmico, expresivo y dramático, en un estado de tanta pureza filosófica y metafísica, como de orgánica y dual fuerza motriz del audiovisual y la realidad misma. Una realidad que abarca al contexto, al realizador y a la diégesis resultante de la cristalización de su imaginaria en una obra concreta. Diégesis esta que casi siempre da la sensación de incompleto segmento de existencia captado por el artista, fruto del mero azar. Cual sorbos de agua específicos e irrepetibles, extraídos de una ribera heraclítea, cuyas singularidades argumentales revelan constantemente su naturaleza inconclusa, parcial, como es toda percepción del cosmos. Como es toda mirada fílmica.

El niño protagonista de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) se mueve constantemente en una pesquisa casi desesperada para cumplir con el cometido de salvar a su compañero. Los personajes principales de los largometrajes *Y la vida continúa* (1992), *El sabor de las cerezas* (1997) y *Diez* (2002) se desplazan en automóviles a través de una realidad circundante, de la que solo obtienen perspectivas parciales, fragmentarias, fugaces. Buscan, escudriñan, interrogan igualmente desesperados que el niño, acuciados por fantasmas existenciales más o menos esbozados, propuestos, y acosados por dudas abrumadoras.

Carentes del don omnipotente de la ubicuidad, son incapaces de aprehender en toda su complejidad el entramado de interacciones e integraciones que es la metarrealidad. A la vez, de ellos solo apreciamos, como espectadores, breves bocetos, insinuaciones, pistas, que permiten reunir algunas piezas del puzzle, rellenar otros espacios en blanco, y si acaso, reconstruir a capricho el resto de estas vidas brevemente oteadas a través del lente de Kiarostami. La mayor parte de la existencia permanece «fuera de campo» para el ser humano, para quienes vemos a estos personajes y nos reconocemos en ellos. Y el fuera de campo fílmico es así otro de los distintivos formales en la obra de este realizador, en la que adquiere relevancia filosófica y actúa como uno de los principales retos perceptivos. Llevado esto a extrema prueba en *Shirín* (2008), donde se destilan las esencias emocionales del cine a través del impacto en la audiencia-protagonista, de la trama desarrollada de manera radial (extradiagéticamente hablando).

El automóvil en el que circulan varios de estos caracteres no resulta tampoco simple y gratuita solución formal para mantenerlos en movimiento, sino que a la larga deviene metáfora de la civilización humana por ser externalización y proyección de su naturaleza individual. A la vez, resulta aislamiento y autosegregación de un mundo donde son apenas visitantes, intrusos. Aunque parezca, y hasta cierto punto sea una defensa, un parapeto que permite mantener distancia intelectual, cultural, del cosmos visitado: en estos casos específicos, las aldeas del Irán provinciano —*Y la vida...*, *El sabor...*, también *El viento nos llevará* (1999)— o los propios estratos socioculturales y religiosos que conviven en el Teherán contemporáneo (*Diez*).

El auto es la mínima y óptima armadura civilizatoria del ser humano, forjada a fuerza de sedimentaciones culturales, sociales, clasistas, políticas, genésicas, que lo acompaña a donde sea que se dirija. Incluso cuando pretenda, mediante disímiles métodos de renuncia, purificación y meditación, desembarazarse de tales anclajes, en pos de una trascendencia espiritual, filosófica o artística.

Kiarostami termina confesando y asumiendo, a través de todos estos personajes-*alter ego*, sus ineluctables condicionamientos, limitaciones e incapacidades como persona que siempre dialogará desde la postura de intruso con todas las esferas vitales ajenas a su microcosmos.



*¿Dónde está la casa de mi amigo? (1987)*

Aunque revela de paso las iniquidades del artista como manipulador, y de la humanidad como transfiguradora y reestructuradora de su realidad circundante, en sus desenfadadas pretensiones por domeñarla a su imagen y semejanza. El séptimo arte, las artes todas, no son más que la sublimación de nuestra competencia eterna con Dios por alcanzar la omnipotencia, por estructurar sistemas que se puedan controlar a plenitud.

Así, en la conocida como *Trilogía de Koker* o *Trilogía del terremoto*, las cintas *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *Y la vida continúa* y *A través de los olivos* (1994) son como círculos concéntricos, como ondas, cuyo epicentro lo constituye la problematización profunda de la responsabilidad ética del realizador ante su realidad, ante sus semejantes. Valga la metáfora de las ondas de choque del terremoto para entender estas cintas como subsecuentes revelaciones de los procederes, mañas y artificios de los que se vale Kiarostami para construir historias de nítida influencia neorrealista como *¿Dónde está...?* Los postulados de justicia social, de ruptura con el cine-espectáculo de sesgo comercial, del acercamiento dialógico a la realidad mediante el empleo de actores no profesionales (enumerados

así, *grosso modo*), enarbolados por el neorrealismo italiano, y obedecidos en gran medida por obras previas de Kiarostami (desde su primer cortometraje *El pan y la calle*, de 1970), terminan sometidos a una crisis total cuando *Y la vida...* deviene en una suerte de *making of* dramatizado de los avatares del niño de Koker, luego de revelada su «falsedad» por la trama de *A través...*

Kiarostami, como cineasta, no repara en modificar para su interés creativo las relaciones humanas, las vidas, las dinámicas naturales de los habitantes de Koker. Sean o no profesionales, siempre serán actores —eso es lo más importante—, medios de expresión de la subjetividad actoral reinante sobre cualquier otra circunstancia o elemento. Y tiene el valor de reconocerlo, de mostrarlo, de volverlo a hacer. Hace de la crisis su estado natural. Y por eso creo que trasciende verdaderamente: por remover todo el entramado autocomplaciente del cine y los cineastas, por desafiar las justificaciones morales y militantes de quienes se han proclamado adalides del reflejo sincero y certero de la realidad, y desconociéndose como modificadores de esta, apenas eligieron para sus obras el primer plano, la primera secuencia, la primera historia, el primer actor.

El cine de Abbas Kiarostami puede verse como una alegoría del propio cine, desde el reconocimiento honesto de su carácter subjetivo, limitado, inacabado. Es la belleza de la imperfección, la concientización intelectual de la incapacidad para reflejar el mundo en cada obra —a salvo de cualquier prepotencia representacional— y la conformidad con adorar la hermosura de las sombras relegadas en la cueva platónica, donde permanecerá por siempre atado y amordazado.



---

**Antonio Enrique González Rojas (Cienfuegos, 1981)**  
Licenciado en Periodismo. Narrador y crítico de arte. Textos suyos aparecen en publicaciones como *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo*, *Altercine*, *Cine Cubano: La Pupila Insomne*, *Esquife*, y en varias compilaciones cubanas y extranjeras. Recientemente publicó el e-book *Voces en la niebla. Un lustro de cine joven cubano (2010-2015)*, bajo el sello Claustrofobia Ediciones.



*El sabor de las cerezas (1997)*

*Diez (2002)*



# Apuntes sobre el festival cinematográfico de Bari

Mario Naito

Por primera vez un delegado cubano<sup>1</sup> participa en la Asamblea General de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), cita anual que desde 2009 ha tenido lugar en la ciudad italiana de Bari. Gracias a la invitación de Felice Laudadio,<sup>2</sup> director artístico del Festival Internacional de Cine de Bari, se convoca cada año a la asamblea de la FIPRESCI dentro del contexto de este certamen, devenido uno de los principales eventos filmicos de Italia.

Actualmente, la cineasta germana Margarethe von Trotta es la presidenta del Festival, puesto que pasó a ocupar luego del fallecimiento de Ettore Scola, ahora declarado su presidente honorífico.

El Festival de Cine de Bari consta de tres secciones filmicas fundamentales: una, donde concursan óperas primas y segundas obras nacionales que han participado en certámenes extranjeros; otra, con una selección panorámica de filmes internacionales, en la cual se incluyen algunos estrenos mundiales; y en tercer lugar, la dedicada a retrospectivas u homenajes a personalidades y títulos claves, tanto del cine italiano como de otras nacionalidades. En los dos primeros casos se organizan jurados respectivos que conceden los premios en las categorías establecidas. En el certamen se entregan el premio Platino —con el perfil de Federico Fellini (diseñado por Ettore Scola)— a personalidades cinematográficas por los logros de su carrera. Este año, los realizadores Bernardo Bertolucci y Mario Martone, y el director de fotografía Vittorio Storaro, estuvieron entre los distinguidos. En los casos específicos de Martone, Storaro y Bertolucci, antes de ofrecer cada uno sus clases magistrales, se proyectaron respectivamente *Leopardi, el joven fabuloso (Il giovane favoloso, 2014)*, *El conformista (Il conformista, 1970)* y *La estrategia de la araña (Strategia del ragno, 1970)*, esta última en copia restaurada.

Para la novena edición del certamen de Bari, celebrada entre el 21 y el 28 de abril de 2018, los organizadores ofrecieron una programación cinematográfica con una diversidad temática en la cual sobresalieron tópicos como el nazismo y la emigración. Países como Noruega, Rusia, Francia, Alemania, Portugal y Grecia presentaron películas que abordan de distinto modo hechos trágicos ocurridos bajo el dominio fascista, bien en historias privadas o públicas, de atrocidades cometidas o de sublime heroísmo.<sup>3</sup>

En el Teatro Petruzzelli, la sede cardinal del evento, se sucedieron en el horario nocturno los estrenos mundiales de los filmes norteamericanos *Roman J. Israel, Esq. (2017)*, de Dan Gilroy, y *Unsub (2018)*, de Steven Soderbergh; la cinta palestina *Los informes acerca de Sarah y Saleem (The Reports on Sarah and Saleem, 2018)*, de Muayad Alayan; la coproducción franco-belga *La douleur (2017)*, de Emmanuel Finkiel; la germano-franco-polaca *El capitán (Der Hauptmann, 2017)*, de Robert Schwentke, y la película italiana *Prime che la notte (2018)*, de Daniele Vicari. Se reservó para el día de la clausura la exhibición de la versión restaurada de *El último tango en París (Ultimo tango a Parigi, 1972)*, de Bernardo Bertolucci. En esta majestuosa sala también se desarrolló el concierto dedicado a la música del compositor Armando Trovajoli, autor de las partituras de recordados filmes vistos en Cuba como *Celos, estilo italiano (Dramma della gelosia - tutti i particolari in cronaca, Ettore Scola, 1970)*, *Perfume de mujer (Profumo di donna, Dino Risi, 1974)*, *En el año del señor (Nell'anno del Signore, Luigi Magni, 1969)*, y de canciones integrantes de las bandas sonoras de *Ayer, hoy y mañana (Leri, oggi, domani, 1963)* y *Matrimonio a la italiana (Matrimonio All'italiana, 1964)*, ambas de Vittorio De Sica. Fotos de escenas de esas cintas y sus afiches



*Roman J. Israel, Esq. (2017)*

*El capitán (2017)*





*Fata Morgana* (1971)

acompañaron la ejecución de la orquesta y al cantante solista que interpretó las canciones.

Otros recintos como el Multicinema Galleria, la Feltrinelli, el Colonnato Palazzo ex Provincia y el Circolo Barion sirvieron como salas de proyección, de conferencias, exposiciones y laboratorios de crítica y dirección cinematográficas.

Sendas retrospectivas filmicas del festival estuvieron consagradas al cineasta Marco Ferreri y al productor Franco Cristaldi, ambas con sus contrapartes teóricas. Además de las veintinueve cintas de Ferreri exhibidas, se mostraron tres documentales sobre su obra. El último día del certamen se proyectó la copia restaurada de *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988), de Giuseppe Tornatore, producida por Cristaldi.

Atendiendo al éxito alcanzado el año pasado en el Festival con la sección especial «Cine y ciencia», se retomó esta con la programación de siete docu-

mentales realizados por Werner Herzog —entre ellos *Fata Morgana* (1971) y *Grizzly Man* (2005)—, presentados al público por Margarethe von Trotta y por Klaus Eder, secretario general de la FIPRESCI.

Entre los filmes proyectados en la cita destacó la más reciente película del director Steven Soderbergh. Estrenado en febrero en el Festival Internacional de Cine de Berlín, *Unsane* (2018) fue rodado, editado y dirigido por el propio Soderbergh con un iPhone en solo siete días. Se trata de un *thriller* psicológico que se desarrolla casi totalmente en un hospital psiquiátrico donde ha sido confinada involuntariamente una mujer que se ha sentido aterrorizada por la persecución de un acosador sexual por espacio de dos años. Con la visualidad de un filme hollywoodense tipo B, el ritmo vertiginoso y sin cortes ayuda a desplegar una indetenible tensión entre la protagonista y su seguidor en un ambiente claustrofóbico.



*Qualunque* (2011)

Como parte de las sesiones retrospectivas de cine italiano en la Petruzzelli se programó *Qualunque* (2011), de Giulio Manfredonia, una comedia satírica protagonizada por Antonio Albanese, quien luego de la proyección ofreció una clase magistral. El filme brinda un retrato de la corrupción que permea la política de la sociedad italiana contemporánea. Albanese encarna a Cetto La Qualunque, un empresario rudo y vulgar de la región de Calabria perseguido por la justicia en América Latina, quien regresa a su residencia italiana, una típica mansión de la mafia. En el reencuentro con sus amigos, que lo apoyan en todas sus villanías, se entera de que su odioso vecino va a postularse como alcalde de la localidad. Al escuchar la noticia, Cetto se enrola también en una campaña que lo conduce a realizar cualquier acto con tal de resultar vencedor en las elecciones, incluso enviar a su hijo adolescente de dieciocho

años a la cárcel para evadir una condena personal por implementar un negocio ilegal. Con un humor particularmente grueso, muy lejano de aquellas simpáticas comedias italianas de los sesenta, con Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi o Nino Manfredi, la cinta queda como un remedo poco inspirado de las mismas, y la interpretación de Albanese se torna bastante caricaturesca.

Dentro del Panorama Internacional tuvo su estreno la coproducción suizo-belga *Fortuna* (2018), segundo largometraje de ficción del cineasta suizo Germinal Roaux, cuya ópera prima *Pie izquierdo, pie derecho* (*Left Foot Right Foot*, 2013) fuera premiada en el Festival Internacional de Cine de Palm Springs. Estrenada en el pasado Festival de Berlín, *Fortuna* se centra en una joven etíope de catorce años del mismo nombre que pierde contacto con sus padres, luego de vivir la experiencia traumática de cruzar el Mediterráneo como inmigrantes





*Fortuna* (2018)

ilegales. La adolescente halla refugio temporal en un monasterio suizo situado en los helados montes alpinos, pero se siente sola y afligida. Aislada en su tristeza, se acerca a Kabir, un compatriota refugiado de veintiséis años con el cual establece una relación amorosa. Cuando este se entera más tarde de que Fortuna está embarazada, la maltrata y le reprocha haberle causado mayores problemas. El conflicto queda expuesto al desaparecer Kabir, pues la protagonista debe cargar sola con el silencioso sufrimiento de su destino y decidir entre dar a luz al bebé o realizar el aborto. La cinta, rodada en blanco y negro y en formato 1.33:1, recuerda a *Ida* (2013), de Pawel Pawlikowski, por su sobria fotografía en blanco y negro y su mirada atemporal de los sucesos. Sin embargo, su progresión dramática se resiente por momentos, y su ritmo lento y contemplativo hace extrañar una narrativa más dinámica.

Destacó también en el evento la mencionada cinta *Los informes acerca de Sarah y Saleem*, del palestino Muayad Alayan. Con guion del propio hermano del cineasta, Rami Musa Alayan, este segundo largometraje de ficción del realizador nos revela una relación extramatrimonial entre una mujer israelí (Sarah) dueña de un café y un chofer palestino (Saleem) encargado de hacer entregas a domicilio. Ambos residen en lados opuestos de Je-



rusalén y se dan cita clandestina cada noche para tener relaciones sexuales en la furgoneta del protagonista. Sarah está casada con David, un oficial de la inteligencia israelí, y Saleem espera un hijo de su esposa Bisa. Una noche, Saleem invita a Sarah a ir a Belén, región controlada por los palestinos, adonde debe llevar productos del mercado negro. Durante la correría casi se enreda a golpes con un habitante local, y la posterior repercusión del incidente terminará con el arresto de Saleem, en Israel, bajo falsas acusaciones. Sarah entonces deberá decidir entre la lealtad a su esposo y su país, o a su amante, quien sin desearlo se ha convertido en prisionero político. Como en la película libanesa *El insulto*, la palestina *Los informes...* está bien construida dramáticamente, lo cual consigue mantener la atención continua de los espectadores, aunque el relato no se halla exento de algunos detalles que empañan la lógica de los acontecimientos, pero tanto en aquella como en esta, la labor de los intérpretes coadyuva a la credibilidad de los hechos. Con un atinado trabajo de cámara en mano y un empleo naturalista de la iluminación se proporciona una visión de la vida en un territorio regido por las tensiones étnicas y políticas.



#### *Los informes acerca de Sarah y Saleem*(2018)

1 El autor de este texto fue invitado a la cita por ser el Presidente de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, filial de la FIPRESCI.

2 Presidente del Centro Experimental de Cine (Centro Sperimentale de Cinematografia), y con anterioridad, director del Festival Internacional de Cine de Venecia.

3 Felice Laudadio. «Le grandi questioni della storia nel cinema del mondo», *Programa del Festival Cinematográfico Internacional de Bari*, 21-28 de abril, 2018, pp. 8-9.

---

#### **Mario Naito (La Habana, 1948)**

Crítico e investigador cinematográfico. Especialista de la Cinemateca de Cuba. Compilador de *Coordenadas del Cine Cubano* 2 y 3. Colaborador de la Cartelera de Cine y Video, y del programa semanal Cine Paraíso de la emisora CMBF. Presidente de la ACPC y miembro de la UNEAC.

# Noticias desde Cannes

## El cine que veremos hasta mayo de 2019

Redacción *Cine Cubano*



No había favoritos claros y algunos medios lo consideraban una buena señal, un índice tal vez de renovación en los círculos del cine de autor internacional. A diferencia del año pasado, cuando se impuso la sueca *The Square* (2017), estrenada en Cuba justo un año después de alcanzar la Palma de Oro, esta vez la mayor parte de los críticos destacaron la calidad de la muestra en competencia, y juzgaron auspicioso el hecho de que diez cineastas competían por primera vez, entre los 21 realizadores que alcanzaron tal privilegio. También destacó

la creciente distancia con el Hollywood industrial, lo cual reafirmó al Festival de Cannes como primer y metódico promotor internacional del cine de arte y ensayo más arriesgado y valioso en términos humanísticos. Acto de fe de los organizadores significó también la elección del afiche oficial con una romántica imagen de *Pierrot Le Fou*, la película que convenció a su director Jean-Luc Godard, en 1965, de que no todo estaba hecho, y quedaban temas por filmar, cosas de qué hablar, 24 verdades para decir en cada segundo.

Hirokazu Kore-Eda

Por primera vez, el festival otorgó una Palma de Oro especial que fue enviada precisamente al legendario cineasta a quien el cine le debe no solo *Pierrot Le Fou*, sino también otro puñado de indispensables como *Sin aliento* (1960), *Vivir su vida* (1962), *Week End* (1967), *Nueva ola* (1990), *Adiós al lenguaje* (2014)... Una de sus productoras recibió el premio en su nombre y dijo: «Nunca estaremos suficientemente tristes por la situación del mundo», una sensación inmanente que se respira en *Le livre d'image*, que Godard presentó a competencia y fue premiada, es quizás la obra postrera de un artista que ha hecho «avanzar el cine, que ha sobrepasado los límites y que busca redefinir esos límites», de acuerdo con las palabras de la presidenta del jurado, Cate Blanchett. Hace cincuenta años el Festival de Cannes suspendió sus proyecciones porque Jean-Luc Godard y sus compañeros generacionales se solidarizaron con las protestas estudiantiles del mayo francés. El espíritu subversivo de aquel entonces reverbera en las palabras e imágenes de *Le livre d'image*, que le da continuación a la ensayística típica en las obras más recientes de este cineasta, interesado en el simbolismo del *collage* y en las abstracciones que intentan repensar la civilización, en un mundo donde cada vez son menos las películas interesadas en este tipo de reflexiones.

El consagrado cronista japonés del cine intimista, Hirokazu Kore-Eda, se llevó a casa la Palma de Oro por *Shoplifters*, que vuelve a entremezclar el aspecto social y la descripción de los vínculos filiales. «Para este filme quería tratar sobre la familia pero mirarla desde un poco más lejos y analizar el punto de fricción con la sociedad, es un filme un poco más social que mis películas anteriores, pero a la vez quería mostrar la riqueza que surge de esta familia, de su generosidad, retratar el color y la luz que irradian, mostrar todos sus sentimientos y emociones», explicó Kore-Eda en rueda de prensa. El filme cuenta cómo un ladrón y su hijo encuentran a una niña en la calle y deciden acogerla pese a la pobreza en la que viven. Desde antes de comen-



zar, se sabía que este año Cannes se inclinaría al poder de los cineastas asiáticos, sobre todo con tres títulos que impresionaron a todos: el de Kore-Eda, el surcoreano *Burning*, de Lee Chang-dong, y el chino *Cenizo es el blanco más puro*, un filme que escribió y dirigió Jia Zhang-ke para que lo interpretara su esposa y actriz adorada Zhao Tao, quien protagoniza una historia de forajidos, poder femenino y amor y desamor, que impresionó a varios críticos pero nunca convenció al jurado como para entregarle un premio.



### *BlacKkKlansman*

Por su parte, el estadounidense Spike Lee regresó al Festival, luego de 27 años ausente, y se llevó el Gran Premio del Jurado por *BlacKkKlansman*. El director recogió su premio y lo dedicó a todos los afroamericanos, e inmediatamente aclaró que su filme dice todo lo que piensa sobre Trump y su gobierno. Según el crítico argentino Diego Battle, se trata de una perfecta conjunción de cine de género y cine político

en una película con la habitual potencia narrativa y la pertinencia para estos tiempos del insoslayable director de *Haz lo correcto* (1989). Es un impecable policial sobre agentes infiltrados lleno de suspenso y tensión, un ensayo cinéfilo sobre los estereotipos con que Hollywood despreció a los negros desde *El nacimiento de una nación* (1915) y *Lo que el viento se llevó* (1939) en adelante; una comedia negra, una *buddy movie* interracial y una historia de amor latente narradas con fluidez y mucha onda, una reivindicación del movimiento por los derechos civiles; la reconstrucción de una historia real ligada al Ku Klux Klan en la Colorado Springs de los se-

tenta; un homenaje a las películas *blaxploitation* y a héroes clásicos como Shaft; un filme político con múltiples referencias al Estados Unidos de hoy y un epílogo descomunal que incluye imágenes de la matanza de Charlottesville y las justificaciones de Donald Trump para avalar a los grupos supremacistas; una película intensa, entretenida y necesaria; lo mejor que Spike Lee filmó desde *La hora 25* (2003) y *El plan perfecto* (2006); una temprana candidata a la Palma de Oro (¿y a los Oscar?).

Sin embargo, si el premio a Spike Lee dejaba satisfecha la agenda política de los organizadores; y el galardón a Godard tenía el sabor a ese tipo de recompensas por la obra de toda una vida; y se sabía que este año era casi seguro que la Palma pasaría por Asia, el jurado debía designar al mejor director del evento. Ese escaño fue ocupado por el polaco Pawel Pawlikowski con una historia de amor en tiempos difíciles: *Guerra fría*. Multipremiado con la frugal y asombrosa *Ida*, en 2015, Pawlikowski repite aquí la estética del blanco y negro, y las gráciles composiciones en el formato cuadrado, para entre-

gar la historia del amor imposible entre dos músicos, Viktor y Zula (basados en personajes reales) a lo largo de quince años (de 1949 a 1964) y cuatro países (Polonia, Alemania, Yugoslavia y Francia) durante la posguerra europea. El romance está contado a través de numerosas elipsis, en una puesta en escena que se inspira en el preciosismo de aquella época, desde el milagro checo hasta Tarkovski; desde la nueva ola francesa hasta el cine contemporáneo de Wajda y Zanussi.

En el primer Festival, después del escándalo Weinstein, la alfombra roja fue escenario de una protesta histórica con Cate Blanchett al frente, para advertir que llegó la hora de un cambio en la industria del cine, en tanto se precisa de igualdad salarial y un espacio de trabajo «seguro», libre de acosos y menosprecios. Incluso algunos entendieron como señal reivindicativa el hecho de que Kristen Stewart, miembro del jurado, se quitó los tacones altos y caminó descalza por la glamorosa alfombra roja. En defensa de las mujeres salió también Javier Bardem cuando le dio un «raspe» a un periodista que le preguntó cómo podía ser el «único hombre» que disfrutaba trabajando con su esposa. Bardem, Penélope Cruz y Ricardo Darín protagonizan el filme rodado en España *Todos lo saben*, del doblemente oscarizado cineasta Asghar Farhadi (*Una separación*, 2011, y *El viajante*, 2016). Elegida para inaugurar el evento, a pesar de que nunca alcanzó los principales galardones, la crítica aplaudió la proeza del director iraní de plasmar fielmente una cultura extranjera desde un espíritu lorquiano.

La atmósfera feminista hizo temer a algunos que la Palma de Oro fuera, al calor de la corrección política, para una mujer, la cual sería la segunda en alcanzar el máximo galardón en la historia de Cannes, 25 años después de Jane Campion por *El piano*. Y si bien había solo tres directoras que entraron en concurso, el jurado estaba integrado mayormente por mujeres, como la presidenta Cate Blanchett, junto con las actrices Kristen Stewart y Léa Seydoux, la guionista y realizadora Ava DuVernay y la cantante de Burundi, Khadja Nin. A ellas se sumaron los cineastas Denis Villeneuve, Andrei Zviagintsev y Robert Guédiguian, junto con el actor chino Chang Chen. Al final, una de las dos directoras premiadas fue la libanesa Nadine Labaki, quien se alzó con el Premio del Jurado por *Cafarnaúm*, una entrañable historia sobre un refugiado sirio de 13 años que sobrevive del peor modo en las calles de Beirut y decide denunciar a sus padres por dejarlo nacer.

La segunda cineasta galardonada en Cannes, con el reconocimiento al mejor guion (ex aequo) fue la italiana Alice Rohrwacher quien es una de las pocas



mujeres ganadoras de dos recompensas de peso en Cannes, si contamos la que recibió en 2014 por *El país de las maravillas*. Este año reconquistó el aplauso de casi todos, y además se hizo acreedora de uno de los dos grandes triunfos del cine italiano en esta edición, con una alegoría sobre la supervivencia de la bondad llamada *Lazzaro Felice*. Según el crítico Ángel Quintana, en [www.caimanediciones.es](http://www.caimanediciones.es), el filme se encarga de sintetizar las tradiciones establecidas por Vittorio de Sica y Federico Fellini, en filmes como *Milagro en Milán* (1951) o *La strada* (1954): «Rhorwacher busca la mirada de la transparencia pero se encuentra en un mundo en el que ni los soñadores, ni las lunáticas, ni los decadentes Príncipes de Salina del universo Visconti pueden sobrevivir. Su lugar lo han ocupado los bancos que se han convertido en los auténticos “bidonisti” (estafadores mentirosos) que controlan el mundo. Frente a esta nueva realidad transformada en sustrato de una fábula encantadora, todo un universo se desmorona, pero afortunadamente, sobrevive la inocencia».

*Lazzaro Felice* compartió el lauro como mejor guion con la iraní *Tres caras*, escrita por Nader Saeiav y Jafar Panahi, mientras que la kazaja Samal Yeslyamova y el italiano Marcello Fonte ganaron los premios de interpretación. Ella le da vida a una



refugiada kirguís, obligada a luchar para sobrevivir en un gélido Moscú en *Ayka*, de Serguéi Dvortsevov, mientras que Fonte interpreta a un peluquero de perros en la sórdida y poderosa *Dogman*, de Matteo Garrone. El actor italiano recibió su premio de las manos de Roberto Benigni, quien lo llamó desde escena gritando «Marcelooooo», tal y como lo hacía Anita Ekberg, bañándose en la Fontana di Trevi, en una secuencia memorable de *La dolce vita*. Múltiples fueron los reconocimientos para la embajada italiana, y muy escasos para el cine hablado en francés. Solo la Camera d'Or por la mejor ópera prima correspondió a Bélgica con la naturalista *Muchacha*, de Lukas Dhont, que explora con extremada delicadeza el valor que precisa su protagonista adolescente para recorrer el camino hacia la aceptación de una identidad sexual inequívoca, mientras vive el proceso que lo lleva a la cirugía de cambio de sexo. Dhont se aproxima mucho más a la estética naturalista de sus compatriotas los hermanos Dardenne, que a la estilización del *kitsch* emprendida por otro filme belga similar temáticamente: *Ma vie en Rose*, causante de cierto revuelo cuando se presentó, hace más de veinte años.

Entre las otras perlas que suscitaron amplia atención mediática se cuenta el último filme pre-

sentado en liza, *El peral silvestre*, que pudo representar la segunda Palma de Oro para un mimado de este festival, el turco Nuri Bilge Ceylan. Fuera de competencia, estuvieron los provocativos Gaspar Noé, con *Clímax*, y Lars Von Trier con *The House That Jack Built*, cuya proyección estuvo sazónada por las acusaciones de abuso sexual de Björk en contra del célebre director danés. Por su parte, la nueva película del director de *Solo contra todos* (1998), *Irreversible* (2002) y *Love* (2015) ganó el premio principal Art Cinema, de la Quincena de Realizadores (principal sección paralela de Cannes) con este nuevo filme que describe la historia de una *troupe* de baile con vistosos números musicales y luego expone experiencias debido al consumo de LSD. Entre las Exhibiciones Especiales figuraron otros nombres de prestigio como el tailandés Apichatpong Weerasethakul, quien se cuenta entre los tres directores de *10 Years in Thailand* y el alemán Wim Wenders con el documental *Pope Francis: A Man of His Word*. Además, se reservó para la noche de clausura, *The Man Who Killed Don Quixote*, un proyecto que Terry Gilliam intentó sacar adelante durante casi dos décadas, y que finalmente llegó a las pantallas, con un reparto formado por Adam Driver, Jonathan Pryce, Stellan Skarsgård y Olga Kurylenko.

En el segmento Cannes Classics se proyectaron, restauradas y para celebrar aniversarios de sus respectivos estrenos, la italiana *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), la japonesa *Tôkyô monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953), la argentina *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) y las norteamericanas *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Grease* (Randal Kleiser, 1978) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) entre otros. El Festival fue también el marco adecuado para el estreno de varios documentales de altísimo valor cinéfilo como *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, sobre la primera mujer directora y productora de la historia del cine; *The Eyes of Orson Welles* (Mark Cousins) y *Searching for Ingmar Bergman*, dirigido por Margarethe von Trotta, indiscutible líder del cine de autora europeo, una cineasta que decidió recordar el centenario del maestro sueco laureado en Cannes por *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello* (1957), *La fuente de la virgen* (1960), *Gritos y susurros* (1972)... todo ello en una época cuando el cine servía para exorcizar, conjurar y dominar los fantasmas que perturban el alma humana.



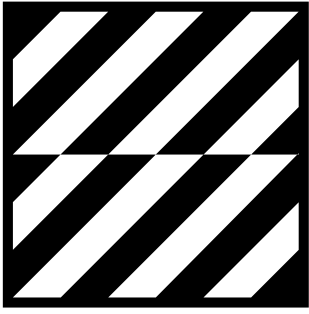




*The Man Who Killed Don Quixote*

*Tôkyô monogatari* (1953)





# Lobos, perros y otras bestias: La domesticación de lo real

Jacqueline Venet

*El banquete de Guillermo Lorca (detalle)*



Nada tiene que ver la misteriosa bestia de Walerian Borowczyk. Ni deambula por estas páginas el fantasma de Romilda de l'Esperance. Sin embargo, lo erótico, lo terrorífico, ciertos elementos de lo fantástico y la presencia de animales, habitan estas narraciones críticas y los relatos fílmicos que les sirven de soporte. De Película deviene bestiario. Uno que recoge fieras para describir, simbolizar o metamorfosear conductas y pensamientos humanos. He aquí lobos, perros, caballos, gatos y otros animales nocturnos. Pero tampoco estamos hablando de Tom Ford. Otros tipos de víctimas y verdugos junto a las consecuencias de sus actos en el pasado, en el «aquí y ahora» y en un posible futuro disrupto inundan estos seis trabajos.

Las propias nociones de bestia, de violencia y de lo existente crean un espacio promiscuo que nos sirve para discursar metafóricamente sobre procesos contextuales y respuestas del sujeto ante la adversidad que se impone. Lo real, concepto proveniente del psicoanálisis, es una experiencia subjetiva donde todo significado está mediado por lo turbio e indócil. Por ende, la realidad y lo real del día a día, de la historia, de la memoria, pasan por el tamiz de lo simbólico. Como las pinturas del chileno Guillermo Lorca. Esta idea será la columna vertebral de la sección.

El gato como símbolo de la liberación del subconsciente de Catherine, esa Lady Macbeth sanguinaria que se rebela contra el patriarcado. Un poder que al alcanzarlo culmina por sentenciarla. El lobo de Akira deviene último anclaje a un modo de vida y recuerdo que necesitan prevalecer. Una ósmosis bellísima entre sujeto y naturaleza; el desasosiego de un cazador marcado por su pasado y por la nulidad del presente. El hombre que deriva en lobezno desprotegido. Un súcubo es Chloé, otra especie disfuncional. Psicópata que ancla la tesis de cómo en sociedades en crisis se desencadenan conductas discontinuas, en clara dislocación del individuo. El desdoblamiento en dos no solo estará en los gemelos clínicos a quienes toma como amantes, sino en la cabalgadura entre racionalidad terapéutica y el desborde del eros. Una sexualidad igualmente aso-

ciada a una de las más mortíferas alimañas incorpóreas, el sida. Y la secuela que deja tras su paso: la ausencia del amor a trozos, desde la perspectiva inocente de una niña. El caballo asesinado del esposo de Catherine se convierte en un caballo ejecutor que oculta y crea una venda en la cómoda vida de la amazona Mariana, que intenta escarbar como un sabueso en el ayer dictatorial del país. Su amor a los animales va develando capas de complicidad pinochetista. La imagen de simio atroz con la que durante siglos se ha designado al afroamericano se corporiza en un animal humanizado blanco, pero oscuro de alma, como es el racista. Otra larga sombra de confabulación, silencio y supuesta desmemoria.

Los humanos terminan animalizándose, creando un nuevo bestiario donde los roles se trastocan y de la antropomorfización de las fieras se da una bestialización de la sociedad que supuestamente los acoge y los intenta domesticar. Es por ello que hemos escogido clasificar a nuestras sabandijas. En el territorio psíquico y en el de los comportamientos. La bestia del sida, la de la dictadura, la del supremacismo, la del poder a toda costa, la del sexo, la de la soledad... Una manada que exterioriza la salvaje violencia física (personal o colectiva), institucional, psicológica y especialmente simbólica.

Si los textos cinematográficos son duros, los críticos son una mordida fiera. En esta recopilación zoológica de escritos breves, a modo de cuadernillo crítico, también se promiscuyen estilos desde los más ensayísticos hasta los que se adosan al depurado patrón de la crítica de cine. Se antojan piezas de un único rompecabezas. Estos jóvenes investigadores diseccionan la liberación mental dentro del complejo entramado de la esclavitud cultural sin perder de vista la pulsión destructiva. La ruina, o cuando menos la amenaza de aniquilación de nuestra sociedad, está en estas páginas. Se hace menester entonces patrullar y tomar partido ante esa demanda de cambio, cual aullido brutal o al menos maullar fértil frente a la carne podrida.



# ***I Am Not Your Negro***

## **Una historia del racismo en Estados Unidos contada por James Baldwin**

Suset Sánchez

«La historia del negro en Estados Unidos  
es la historia de Estados Unidos.  
No es una bonita historia.  
¿Qué podemos hacer?».  
James Baldwin. *I Am Not Your Negro*



*Remember This House* (*Recuerda esta casa*, 1979) es un manuscrito inacabado del escritor y activista afroamericano James Baldwin (1924-1987) que sirvió de base al argumento del documental *I Am Not Your Negro* (*No soy tu negro*, 2016), dirigido por el cineasta haitiano Raoul Peck. El texto surgió de una necesidad impostergable por contar un relato que amenazaba con perderse en el ignoto paisaje del racismo silencioso y ciego que atraviesa toda la historia de Estados Unidos, desde la violencia esclavista de las plantaciones de algodón sureñas hasta la actual represión y los asesinatos de personas afroamericanas en las calles del país. De la rabia y el dolor del autor recogidas en esas treinta páginas inconclusas que Peck recuperó de los archivos del James Baldwin Estate, surgen las palabras de denuncia sobre las que se articula este excepcional filme, que nos guía, a través de la voz calma y sobrecogedora de Samuel L. Jackson, por pasajes donde se refleja la barbarie del racismo con absoluta crudeza.

El eje del relato en primera persona se estructura sobre la propia cercanía del escritor a tres figuras centrales en la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos<sup>1</sup> en los años cincuenta y sesenta: Medgar Evers, Malcolm X y Martin Luther King Jr.; así como sobre la propia participación de Baldwin como activista de esta causa en ese histórico momento tras su regreso del exilio en Francia en 1957, donde había permanecido una década después de huir de un sistema social estratificado y racializado que aniquilaba sus libertades y potencial de expresión en tanto hombre pobre, afroamericano y homosexual. El detonante de la narración cinematográfica es el hilo que une su indignación y desconsuelo —metáfora del malestar de diferentes comunidades y minorías étnicas en ese tiempo de revulsión social— por los asesinatos de Evers, Malcolm y Luther King, entre 1963 y 1968, con la obscena actualidad y persistencia de un racismo sistémico manifiesto en la brutalidad policial, la criminalización racial en el sistema de justicia estadounidense y la desigualdad y marginación social de los afroamericanos en pleno siglo XXI.

La habilidad de Peck para enlazar con organicidad los relatos que discurren en la intersección entre vida privada e Historia había sido probada en películas anteriores, tanto en la ficción como en la no ficción, tales como *Lumumba: la mort du prophete* (*Lumumba: la muerte de un profeta*, 1990), *L'Homme sur les quais* (*El hombre en los muelles*, 1993) o *Sometimes in April* (*Siempre en abril*, 2005), entre otras. En estos filmes ya el cineasta insistía en

su compromiso con un cine de voluntad crítica que sitúa en pantalla la agencia política de personajes anónimos e históricos que han definido las luchas de descolonización y contrahegemónicas en lugares en los que la violencia colonial y los conflictos etnoraciales se han constituido como fuerzas de opresión que conectan las huellas del pasado con las tensiones sociales del presente. La memoria de Patrice Lumumba y su lucha contra la dominación belga en el Congo, la dictadura de François Duvalier en Haití, el genocidio de Ruanda en 1994, son algunos de los episodios que revisa Peck en esa cartografía decolonial que ha ido conformando su propuesta estética y que le posiciona como una de las voces más coherentes de un movimiento cultural e intelectual transnacional que está reescribiendo la historia moderna de la diáspora africana.

Empecé a leer a James Baldwin cuando tenía quince años, en busca de explicaciones racionales a las contradicciones que me iba encontrando en mi ya vida de nómada, que me había llevado desde Haití hasta el Congo y después a Francia, Alemania y Estados Unidos. Junto a Aimée Césaire, Jacques Stéphane Alexis, Richard Wright, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier, James Baldwin fue uno de los pocos autores que podría llamar «de los míos». Eran autores que hablaban de un mundo que conocía. Contaban historias que describían y definían estructuras y relaciones humanas que encajaban perfectamente con lo que yo veía a mi alrededor. Me identificaba con ellos.<sup>2</sup>

La intimidad de la voz en *off* que soporta toda la narración en *I Am Not Your Negro* gracias al excelente y matizado trabajo de Samuel L. Jackson permite una complicidad y empatía inmediata con Baldwin y con su perspectiva de la historia, más allá de cualquier corrección política. Quizás lo que nos une desde el inicio de la película a ese lúcido pensador no es la convicción moral sobre la significación aberrante del racismo explícito en determinados hechos o conductas que aparecen en las imágenes de archivo. Más allá de esa evidencia, posiblemente lo que nos conmueve es la propia capacidad de argumentación del discurso de Baldwin, elaborado como una memoria viva de su experiencia racial. El susurro de ese texto interpretado con la misma convicción del ensayista se transforma en una energía que contagia, incomoda y entristece con igual intensidad. Como ocurre en los filmes



De izquierda a derecha:  
Malcolm X  
Martin Luther King Jr.  
Medgar Evers

de Peter Forgacs sobre el Holocausto, en este documento audiovisual eventos fundamentales del relato histórico que se construye sobre la nación son hilvanados de modo natural en el tiempo personal, convirtiéndose la estrategia documental en un proyecto historiográfico, en una nueva forma de escritura histórica.

Estamos ante un complejo proceso de reconstrucción de la memoria que se erige gracias a la habilidad para enunciar la condición diacrónica del racismo en tanto elemento estructurante de la sociedad y la historia de Estados Unidos por medio de la voz y el recuerdo de Baldwin. En ese sentido, el documental evade toda pretensión didáctica, así como cualquier formalización lineal en la arquitectura del relato. La historia del movimiento por la lucha de los derechos civiles y su encarnación en los personajes históricos de Medgar Evers, Malcolm X y Martin Luther King Jr. deviene narración descentrada que dista de ser una visión monolítica. De hecho, en algunos momentos se pone el acento en el diferente tipo de militancia y activismo que representaba la vía pacífica de King frente al valor de la lucha armada y la dinámica de la autodefensa por ese medio en el discurso de Malcolm X.

Significativamente, sin embargo, la imposición de la Historia sobre el tiempo personal nunca funciona dócilmente. Como resultado la dimensión temporal completamente diferente de la película (...) golpea una y otra vez al espectador. El tiempo personal y el histórico se encuentran en una mutua tensión radical...<sup>3</sup>

Tal vez, el propio esqueleto del documental juega con ese sentido interseccional donde se entrecruzan tiempo histórico y tiempo personal. Tras la introducción, el primer capítulo es «Pagando mis deudas», donde se reconstruye el momento de resurrección de una conciencia política en el autor que le lleva de regreso a Estados Unidos para participar en la lucha por los derechos civiles. Seguidamente, en el episodio «Testigo» se establece la legitimidad de definir un lugar de enunciación en esa narración de la historia estadounidense, es decir, de la historia de los afroamericanos. Un espacio que se perfila en primera persona y vindica la posibilidad de hablar por sí mismo, de que el subalterno tome voz en ese viaje al sur que implica la interpe-lación de la historia del racismo en Norteamérica. En esta parte se cuenta cómo se establece la relación entre el escritor y sus tres héroes y cómo este se arroja a participar en las acciones sociales y políticas del movimiento. Quizás el punto en el cual esa línea difusa entre memoria personal y relato histórico se hace más borrosa es cuando exterioriza la profunda herida que causan en él y en el futuro de toda la nación las muertes de sus tres amigos. Por otro lado, es en este punto donde también se revelan las contradicciones que un intelectual como él, afroamericano y homosexual, tenía en relación con las diferentes posiciones dentro de la cruzada antirracista. No era un musulmán negro, no aceptaba la radicalidad de los Black Panther, no era practicante cristiano, ni pertenecía a la jerarquía de clase determinada por la Asociación Nacional de Gente de Color; su cotidianidad no se había fraguado en el horror del sur. Su papel respondía a una necesi-





James Baldwin

dad de participar en el proceso de transformación social mediante su consciente postura de «testigo», diferente al agente de cambio que encarna el héroe en el discurso histórico.

Otros dos apartados, «Pureza» y «Vender al negro» anteceden el alegato final de Baldwin, expresado en el grito de «*I am not a nigger*». «No soy un negro, soy un hombre». Bajo esa premisa, el autor denuncia la invención de ese sujeto subalterno racializado por parte de la imaginación y el miedo de los blancos a la pérdida de su postura de hegemonía y privilegio. Con una ira contenida, apabullante lógica y gran dignidad, el escritor interpela al blanco y deposita en este la responsabilidad de reflexionar sobre ese acto de ficción por el cual ha creado al otro negro. Advierte ahí la posibilidad de pensar el futuro de la nación y cualquier tipo de reparación histórica del perenne atropello y la violencia que ha supuesto y supone el racismo para la población afroamericana.

La primera escena del filme recoge fragmentos de una entrevista televisiva a Baldwin en *The Dick Cavett Show* (*El show de Dick Cave*), en 1968, en la que el escritor es interpelado por el presentador del programa con una sarta de comentarios caricaturescos sobre la supuesta movilidad social de los afroamericanos a partir de una serie de limosnas de aparente bienestar, ridículamente descritas por el entrevistador blanco. Ante interrogantes que traducen la profunda visión esencialista y racista de la clase media burguesa blanca al estilo de: «Qué son los negros», «por qué no son optimistas [los negros]»..., el rostro de Baldwin se transforma en una sonrisa casi condescendiente ante la ignoran-

cia del otro. A continuación, en medio de las cómplices risas del público, presumiblemente blancas, que se oyen de fondo, el intelectual riposta con admirable paciencia sobre la falta de esperanzas para las comunidades afroamericanas mientras se continúe utilizando el lenguaje racista del que ha hecho alarde el anfitrión del *show* televisivo<sup>4</sup>. Baldwin prosigue: «No es una cuestión de lo que pasa con los negros aquí, o la gente de color aquí, esa es una pregunta fuerte para mí, pero la verdadera pregunta es, lo vuelvo a repetir, ¿qué pasará con el país?».

Desde este momento, y encadenando la secuencia siguiente, Raoul Peck deja al descubierto lo que se convertirá en la clave argumental transversal en lo relativo a qué y cómo se cuenta. A saber, la recurrente estructura discriminatoria y racializada de la sociedad norteamericana y la construcción de la historia de Estados Unidos, y los modos en que el tiempo histórico de la nación interviene y perturba las vidas privadas de los afroamericanos a través de la representación autobiográfica del escritor y activista político James Baldwin. A la profética duda existencial esgrimida por este sobre el futuro de la nación —lo cual trasciende el denominado «problema negro» para ser un «problema americano», como lo reconoció Barack Obama ante la escalada de represión policial contra la población afroamericana durante los últimos años—, siguen imágenes de archivo de la brutalidad de la policía contra los manifestantes afroamericanos e instantáneas del movimiento Black Lives Matter. En ello, el filme basa su deconstrucción temporal de un conflicto histórico donde se debate el pasado, el presente y el futuro de la nación, poniendo el

racismo como la cuestión medular a repensar en el discurso de la modernidad y el proyecto nacional en Norteamérica.

Algunos de los aspectos relevantes del documental radican en la exhaustiva y complicada investigación de archivo realizada por Marie-Hélène Barbéris y en la selección y montaje rítmico de todo ese acervo por parte de Alexandra Strauss. Sin sujeción a una cronología ordenada se suceden en el filme las referencias a episodios definitorios en la lucha por los derechos civiles, como el Montgomery Bus Boycott en Alabama (1955-1956), que buscaba la erradicación de la política de segregación racial en el sistema de transporte público;<sup>5</sup> la Campaña de Birmingham (1963), que movilizó a los estudiantes en demostraciones pacíficas para protestar contra la segregación en el sur; los disturbios de Watts (1965); los de Los Ángeles (1992) tras la absolución de los policías que golpearon a Rodney King; o los desórdenes en Ferguson que sobrevinieron tras el asesinato de Michael Brown por la policía del departamento de Misuri en 2014. Junto a los tres héroes del relato de Baldwin, desfilan por la pantalla protagonistas de la epopeya afroamericana como Rosa Parks o la adolescente Dorothy Counts, cuya determinación de asistir a un colegio para blancos en Charlotte, Carolina del Norte, mientras era ultrajada y despreciada por la jauría blanca, removió las entrañas y la conciencia política de Baldwin, influyendo decisivamente en su regreso a Estados Unidos para militar activamente en la lucha por los derechos raciales en su país. Le acompañan en el desfile de homenajes que orquesta el filme otros nombres relevantes como los de la dramaturga y activista Lorraine Hansberry, a quien el escritor rememora en una inútil reunión con Robert F. Kennedy, fiscal general de Estados Unidos, para pedirle un gesto simbólico por la integración.

También deambulan por ahí Sidney Poitier, Harry Belafonte, Ray Charles...

El contrapunteo de la lucha antirracista es resumido en la sucesión de alusiones históricas a momentos extremos de manifestación del odio racial, y de prácticas y políticas de segregación, como la incitación del líder del White Citizens Council a los padres blancos a no permitir que sus hijos compartieran escuela con los niños negros en una apuesta contra la integración. Los múltiples ejemplos que se muestran de productos de la cultura popular y la publicidad traslucen el consumo normalizado de estereotipos a partir de los cuales se ha construido la representación de un sujeto subalterno racializado, nombrado como «negro», que alimenta el imaginario racista hasta la actualidad. La recurrente imagen masiva de la subordinación de los afroamericanos en la economía del país en los sectores laborales más precarios, el arquetipo del *blackface*, el ideal de servidumbre de los esclavos en las plantaciones y los empleados domésticos a través de los roles del ama de cría o el mayordomo, tan habituales en el lenguaje publicitario en los siglos XIX y XX. Súmelese el mito de la inferioridad y la deshumanización del salvaje instrumentados en la industria cinematográfica en ficciones de Hollywood al estilo de *La cabaña del tío Tom* (Harry A. Pollard, 1927) o *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

El viaje de Baldwin hacia la historia de Estados Unidos, lo que equivale al viaje a la cultura afroamericana, se cuenta como una suerte de sutil y abstracta *road movie* con cadencia de *blues* y *gospel*. En ese itinerario «a la semilla» vemos aquellos momentos en que la fotografía se activa como un efecto preciosista, recorre el paisaje que separa la urbe —el Harlem de la niñez del autor— de los parajes rurales; imágenes que se adentran con en-



# I AM NOT

cuadros sesgados en la América profunda sin que la cámara pueda hacer un simbólico plano general. Pero el trayecto del escritor es también un recorrido en el tiempo que le retrotrae a su infancia, a esos instantes donde comienza a prefigurarse un sentido de alteridad frente al blanco, donde empieza a adquirir conciencia de las políticas de la diferencia. El discurso de Baldwin y la evidente influencia del pensamiento francés en este se hacen presentes en el filme a través de una exigente e ilustrativa selección de citas, fragmentos de textos, entrevistas y presentaciones públicas. Al respecto, una de las escenas más interesantes es quizás la de un debate en la Universidad de Cambridge en 1965, donde hace una clara exposición de la teoría lacaniana del estadio del espejo para significar el despertar de una conciencia racial en el niño y de la noción de su propio cuerpo como un sujeto diferente. Precisamente esa persona no blanca que es castigada en la mitología popular fabricada por la industria del cine para dibujar la identidad nacional. Baldwin explica el mecanismo por el que ese descubrimiento destruye el sentido de realidad del subalterno, expulsándolo de la «realidad», de un tiempo y un espacio marcado por el relato excluyente de la nación blanca.

¿Cuál es el lugar y la función de los afroamericanos en esa historia de exclusiones y racismo? Ese es el cuestionamiento inagotable y perpetuo que se desplaza desde las páginas de James Baldwin a la pantalla a la que nos convoca Raoul Peck, y desde ahí de vuelta a interpelar la dura realidad de la discriminación racial en la sociedad norteamericana a las puertas de la tercera década del siglo XXI.



1 En el presente texto se repetirá en múltiples ocasiones el término «afroamericano» para significar aquella comunidad y minoría etnoracial en que se centra el discurso del filme. Por un posicionamiento epistémico que intenta evitar las marcas de un lenguaje anclado en la colonialidad, preferimos no utilizar vocablos y construcciones como «negros» o «personas de color», que también son usados en el filme para denotar la persistencia del racismo en el habla cotidiana de la sociedad norteamericana. Del mismo modo, cuando se reitera la palabra «blanco» se hace para seguir la lógica de los conflictos que se narran en la película, de ahí que se evite el empleo de otros sustantivos y adjetivos con el fin enfatizar la polaridad sobre la que se estructura el relato.

2 Raoul Peck. «Notas del director», *I Am Not Your Negro*. Pressbook. KarmaFilms, Madrid, 2016, p. 4. Consultado en: <https://karmafilms.es/catalogo/i-am-not-your-negro/>

3 Ernst van Alphen. «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, No. 6, Murcia, 2009, pp. 32-33. Consultado en: [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen\\_EV6.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf)

4 Véase al respecto el concepto *White fragility* (fragilidad blanca), acuñado por la académica norteamericana Robin DiAngelo: «La fragilidad blanca es el estado en el que incluso la mínima cantidad de estrés racial resulta insoportable, desencadenando una amplia variedad de mecanismos defensivos. Dichos mecanismos incluyen exteriorizar emociones tales como la rabia, el miedo, la culpa, así también comportamientos tales como la argumentación, el silencio y la huida de la situación que induce el estrés». Robin DiAngelo, «White Fragility». *International Journal of Critical Pedagogy*, Vol. 3, No. 3, 2011, p. 54.

5 Es precisamente en esa Alabama de 1955, con la figura de Luther King y el boicot a los autobuses, que se inicia la historia de entusiasmo político y de dolor de Baldwin, para repasar la concatenación de hechos que condujeron primero al asesinato de Medgar Evers en 1963, luego de Malcolm X en 1965 y finalmente del propio King en 1968.

#### Suset Sánchez (La Habana, 1977)

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (2000). Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) (2013). Actualmente tiene una beca de investigación en el Departamento de Exposiciones del MNCARS.



# A N I G G G E R

# ***Verano 1993***

## ***Una superwoman real y muchas cicatrices curadas***

Ana Asión Suñer



A sus treinta años, Carla Simón se ha convertido en los últimos meses en todo una *rara avis* dentro de la cinematografía española. En unos tiempos en que la sombra del conflicto catalán, la violencia de género y la falta de implicación institucional con el séptimo arte (y la cultura en general) se erigen como fantasmas dentro de la sociedad española, la joven realizadora se lanza a la aventura de contar sus vivencias más personales y dolorosas en el valiente largometraje *Verano 1993 (Estiu 1993, 2017)*. Una mujer que ha arriesgado con una película rodada en catalán, y que le ha dado como resultado una extensa nómina de reconocimientos, como la Biznaga de Oro del Festival de Málaga, el galardón a la mejor ópera prima del Festival de Berlín y ocho nominaciones a los premios Goya.<sup>1</sup>

Simón, especializada en guion y dirección en la Universidad de California y en la London Film School (Escuela de Cine de Londres), inicia su periplo dentro del mundo audiovisual apostando por una historia que le resulta próxima: un relato autobiográfico, cuya dificultad reside precisamente en el ejercicio de revisión de un episodio de su pasado: el sufrimiento ante una pérdida cercana (la de su madre Neus a causa del sida, tres años después que su padre) marca el punto de partida de los acontecimientos que se van a suceder en la cinta. En un primer momento, la directora jugó con la idea de centrar el proyecto en la figura de su progenitora. Sin embargo, el ejercicio de indagar en unos recuerdos tan dolorosos a través de una tercera persona hizo que finalmente se decantara por elegir su propia perspectiva para contar todo lo que le sucedió en el traumático verano de 1993: «Tenía algún recuerdo pero pedí a la familia que me ayudara a reconstruir la memoria de esa época, hablándome de lo que pasó, de cómo fue todo el proceso, recuperando algunas fotos que teníamos y poco a poco encontré mecanismos visuales para contar el punto de vista de esa niña y empezar a escribir el guion».<sup>2</sup> Esta elección le ha otorgado al largometraje ese aire tan personal e intimista que lo impregna desde el minuto uno, y que lo envuelve en un sentimiento que traspasa la melancolía superficial y

comercial a la que tan fácilmente podría haberse visto arrastrada.

Esta ópera prima se adentra en el mundo infantil con una gran delicadeza, retratando las luces y sombras de una etapa de la vida llena de inseguridades y miedos, aunque también de búsquedas y encuentros que marcan irremediabilmente el resto del camino. Carla hace cómplice al espectador de sus temores, disfruta con él de sus alegrías, pero sobre todo le hace partícipe del proceso de cambio que experimenta tras la muerte de su madre. Frida (Laia Artigas), *alter ego* de la directora, es un personaje que destila una atípica dulzura, impregnada de un aire de rebeldía que suma naturalidad al largometraje. Un cine de niños fuera de la norma, cercano al ejercicio fílmico realizado por Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), donde el mecanismo que altera la anodina infancia de la pequeña Ana es el visionado de la película *Frankenstein*. Un choque con un mundo ficticio, imaginario, donde la fantasía actúa como herramienta de escape ante una realidad cruel e injusta, similar a la que experimenta la protagonista en *Cría cuervos* (1975) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Niñas inquietas, sinceras, alejadas del ambiente acomodaticio presente en otros largometrajes que plasman casuísticas transitivas similares, como *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), donde el trauma del benjamín Quico se origina por la presencia de su hermana pequeña. De hecho, la novela en la que se basa esta película es *El príncipe destronado* (Miguel Delibes, 1973), cuyo título es una clara referencia al cambio de estatus que experimenta el protagonista dentro de la familia.

Igual que en los filmes citados, en *Verano 1993* se habla del tema de la muerte tratando de normalizarlo, de convertirlo en algo tangible con lo que hay que aprender a convivir. Se trata de una especie de terapia en el caso de Simón, puesto que se enfrenta con un relato autobiográfico, lo que incrementa el grado de implicación con el largometraje, y en definitiva, lo convierte en una revisión de su propia vida. El mérito de la directora reside en el hecho de que va más allá de su propio punto de vista, pues reconstruye el universo que giró en

aquellos instantes no solo sobre sí misma, sino también alrededor de los adultos que le acompañaron. Al hacerlo, captura a lo largo del relato sus dudas iniciales, el temor en el proceso, pero también las pequeñas alegrías del día a día.

La cámara no se separa de Frida, mira a través de sus ojos. La observa adaptarse a su nuevo mundo, la acompaña pero no se muestra complaciente con ella. Deja en manos del espectador el ejercicio de comprender que las acciones de la protagonista muchas veces responden al dolor y la frustración que le provocan la pérdida materna. Lo convierten en una figura activa, le muestran cómo ese pequeño esfuerzo de empatía no solo logrará que entienda mejor el largometraje, sino la vida de la propia realizadora.

Sus familiares más cercanos, sus tíos Marga (Bruna Cusí) y Esteve (David Verdguer) y su prima Anna (Paula Robles), tienen que encarar el odio y la impotencia que siente la protagonista con los nuevos cambios. Los dos primeros se convierten en sus padres adoptivos, lo que implica que la pequeña tenga que trasladarse de la ciudad al campo. Un ambiente desconocido y extraño, lo que supone el primer gran obstáculo al que tiene que hacer frente. Pese a ello, seguirá manteniendo lazos con su pasado, sobre todo a través de sus abuelos, quienes, fieles a su estricta moral religiosa (al principio de la película, su abuela le entrega el recordatorio de la primera comunión de su madre y le pide que rece todas las noches un Padre Nuestro por ella), serán los primeros que tendrán que hacer una serie de concesiones para que el cambio vivido por su nieta sea lo menos traumático posible. Este aspecto refleja las diferencias generacionales e ideológicas que habían existido entre los abuelos de Frida, quienes representan el estereotipo de burgueses catalanes conservadores, y sus hijos, quienes, por el contrario, habían experimentado las nuevas libertades que aparecieron tras el fin de la dictadura franquista (sobre todo las relacionadas con el sexo, las drogas...). En numerosas ocasiones, los excesos se tradujeron en muertes prematuras por sobredosis o enfermedades como el sida, como en el caso de Neus, la madre de la protagonista. Conflicto generacional

e ideológico que se dio en muchas familias españolas durante esos años.

En cierta manera, estas concesiones se ven recompensadas posteriormente cuando Frida encuentra en la frondosidad del bosque una pequeña figura de la Virgen que, ocasionalmente, acude a contemplar. Como la propia realizadora afirma, «la ausencia es algo que reorganiza las dinámicas familiares de una forma muy particular».<sup>3</sup>

La vida en el pequeño pueblo de la comarca de La Garrocha (Gerona) transcurre para Frida entre la incertidumbre de las novedades que acompañan cada momento y el dolor interno, muchas veces transformado en rabia e ira. La relación con su prima se ve salpicada por los celos, viviéndose situaciones que rozan la tragedia (como la escena en la que la protagonista anima a Anna a que se meta en el río con ella o cuando Frida la abandona en el bosque mientras juegan al escondite). La sintonía entre ambas actrices resulta impecable, llena de espontaneidad y naturalidad, un factor que ayuda a reforzar la objetividad del largometraje. Resultan toda una delicia los momentos en los que juegan a maquillarse, se zambullen en la bañera o saltan sobre la cama. Un comportamiento inocente y amable, interpretado en los dos casos con una gran delicadeza.

La protagonista lucha constantemente contra sus propios miedos en un entorno que le resulta en ocasiones hostil y huraño, tal y como se ejemplifica en el temor que algunos de los vecinos le tienen a la enfermedad que padece la niña (y cuyo desconocimiento ayuda a incrementar la frialdad hacia ella). La crianza también resulta complicada. A diferencia de su tío Esteve, un hombre simpático y cariñoso con la protagonista, su tía Marga se muestra rígida con la formación de las pequeñas. La instrucción sobre todo recae en ella, quien se encarga además de las tareas del hogar. La relación entre la sobrina y la tía está llena de altibajos, y experimenta un progresivo acercamiento que culminará con un emotivo encuentro afectivo. Este coincide con el instante en el que Frida rompe finalmente su coraza y es capaz de llorar, mostrando un sentimiento de tristeza que, hasta ese instante, había sido incapaz de manifestar. De hecho, la película arranca



durante los fuegos artificiales de la noche de San Juan cuando un niño le pregunta a Frida: «Y tú, ¿por qué no estás llorando?».

*Verano 1993* es un trabajo honesto que huye de sentimentalismos baratos y que retrata la realidad tal y como la realizadora la vivió: un torbellino de sentimientos que, aunque en ocasiones chocaban entre ellos, el tiempo le ha enseñado a amaestrar y comprender. Un drama poético en el que el poder de las miradas, los gestos, despuntan sobre la palabra. En definitiva, una experiencia única para comprobar cómo, más allá del cine, están las personas.



1 Seleccionada para representar a España en los Oscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa, finalmente quedó fuera de la carrera por el preciado galardón.

2 Entrevista realizada a Carla Simón. *Pikara. Online Magazine*. Consultado en: <http://www.pikaramagazine.com/2017/07/verano-1993/>

3 Entrevista realizada a Carla Simón. *El Diario*. Consultado en: [http://www.eldiario.es/cultura/cine/Carla-Simon-cine\\_0\\_659335205.html](http://www.eldiario.es/cultura/cine/Carla-Simon-cine_0_659335205.html)

---

#### **Ana Asión Suñer (Zaragoza, 1989)**

Licenciada en Historia del Arte, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, en Gestión del Patrimonio Cultural y en Profesorado por la Universidad de Zaragoza. Beneficiaria de un contrato predoctoral por parte de la Diputación General de Aragón. En la actualidad se encuentra realizando el doctorado en dicha institución sobre la Tercera Vía y el cine español del tardofranquismo. Ha participado como conferenciante y ponente en varios congresos, y es autora de publicaciones relacionadas con su materia de estudio y con el cine contemporáneo.





# ***El amante doble***

## **De la autofagia fraticida a la pasión en estéreo**

Rolando Leyva





### **1. Las armas gemelas. Cómo ser el guardián de mi hermano**

Es de antología la confrontación fraternal, esa rivalidad mortífera que incita por instinto egoísta al exterminio de la competencia para acceder en exclusiva al alimento afectivo de los padres. Los hermanos de sangre, a la edad que sea, batallarán entre ellos por sobrevivir y predominar en detrimento del otro, que intentó aniquilarlos en cuanto tuvo la oportunidad. Cuando menos, tratarán de desplazarlos a una posición secundaria, a ratos subordinada, donde la jerarquía de los preferidos en detrimento de los perdedores se zanjará teniendo en cuenta criterios biológicos que tomarán como punto de partida la mayoría de edad: aquellos que nacieron antes deben prevalecer porque así lo dictan las normas. La primogenitura en tanto factor de dominación natural incontestable.

### **2. Una historia clínica**

*El amante doble* (*L'Amant doublé*, 2017), de François Ozon, es la fábula<sup>1</sup> de una mujer enfermiza y solitaria, afectada por un fuerte dolor en la zona del abdomen. El largometraje es un viaje de descubrimiento al interior de su cuerpo delgado y de su psiquis, una entidad espectral e impalpable que habita en una dimensión casi desconocida e inaccesible.

No es un trance doloroso, aunque pueda ser invasivo,<sup>2</sup> el que la somete a la revisión del ojo clínico de las ciencias médicas, que intentarán rastrear los orígenes de sus padecimientos de salud, derivados de una herencia genética defectuosa, de algún accidente o desliz de programación ocurrido en el momento de la fecundación o la gestación,<sup>3</sup> un detalle pequeño que ayudará a entender sin esfuerzo el perfil psicológico de los personajes que aparecen en la filmografía de este cineasta.

Siempre habita en sus filmes alguna muchacha joven y bonita que apostará por su sexualidad, atreviéndose a desafiar ciertas convenciones socialmente establecidas. Son mujeres ambivalentes

e intensas, atormentadas e inexpertas, de aspecto angelical y presumiblemente difíciles de complacer en el aspecto erótico y sexual.

Chloé es una mujer que busca compañía, una cura, una explicación científica a sus problemas abdominales, digestivos, reproductivos, difícil precisar el asunto, pero sobre todo la respuesta a una pregunta que aún no se formula y que por tanto desconoce. El diálogo con el terapeuta hará que el consultorio médico devenga espacio íntimo donde Chloé se verá conminada a enamorarse.

Ella adjudica su dolor a un desorden alimenticio, afectivo, a la somatización de una trayectoria personal disfuncional, de abandono parental, de ausencia de una figura materna<sup>4</sup> que cubriese sus carencias y necesidades. Hablamos de una actriz, sobre todo de un personaje en extremo delgado, hipocondriaco, algo que se refleja en su apariencia y comportamiento consuetudinario, cuya dolencia crónica sin diagnosticar aún es una condición clínica que la convierte en un individuo autodestructivo.

Para acentuar la sensación de precariedad psicológica y vulnerabilidad física se hace preciso que ella manifieste su malograda historia de vida. Que haga un recorrido biográfico, consciente, que le facilite al terapeuta, expectante y paciente, bosquejar una cartografía afectiva accidentada, de abandonos, exabruptos, inseguridades, olvidos y omisiones.

Chloé es una mujer de veinticinco años, desempleada al empezar el tratamiento. En algún momento ganó mucho dinero como modelo, un trabajo exhibicionista que la excitaba al punto de hacerla caer agotada ante la presión de una carrera narcisista. Es un sujeto que se siente incapacitado para amar, emulando en eso con su madre, una mujer vacía, según declara la protagonista, a la que le falta lo esencial. Ella, la maniquí de pasarela, quiso ser actriz, pero su timidez, que no le impedía desfilarse, sí la limitaba a la hora de asumir una profesión que implica desdoblarse.

Por ello busca la ayuda de un profesional de la psicología, alguien con quien compartir la responsabilidad de revelar la causa de su mal de abdomen. La transferencia resultará inevitable. Chloé caerá en un juego de acercamiento, coqueteos y confusiones, que la llevará a seducir al terapeuta, con el que fantasea. Se lo hace saber intentando estrechar y llevar más allá esa conexión que ha desembocado en una atracción adulta, pero no por ello menos absurda, por previsible.

### 3. El gato que está triste y azul

*El amante doble* es, más que un drama romántico, un delicado *thriller* erótico donde el cuerpo feme-

nino desnudo, pero sobre todo la mente, constituye la carne de cañón que el director francés pondrá en el asador del análisis psicoterapéutico hasta explicar el porqué de las inseguridades del personaje.

Ella es una mujer urgida de afectos y atenciones. De ahí es posible colegir que uno de los temas del filme, entre muchos otros, sea el de la soledad, una condición o ecuación existencial que se deshace como componente emocional de la vida en familia, incluso en pareja, al considerarlo prescindible o superfluo.

François Ozon es un director que busca el desgarramiento de sus protagonistas, preferentemente femeninas, quienes son casi obligadas a desnudarse hasta que todo quede expuesto, el cuerpo, pero más que nada la naturaleza verdadera del ser, con todos sus defectos y limitaciones terribles. Para ello obliga al personaje de Chloé a flagelarse en cuanto debe evocar un pasado que no le trae recuerdos agradables, aunque tampoco traumáticos en el sentido convencional y estricto de la expresión.

Sin embargo, desde lo argumental, el filme potencia el drama a partir de un hecho insulso: dos enamorados jóvenes se van a vivir juntos cuando todavía no se conocen bien. Lo que en otras circunstancias pudiera devenir en una sucesión de leves desavenencias conyugales, también sirve de lanzadera dramática al conflicto interno de Chloé, que comienza a desconfiar de su novio, quien al parecer le oculta secretos que en realidad no son más que aleteos de una imaginación desbordada y enfermiza, la de ella.

Ahora la amenaza potencial es la pareja con la que convive, que no parece dispuesta a permitir comportamientos que no sean de su agrado, sobre todo tolerar al gato en la cama o el sofá. Es la justificación urdida para desencadenar una reacción ultradefensiva, de búsqueda ansiosa de ciertos asideros afectivos en una madre sustituta, la vecina animalista y entrometida que declara tener una hija ingresada en un hospicio para enfermos mentales.

### 4. Chloé de cinco a siete

Antes de terminar el tratamiento, Chloé consigue un trabajo a medio tiempo en un museo de arte contemporáneo, pero su problema, en vez de solucionarse de manera expedita, se complica hasta extremos insospechados. El director aprovecha los espacios y exposiciones en el museo para describir y reafirmar los diferentes estados anímicos por los que atraviesa la protagonista. Por ejemplo, al caer enamorada y mudarse junto con su novio, la exposición montada muestra algunos globos gigantes, luminosos, en una zona agradable, blanca, que



está siendo limpiada. Ella comienza a sentirse feliz, mejor, aligerada de su carga existencial. Está sanando, pero no siempre será así. Chloé se encuentra atascada en su burbuja cerebral, de elucubración enfermiza de una realidad alternativa, un mundo retorcido donde encuentra lo que le falta a su vida.

El suyo es un empleo contemplativo, relajante, que le permite dedicar tiempo a imaginar una existencia diferente. Los cambios en su aspecto físico ayudan también a enunciar los ajustes y desarreglos, los avances y retrocesos en su estado, pasando de ser una mujer demacrada y quebradiza a otra más coqueta, elegante, segura, para luego recaer y acabar ingresada e intervenida de urgencia para salvar su vida. A pesar de las apariencias y probabilidades a favor no consigue ser feliz, porque no es capaz de alcanzar un estado de reposada serenidad. Una parte intangible de su cuerpo se quebró y aún no se recupera del trance.

No es que guarde un secreto oscuro. Es que no sabe el estigma que arrastra. Chloé es una mujer múltiple, pero incompleta. Intuye que le falta algo

a su yo corporal. Está justo aparcada en medio de una degustación antropofágica que ignora. Para ella no hay cura posible al alcance. Su anorgasmia androgénica incluso la lleva a sodomizar a su pareja, que se apresta al juego de intentar satisfacerla.<sup>5</sup>

##### **5. Los amantes siameses**

Pero la protagonista requiere una contraparte afectiva mucho más primitiva o salvaje, provista de la capacidad de remover los cimientos represivos de una compatibilidad sexual refractaria. La construcción imaginaria del amante doble se recrea en la fantasía erótica, no exclusivamente femenina, de disponer de dos hombres, de mirarlos besarse. Es el mimetismo morboso de los gemelos, casi idénticos, pero nunca iguales, quienes aportan, al menos uno de ellos, un plus psicológico que lo provee de un atractivo sexual del que no disfruta el otro.

En el filme conviven varios personajes pareados, simultáneos, cada cual con un cometido. No solo es posible percibir los que asume Jérémie Renier, el amante doble, que interpreta a una pareja



de gemelos idénticos: Paul Meyer, el psiquiatra, y Louis Delors, el psicoanalista. También es necesario distinguir los que interpreta Dominique Raymond: la doctora Agnès Wexler, pero también la ginecóloga. La presencia, puntual, pero decisiva, de Jacqueline Bisset como la señora Schenker y la madre sin nombre de Chloé Fortin. Incluso la actriz y protagonista, Marine Vacth, no interpreta un individuo único. Por momentos la obligan a ponerse en la piel de su hermana imaginaria, la nonata Sandra, que se le aparece en sueños o como parte de alguna pesadilla.

François Ozon apuesta por la resucitación del viejo fantasma decimonónico de la mujer agresiva e inestable, incontinente y procaz, que al verse desbordada por las emociones más elementales debe ser domesticada hasta su sumisión definitiva. En cualquier caso, se podría argumentar que la película expone el cinismo y la doble moral de una sociedad puritana pero sofisticada, que predica la

libertad sexual por un lado, mientras por el otro quisiera vaciar de sentido toda conducta supuestamente desviada, de las que no hallan satisfacción en las relaciones estables y monógamas.

Algunas constantes estéticas evidencian el interés del director por acercarse al modo en que se construye socialmente la feminidad, atrapada o reducida a una serie de arquetipos impuestos desde la lógica dominante del machismo patriarcal de reincidencia secular. Aun así, Ozon, en tanto responsable último desde el punto de vista creativo, no logra sustraerse al influjo de una forma de pensar que concibe a la mujer como objeto de contemplación y deseo. Peor aún, la expone o percibe como individuo enfermizo e incompleto, que debe ser sometido a un proceso de saneamiento espiritual y físico cada vez que su comportamiento se aparte de las pautas establecidas en sociedad, de lo que debe ser una conducta asertiva, estable, femenina, más que nada, racional.

## 6. Un pacto sin dolor

*El amante doble* es una cinta adverbial, fría y quirúrgica, de una aparente incorrección que no asusta, pero que tampoco divierte. Quizás ello tenga que ver con la naturaleza contradictoria de un filme en el que no aparece ni aplica el discurso feminista de balance y complementación, reducido al trámite de permitir al personaje protagónico seleccionar hasta qué punto debe o puede resistirse al destino, tensar la cuerda afectiva, exponer como lúcidas y válidas teorías que resultarían de difícil aceptación desde una actualizada perspectiva de análisis de impronta reivindicativa.

Ozon es un confabulador que apuesta por el efectismo refinado y sorprendente. Su filmografía es de ámbitos acogedores, controlados, domésticos y deshumanizados. Las locaciones que selecciona, más que un marco interactivo en el cual se mueven los personajes, devienen paisajes complejos que construyen sentidos diversos al reafirmar sensaciones y significados posibles, que al activarse funcionan a nivel subliminal hasta afectarnos en tanto espectadores desprevenidos que no detectamos el asedio de un estímulo escenográfico. Así, las escaleras de caracol, con su estructura a manera de espiral y embudo, con un punto de fuga siempre ascensional o descendente, es un elemento muy soportado desde el punto de vista simbólico.

El sentido ascendente, extenuante en lo físico, del que sube buscando una razón, establece el esfuerzo que se precisa implementar con tal de alcanzar la sanación como estado superior del ser. También ocurre al revés. Bajar por las buenas, caer en barrena, descender a los infiernos, siempre serán las opciones frívolas de los que no se resisten ante la fuerza de los acontecimientos que marcan la existencia.

*El amante doble*, en resumen, peca de muchos excesos en nombre de la virtud estética. El sello autorial de Ozon es reconocible por su empeño en que la representación de traumas y represiones ocurra de una manera aristocrática y casi misantrópica, como si lo aberrante fuese una cualidad burguesa, un privilegio que pueden permitirse los que no tienen nada mejor que hacer ni ser.



1 Adaptación libérrima de la novela psicológica *Lives of the twins* (1987), de Joyce Carol Oates.

2 François Ozon es de los directores franceses escatológicos y exhibicionistas que se atreven a mostrar, con total desparpajo y naturalidad, una prueba citológica en directo, el momento justo en que el espéculo es retraído de la zona vaginal, en un acercamiento hiperrealista a una práctica médica íntima e invasiva. A nivel visual el realizador logra establecer una analogía directa entre la forma externa, oval, de la vulva, y el ojo humano, húmedo de llanto, en este caso del personaje que está siendo penetrado por un objeto metálico incómodo en su funcionalidad fría, meramente médica. Es un detalle en el que insistirá luego el personaje de Chloé al referirse a estos como si fuesen instrumentos de tortura.

3 Quizás el trauma de base sea que Chloé se siente el resultado de un accidente embarazoso, de una relación casuística de su madre con un hombre desconocido al que casi no recuerda. La desconexión sentimental llega al extremo de anhelar la muerte de su madre, quien se desentendió por completo de ella. Lo anterior explica porqué Chloé es una mujer que no sabe profesar afecto, despojada de la capacidad de percibir las emociones en tanto estímulos que deberían desencadenar en ella una reacción corporal de placer.

4 Una constante en la cinematografía de François Ozon es el cuestionamiento del carácter sacrosanto de la figura materna, en tanto institución humana que debe rectorar la convivencia, pero también servir de baza afectiva sobre la cual conseguir el crecimiento y el funcionamiento orgánico de la familia. Ozon es de los que intentan derruir los mitos gestados alrededor de la familia, sometida a revisión y ridiculización.

5 El empoderamiento feminista casi definitivo podría pasar, a juzgar por lo que propone el largometraje, no ya solo por la inversión o subversión de los roles de género socialmente asignados, sino también por el ejercicio despiadado de la violencia física y simbólica sobre el hombre, que debe ser penetrado, utilizando para ello un arnés erótico, un juguete pélvico con el cual desvirtuar su hegemonía histórica, poniéndolo en una posición de sometimiento que lo obligaría a empatizar con las mujeres en su condición de víctimas.

---

### Rolando Leyva Caballero (Santiago de Cuba, 1980)

Licenciado en Historia del Arte y máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano, por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Valencia, España. Sus textos sobre crítica cinematográfica han sido publicados en diferentes revistas especializadas cubanas y extranjeras.



# ***Lady Macbeth* insumisa y sentada en el sofá**

Orlando Mora Cabrera

«¡Ay, corazón! ¿Qué gente has conocido tú para la que el único camino hasta una mujer sea una puerta?».

Nicolái Leskov. *Lady Macbeth de Mtsensk*





A pesar del título, este filme (*Lady Macbeth*, 2016), poco tiene que ver con la tragedia de Shakespeare, pues más bien adapta *Lady Macbeth de Mtsensk*, un relato corto de Nikolái Leskov, publicado en 1865. El sanguinario personaje que incitó a Lord Macbeth a cometer regicidio inspiró vagamente al escritor ruso para crear a Katerina Lvovna, una (anti)heroína femenina caracterizada por su carácter anárquico, radical y moderno, que se opuso a la subordinación de la mujer en la sociedad europea del siglo XIX, a diferencia de otras protagonistas literarias que sufrían en silencio,

se suicidaban o trataban de escapar de su destino.

Aunque el cuento inspiró a Dmitri Shostakóvich en la composición de su ópera homónima de 1934, así como al polaco Andrzej Wajda para realizar su filme yugoslavo *Lady Macbeth en Siberia* (1962), la obra literaria parecía casi olvidada cuando se estrenó mundialmente esta nueva versión en el Festival Internacional de Toronto. Al año siguiente, en 2017, el filme británico se presentó en el Reino Unido iniciando un amplio recorrido que incluyó los festivales de San Sebastián (premio FIPRESCI), Londres y Sundance, hasta llegar a las pantallas cubanas durante el 39 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Se trata de la destacada ópera prima de William Oldroyd, un director de teatro y ópera con previas incursiones en la dirección de cortometrajes: *Christ's Dog* (2011) y *Best* (2013).

Con un sólido guion de Alice Birch, Oldroyd traslada el relato desde la Rusia zarista hasta los entornos rurales de la Inglaterra victoriana para narrar el crecimiento de Lady Katherine (Florence Pugh), una joven atrapada en un matrimonio de conveniencia con un hombre resentido, de mediana edad y al que no ama. Su evolución se relaciona con una resistencia abierta a las ataduras de la autoridad patriarcal.

El debutante cineasta demuestra poseer notables habilidades narrativas, seguramente aprehendidas durante su experiencia en las tablas, y eficazmente trasladadas al lenguaje cinematográfico, pues el filme se aleja considerablemente de lo que Robert Bresson llamaría «teatro filmado». Con una visión bastante personal del *period drama*, Oldroyd conjuga el rigor de la adaptación de época con los dictados de una producción independiente y de bajo presupuesto, para erigir un alegato inconformista y antiautoritario. Así, la película se sitúa a medio camino entre aquel cine académico de grandes reconstrucciones epocales y otro marcado por el ascetismo formal tal vez demasiado autoconsciente de su propio discurso.

Los eventos presentados fomentan en el espectador una actitud cuestionadora en tanto provocan cierto distanciamiento



y reducen la posibilidad de identificación con la protagonista. Tal distancia también marca el criterio en cuanto a la dirección de actores. El reparto se aleja de las maneras más convencionales de producir empatía y elude todo exceso para completar un cuadro coherente con algunas ejecuciones brillantes por su contención y mesura. En este sentido, sale airosa la casi debutante Florence Pugh, cuya interpretación constituye uno de los principales aciertos de la película. La joven actriz logra mostrar su personaje desde la introspección y la complejidad dramática, en tanto comienza su progresión siendo una muchacha inquieta, de mirada algo ingenua, para luego ser poseída por un irremisible impulso destructor hasta quedar despojada de toda huella de ternura.

El minimalismo narrativo está sustentado por un montaje que estructura la obra siguiendo una lógica sumatoria que regresa a las mismas acciones comunes del día a día. Así se intensifica la temporalidad e iteración en consecuencia con el hastío y aburrimiento de la agobiante co-

tidianidad que subyuga a Katherine, sobre todo durante el primer acto, dominado por el reiterativo aislamiento a que se ve forzada por las figuras masculinas encargadas de atarla al caserón. Para remarcar la dicotomía encierro-libertad, se visualiza una divergencia entre la fotografía en interiores, con composiciones simétricas, angulaciones frontales y planos estáticos —que apelan a recursos como la fragmentación de la corporalidad y la espacialidad—, en contraste con la de exteriores, dirigida a proveerle mayor libertad a una cámara en mano en función de seguir a la protagonista en sus escapatorias breves, tal como hiciera la también británica Andrea Arnold en su adaptación de *Cumbres borrascosas* (2011) realizada con algunos códigos del cine documental.

Las decisiones dramáticas de Katherine se enfatizan simbólicamente a través de los reiterados momentos en que permanece sentada, con aparente quietud, en el gran sofá, como si en silencio interpelara directamente al auditorio. Precisamente después de cada acto cruel, el director elige

encuadres estáticos que acentúan la transformación moral y emocional de la protagonista. A ello contribuye el empleo de una escasa música extradiegética, que aparece solamente tres veces a lo largo del metraje, en armonía con el resto de los elementos expresivos sutiles y minimalistas, sin ninguna melodía identificable, con entradas y salidas poco notables, con el fin de crear una atmósfera sonora muy expresiva en estas secuencias de transición a posteriores estados de equilibrio. Asimismo, se le concede especial valor a los silencios en una banda sonora que tiene la premisa de trabajar fundamentalmente el sonido con funciones eminentemente dramáticas y generar una sensación opresiva, de vacío, en las secuencias en interiores que parecen colmadas por la maquinaria de los relojes.

*Lady Macbeth* coloca al espectador contemporáneo frente al espejo en temas relacionados con la dominación vinculada al género, la clase social y la raza. El tratamiento de lo racial subvierte la concepción arquetípica de la mujer negra. De igual forma, el vínculo con lo actual se verifica a través de la mirada de un personaje inconforme, con el papel que le ha sido impuesto, y decidido a transformar la realidad frustrante. El esposo, Alexander Lester (Paul Hilton), la invisibiliza, le prohíbe salir de la casa, la posee sexualmente aun sin tocarla, porque no puede o porque no quiere. Por otra parte, su suegro, Boris Lester (Christopher Fairbank) se burla del hijo y los desprecia; rechaza a su nuera por no haberle dado un heredero y por consi-

derarla un peligro para la moral de la familia. La ausencia de los dueños, padre e hijo, propicia una sustitución de roles a través de la cual Katherine logra empoderarse y dominar, aunque sea por breve tiempo.

Sin embargo, las transgresiones de Katherine en los espacios público y privado encontrarán antagonismo no solo en los varones, sino en otras mujeres que reproducen los preceptos fomentados por la sociedad patriarcal. Anna (Naomi Ackie), la criada negra, la espía, la delata, esparce rumores sobre su comportamiento y le sujeta el corsé en una acción de carácter alegórico que funge cual símbolo de dominación y violencia simbólica, limitándola a un estado de sumisión, encierro y asfixia. Resulta sugerente una escena en la que ayuda a su Lady a bañarse y le ocasiona dolor físico restregándola con dureza como reprimenda por salir de la casa en la ausencia de su esposo. Más allá de las parábolas hartas radicales, se consigue comprender las motivaciones de Katherine sin demonizarla, pero tampoco victimizándola. En su búsqueda por revertir siglos de supremacía masculina queda relegada, nunca resignada, a un porvenir incierto en el que —solo tal vez— vea reducida la brecha entre sus ilusiones idealizadas y la realidad que las cercena aun luego de sus intentos por transformarla. A pesar de todo, la trama consiente soluciones dramáticas que parecieran permitirle un triunfo muy relativo a la protagonista, entre la jaula y el aislamiento, como si estuviera predestinada al estado crónico de insatisfacción.



---

**Orlando Mora Cabrera (La Habana, 1994)**

Realizador audiovisual. Estudiante de la especialidad de Dirección en la Facultad del Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, de la Universidad de las Artes.

# Los perros

## Entre la complicidad y el resentimiento

Rubén Padrón Astorga



En 1988, Augusto Pinochet perdió su plebiscito frente al No por una diferencia poco notable de 44,34 por ciento de los votos a favor y 53,31 por ciento en contra. En aquel momento, para el resto del mundo, esos fueron solo números. La paridad podía deberse a muchas causas, pero en realidad no importaba demasiado. Lo fundamental era que aquel país se había librado de Pinochet. Chile había vivido el fin perfecto de la dictadura: un corte limpio de la democracia, la salida del sátrapa por la vía pacífica, la libertad conseguida por decisión popular. Los chilenos se habían quitado de encima a un dictador porque, obviamente, no lo podían querer, y con eso bastaba para que iniciaran una nueva vida de justicia y reconciliación nacional. Sin embargo, esa percepción externa e idealizada estuvo lejos de concretarse con el comienzo de la democracia, o para decirlo mejor, con el fin de un sistema que falleció en las urnas, pero que siguió viviendo en la cabeza de la gente. En 1999, un heredero directo del Régimen Militar, Joaquín Lavín, perdió las elecciones presidenciales con un 48,69 por ciento favorable de los votantes. Veinte años después del plebiscito, medio Chile seguía identificándose con la era pinochetista.

En sus dos largometrajes de ficción y en sus tres documentales, Marcela Said habla de un país dividido. Con excepción de su ópera prima, *El verano de los peces voladores* (2013), donde se acerca a la temática mapuche (otro motivo de división entre sus coterráneos), la cineasta chilena ha dedicado su obra a tratar de entender los traumas que dejó la dictadura. Una y otra vez se pregunta —el sentido latente de sus filmes es encontrarle respuesta a esta difícil pregunta— cuál es el verdadero legado espiritual del Régimen Militar. Con descaro juvenil, Marcela Said inició su carrera profesional<sup>1</sup> buscando los motivos, en *I Love Pinochet* (2001),

por los cuales sus conciudadanos seguían identificándose con el tirano. Cinco años después, se apareció con *Opus Dei, una cruzada silenciosa*, donde encontró paralelos estructurales entre esta prelatura católica y la dictadura. *El mocito* (2011),<sup>2</sup> finalmente, redondearía su indagación documental con el testimonio de un testigo de asesinatos y torturas cometidos por los militares.

*Los perros* (2017), su más reciente entrega en la ficción, es una obra más madura y compleja. Aunque la directora demostró una agudeza poco común al elegir en sus documentales el bando de los que no piensan como ella, ya no se trata de moverse en un polo más o menos definido, sino en una zona de duda que probablemente se repita en todo periodo posdictatorial, como herencia accidental de la tragedia.



En los sistemas represivos conviven dos grupos extremos más o menos reducidos de víctimas y culpables activos, junto a un tercer grupo que habita en una región intermedia y enigmática, conformado por una masa gigante de cómplices pasivos, colaboradores indirectos, testigos indiferentes, damnificados laterales y gente despistada que vive más o menos al margen de lo que ocurre, pero padeciendo levemente, consintiendo o fingiendo que no sufre los efectos del régimen. Es decir, la mayoría de las personas no son ni víctimas ni culpables, pero de alguna manera son las dos cosas a la vez y en diferentes grados.<sup>3</sup> La época que suplanta a la dictadura suele dedicarse furiosamente a identificar a los integrantes de los dos primeros grupos, honrando a unos y castigando a otros. El resto, la mayoría de la gente, suele pasar

inadvertida y por lo general viven el juicio posterior a solas con su conciencia.

Marcela Said ha reunido en *Los perros* a una serie de personajes que pertenecen a este tercer grupo. Han pasado casi treinta años desde la caída de Pinochet. Mariana (Antonia Zegers), la protagonista, hija de un acaudalado empresario y esposa de un arquitecto argentino, recibe clases de equitación de un coronel retirado que enfrenta un proceso judicial por complicidad con el Régimen Militar. Sin mucho que hacer en su vida cómoda y despreocupada, Mariana se entera de la investigación e intenta averiguar el grado de implicación de su profesor de equitación y el crimen del que se le acusa. Para ello lo interroga, traba relación con el fiscal a cargo del proceso, entra en conflicto con su esposo por meterse en lo que no le incumbe y descubre sin querer que su padre también colaboró con los militares, ofreciéndoles apoyo cuando lo necesitaron.

En torno al personaje de Mariana gira todo el relato y sus implicaciones subterráneas, desde la investigación policial hasta el apuro del marido por dejar descendencia; desde la revisión de la memoria histórica hasta las amenazas del vecino de matarle a su perro; desde los intentos del padre de apartarla del negocio familiar hasta la crisis moral que sufre el coronel, agravada por el afán de venganza de unos manifestantes callejeros. Sobre ella cae de pronto el peso de una realidad traumatizada que la ataca desde diferentes partes, de una serie de conflictos que no tienen un origen claro, o sí, pero en una época de la que Mariana no tiene recuerdos. La actitud egoísta del esposo, autoritaria del padre, lasciva del policía, grosera del vecino, parecen salidas de ese tiempo anterior a todo.

Una de las cosas que más chocan en esta película es la actitud contradictoria del personaje frente a los ataques que le llegan desde diferentes puntos,

específicamente, el placer un tanto morboso que parece sentir cuando coquetea con esa región desconocida de la realidad, y la conducta un poco frívola y fascinada con que trata de reconocerse en su entorno, cuando, por ejemplo, moviéndose entre el deseo y el asco, se deja casi violar por el policía. Mariana pertenece a la generación de la inocencia, de los que no tuvieron que tomar partido, ni fingir para sobrevivir, ni padecer o cometer crímenes por miedo o acatando órdenes. Sus actos están marcados por la indiferencia un tanto superficial de los que no deben nada. Sin embargo, la inocencia de la protagonista carga con el estigma de la culpa, por herencia o por inercia.

Creo que algo debe quedar claro: *Los perros* no es una película sobre el pasado, sino sobre el presente y el futuro. No es un filme sobre la dictadura, sino sobre sus consecuencias, vistas a una distancia de varias décadas. Y no puede ser sobre el pasado, entre otras cosas, porque Mariana no estaba allí, como tampoco Marcela Said. Ellas no se encontraron con una realidad, sino con un relato. Al llegar, no tropezaron con estructuras sociales, sino con estructuras mentales, las mismas que la directora ha tratado de comprender con su obra documental.

En cambio, el resto de los personajes (incluso el marido, cuya familia está presa en su país por colaborar con alguna de las dictaduras argentinas) cargan con una mezcla de culpa cómplice y resentimiento. No todos reaccionan igual ni tampoco expre-

san clara y definitivamente lo que pasa con ellos. Incoherentes y ensimismados, probablemente ni lo sepan. El policía dice «este país está lleno de monstruos» y se comporta como tal; el padre se excusa de sus actos con argumentos que afirman su responsabilidad; el coronel se siente culpable, pero no quiere hablar para no convertirse en traidor; el marido no ama a su esposa, pero la obliga a hacerse un tratamiento de fertilidad.

Uno de los rasgos más llamativos de la protagonista, y que la distinguen de todos estos personajes, es la insolencia. Mariana se deja violar por el policía para darle la oportunidad de comportarse como un monstruo; se desnuda frente al coronel para que le hable de su crimen; rompe unos papeles del padre porque la obliga a firmarlos; interrumpe, sin decírselo al marido, el artificio desesperado que este inventa para tener hijos. La protagonista es una ruptura dentro de una historia donde todos dan o reciben órdenes, donde acatan o son castigados: frívola, contradictoria e insolente, es un gesto de negación y libertad.

El perro de Mariana deambula por su finca y se mete en la casa del vecino. Este la amenaza con matarlo. «Los perros están hechos para estar amarrados», le dice.



El animalito es demasiado libre y regresa sobre sus pasos. Entonces lo matan. Los perros son, como Mariana, las víctimas inocentes, las que pagan durante la democracia las culpas de la dictadura.

La solución que encuentra Marcela Said para darle fin a su película es también una ruptura, con la realidad y con el pasado. Antes de suicidarse, el coronel escribe una carta con los nombres de algunas personas que colaboraron con el Régimen Militar, el principal interés de la fiscalía, y le da la lista a Mariana para que decida qué hacer con ella. Esta decide quemarla en un último gesto de perdón y liberación.

El salto que ha dado Marcela Said desde su ópera prima ha sido extraordinario. *El verano de los peces voladores* estaba cargado de situaciones casuales y autónomas, diálogos forzados y pedagógicos, actuaciones a medio elaborar y una cámara observacional que mira con obstinación sin encontrar lo que busca: un lenguaje de autodescubrimiento propio de directores primerizos. Con una composición de imagen y un diseño sonoro que pudieran considerarse como lo mejor de aquel filme, sus argumentos carecen de vigor y se diluyen por su excesivo afán de expresar alegorías.

Demasiado atado a la visión documental de la directora, *El verano de los peces voladores* no logra despegar como ficción, sobre todo por la anarquía de sus secuencias, construidas cada una como un pequeño relato, con su propia fuerza e independencia, estrategia similar a la que utilizó la realizadora en sus tres documentales, especialmente en los dos primeros. En ellos, también las secuencias se articulan como retazos solapados cuyos impactos individuales completan un todo orgánico, pero de partes autónomas. Probablemente el valor y la fuerza dramática de estos materiales radiquen en esa magnífica organicidad conseguida con la superposición de fragmentos autosuficientes. Sin embargo, en su primera ficción, la anarquía se tragó a la unidad y el resultado tiende al caos y la desunión, a la pérdida del rumbo.

En *Los perros*, Marcela Said va directo a lo que le interesa, y sabe dónde buscarlo. Aunque conserva ese aire documental de toda su filmografía, con una cámara in-

quieta y testimonial que parece espiar a los personajes, en esta película las transiciones narrativas no son abruptas, las secuencias se alían entre sí como complementos de un todo y los cortes están planificados para conseguir un tono continuo. Los planos no contienen la elaborada composición y la belleza expositiva de *El verano de los peces voladores*, pero están cargados de sentido, aunque no demasiado, solo el justo para respirar con independencia sin ahogar la continuidad, y sin excesos alegóricos.

El complejo personaje protagónico está tratado con el sosiego que da la experiencia, sin el apuro de decirlo todo de una vez y sin la presión de convertirlo en arquetipo. En realidad, más que un punto de llegada, Mariana es una línea de salida, un final abierto, no como de película que no sabe dónde acabar, sino como inicio de algo mayor e inabarcable.

En *Los perros*, al igual que en el resto de su obra, Marcela Said habla de un país resentido, confundido, violento, desconfiado, que se lamenta de sus actos, pero que no se arrepiente de haberlos cometido. Un nación contradictoria e inacabada que se siente libre y a la vez amenazada, que denuncia y a la vez esconde, que viaja hacia adelante mirando para atrás, que no sabe cómo responder cuando le preguntan, pero que tampoco quiere callar una respuesta, por dura y difícil que sea.



1 En 1999, realizó un material estudiantil para la televisión francesa titulado *Valparaíso*.

2 Estos dos últimos documentales los codirigió con Jean de Certeau.

3 En las dictaduras, la falta de libertades y transparencias victimiza a la población, que se hace a la vez culpable por aceptar y participar de la situación.

---

#### **Rubén Padrón Astorga (La Habana, 1976)**

Crítico de cine, editor y diseñador. Trabaja en la *Cartelera de Cine y Video* del ICAIC, en el *Portal del Audiovisual Latinoamericano y Caribeño* de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en el programa de televisión *Arte 7* y en la revista *Cine Cubano*.



# El hombre es un lobo en su caverna

Ángel Pérez

«Cada época, cada cultura, cada costumbre y tradición tienen su estilo, tienen sus ternuras y durezas particulares, sus crueldades y bellezas...».

Herman Hesse

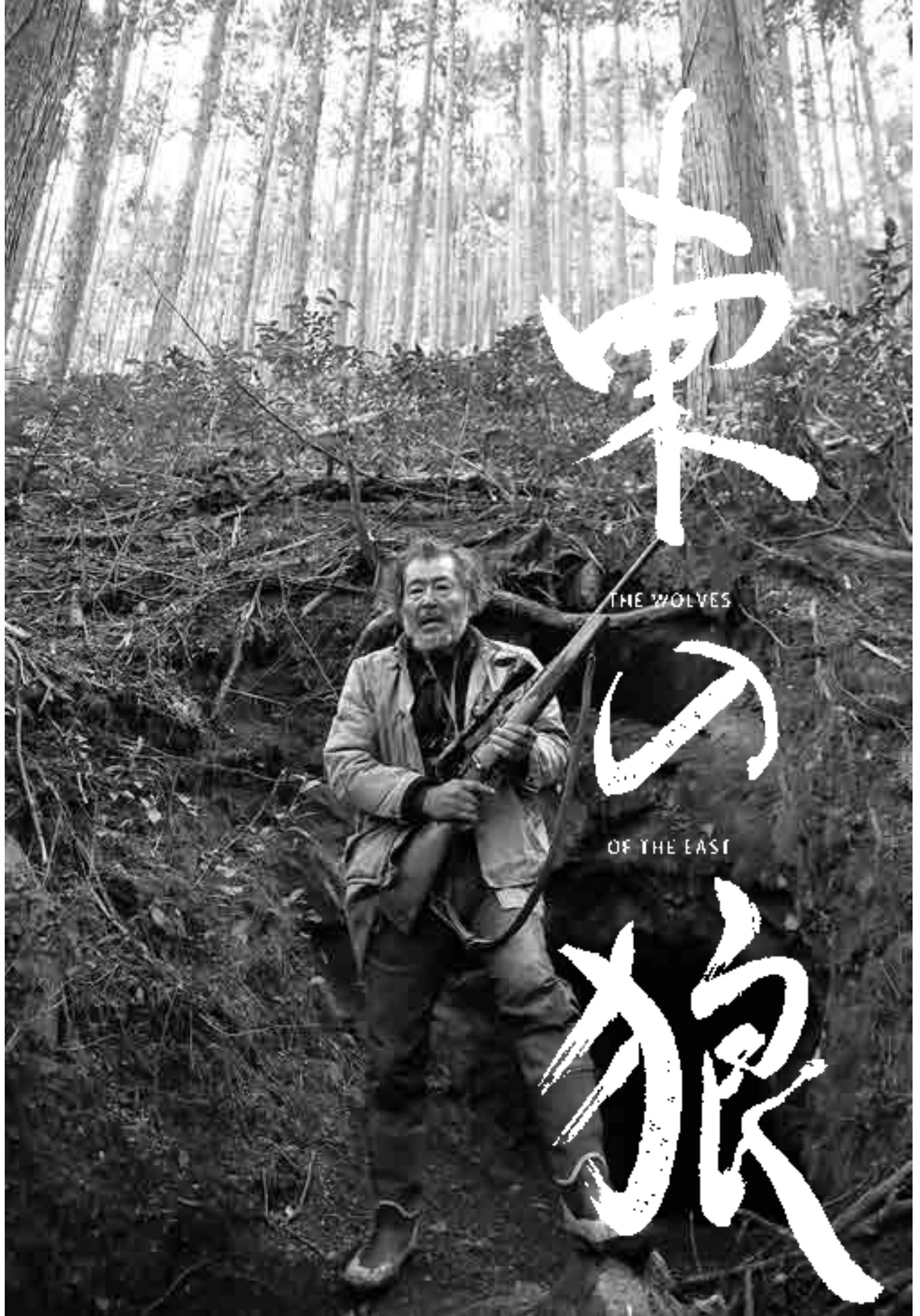
*Los lobos del este* (Carlos M. Quintela, 2017) erosiona hoy los márgenes del denominativo «cine cubano». Viene a complejizar una brecha, tanto en términos estéticos como de producción, en el estado, los límites y las posibilidades actuales de la cinematografía nacional. Grieta que explora los surcos de un audiovisual que en pleno siglo XXI experimenta una mutación notable respecto a los paradigmas que, en las últimas tres décadas, han sustentado una creación plagada de irregularidad artística y estrechez imaginativa, con sus excepciones evidentes. Cuando incluso los aires de renovación insisten en las vueltas de tuerca que extravían el sentido de nuestro cine en una retórica estéril, algunas obras exploran otros registros con la voluntad de restituir una vitalidad hace tiempo perdida.

Carlos M. Quintela irrumpía ya con un imaginario diferente en *La piscina* (2011), transgresor en tanto desplegaba un criterio de realización donde la anécdota se perfila primero como experiencia fílmica, enfocada en registrar el ser interior de unos individuos concretos. O sea, la película ensaya una narración desentendida de la acentuación del accidente dramático, tan caro a la escritura cinematográfica cubana. Optaba por una dramaturgia de la contemplación, donde la fotografía y la puesta en escena aprehendían la compleja sensibilidad de unos sujetos no por diferentes menos felices. Una perspectiva por completo ajena a ese cine nacional reiterativo y literal donde los personajes son siempre pretextos para describir las circunstancias y ejecutar una crítica improductiva. *La obra del siglo* (2015) fue un ejercicio que confirmó la propensión del director a rebasar los límites de una producción extraviada

en los mismos giros de sentido: un prosaico sociologismo que confunde realismo con analogía, referencia con crítica social, verosimilitud con evidencia, comedia con superficie. Ese filme con el que Quintela se aventuraba en un lúbrico montaje entre experimentación lingüística y aguda percepción de un cubano recortado sobre un trasfondo histórico de engorrosa interpretación, expandía un camino creativo que, a pesar de sus contados cultores, devuelve (más allá o acá del saldo estético) el riesgo de la inventiva al audiovisual de la Isla.

Ambas películas responden a signos vitales de contemporaneidad, los cuales, tal vez, resulten extraños al espectador cubano, acostumbrado a un cine que ha llevado cierta zona de nuestra sociedad, de nuestra conducta y temperamento, al límite de la pornomiseria. Desentumecer ese confort receptivo que ha extraviado la capacidad crítica del público, desde la médula misma de la representación cinematográfica, es otro mérito de este otro audiovisual que, desde la industria o con independencia de ella, orquesta propuestas diferentes. Naturalmente, también *Los lobos del este* resulta un extraordinario ejemplo, a lo que habría que sumar su indiscutible condición transnacional.<sup>1</sup>

El énfasis introducido por *Los lobos...* en las todavía recientes polémicas sobre la descentralización de nuestra historiografía fílmica, radica en lo arduo que resulta clasificar su nacionalidad. Inconveniente sostenido en, al menos, tres aspectos determinantes del filme: el distanciamiento (analógico) de las tramas y los personajes de la geografía insular y de las expresiones de lo cubano; una producción que, en su mayor parte, estuvo a cargo de instancias



THE WOLVES

OF THE EAST

extranjeras; y un discurso estético extraño a los patrones que, de común, reconocemos en las realizaciones del país. Si algún vínculo estricto tiene con Cuba es solo la nacionalidad del director, sus guionistas y algunas pocas especialidades. Para quienes continúan sujetos a un estrecho concepto de lo nacional, estas particularidades depositan la pieza en un terreno dudoso, distante de las coordenadas trazadas por el cine patrio.

Así como se dinamiza la producción internacional y aumentan las demandas de mercados y festivales —debido al crecimiento cuantitativo y cualitativo de las industrias nacionales favorecidas por la tecnología y la digitalización—, erigir un sistema significativo para clasificar la identidad de las películas se torna cada vez más difícil. No me refiero a cuando la financiación procede de otro(s) país(es), sino cuando la configuración del diseño visual y narrativo es imposible de formalizar como de un territorio u otro. El cine vive hoy del mestizaje lingüístico, de préstamos y profanaciones, sin renunciar a la sustantivación de lo real (entiéndase, el involucramiento con el mundo histórico), ni desestimar las especificidades culturales. *Los lobos...* es resultado de esas migraciones que conforman una contemporaneidad poliédrica donde los signos y factores de lo transnacional orientan y exigen una mirada diferente, capacitada para entender los nuevos vectores que alimentan el desarrollo del audiovisual. Buscar en la cinta un carácter nacional *a priori*, a partir de un grupo de figuras y conceptos predefinidos, que puede incluir la localización del relato en un ámbito sociohistórico dado, es como mínimo ingenuo. Estamos ante un cine que existe, por sobre el tránsito a un sistema de producción desemejante al nuestro, de la exploración de otras influencias, estéticas, estilos, de otros códigos de representación, tal como sucedía, de muy distinto modo, en los (dos) títulos anteriores del director.

Aunque el ser de una nación se acoge a una serie de entidades culturales ancladas a una experiencia geográfica específica, ya consolidada una cosmovisión y un imaginario —más en el marco de una globalización que baña todos los estamentos de la vida social—, no tenemos por qué someter la creación audiovisual, ni cualquier otra, a un número predefinido de premisas o parámetros de identificación para reconocer como nuestro un producto artístico cualquiera. Con atención a los patrones desde los que operan muchos directores contemporáneos, es hora de comenzar a manejar nociones menos estáticas, capaces de asumir la complejidad del mundo tal y como se nos presenta hoy: una amalgama de relaciones, códigos, procedimientos,

gestos no necesariamente asidos a una identidad cerrada. Desde luego, lo anterior tampoco niega la proyección de una identidad nacional o una cultura específica, como sucede incluso en las redes mismas del cine transnacional,<sup>2</sup> simplemente reconoce la posibilidad de una estética que para ser propia no debe ampararse de un discurso nacionalista ni asumir o corroborar en su modalidad expresiva las pautas del color local.

En su condición de producción eminentemente transnacional, *Los lobos...* es también una forma de ratificar nuestra voz. Veamos su importancia real en la certeza con que se aventura por una composición que sacrifica su ascendencia local para encauzar primero un diálogo con problemáticas propias del ser humano en tanto individuo, sin importar mucho el espacio de sus fronteras identitarias. Aquí se nos habla sobre la resolución personal y la reconciliación con el destino; y más allá de la historia puntual de un anciano enfrentándose al fin de sus días, la ratificación a nivel individual del peso inevitable y las consecuencias de la memoria y el legado. En su reveladora suspicacia fílmica, la película nos adentra en ese cosmos de ideas a propósito de la elegancia de su construcción: una pieza que vale ya por su calidad artística, su organicidad formal y apuesta discursiva.

*Los lobos...* relata el confinamiento personal de Akira al bosque de Higashi Yoshimo (una aldea del condado japonés de Nara) en busca del último sobreviviente de una raza de lobos presuntamente extinta por la Asociación de Cazadores de la región que él mismo fundara. La decisión tiene lugar después de que sus compañeros y el director de la prefectura decidieran, sin su consentimiento o previo aviso, separarlo de su responsabilidad como jefe del grupo, pues malgastaba recursos obsesionado con una idea a todas luces descabellada. Tras ese planteamiento argumental en apariencia sencillo, cuanto importa es que el trasiego deviene un viaje de reconocimiento, estructurado en un tono introspectivo que corresponde a la transformación interior experimentada por el protagonista durante el metraje.

Impulsado por su subconsciente, buscando vencer a los demás de su certeza, Akira se adentra en el bosque hasta padecer una aguda anagnórisis en la que acaba por reconciliarse consigo mismo y su destino maltrecho. Durante la primera mitad de la película, se expone su desconcierto ante la pérdida del liderazgo de la Asociación de Cazadores, todo lo que ha dado sentido a sus días. En medio de dicha confusión afloran las inquietudes que turban su subjetividad. Detona así un hondo proceso de

autorreflexión. Sabremos que todo cuanto él ha querido parece fugársele constantemente, por tal razón ahora es presa de una fatigante soledad de la que no puede escapar. El recuerdo de sus años en Cuba, donde conoció y perdió su primer gran amor, socava todavía su ser. Aferrado a su profesión, responde a una ilusión de vida que lo abraza completamente: encontrar al último lobo. Ya antes debió percatarse de que sin estos animales los días se le venían encima y perdían su sentido aparente, pero hizo falta el arrojado final de salir a su encuentro. Cuando por fin Akira lo halla —en el interior de una caverna que metaforiza la inmersión definitiva del personaje en los senderos recónditos de su conciencia y personalidad— decide no sacrificarlo, como sabremos cuando, frente al propio equipo de cazadores, les ruega dejarlo con vida. Después de ese encuentro definitivo, el viejo adquiere una serena felicidad, al cabo de lo cual lo vemos sonreír por primera vez.

El personaje parece plantearse, como la película toda, que su contrario lo justifica. No puede ser si no es el otro. Por paradójico que resulte, todo cuanto descubre este hombre en su travesía es que si condena al cánido se condena a sí mismo. Al interior de ese proceso de redención sobreviene una verdad que supera el convencimiento del protagonista: la película cierra cuando el grupo de cazadores, ahora bajo un liderazgo renovado, se dispone a eliminar al animal. Se escucha un disparo y el plano recoge a Akira de espaldas contemplando la inmensidad del bosque. Debe cargar con la imputación de sus decisiones tomadas antes.<sup>3</sup>

Todo lo anterior se cifra en una moderación expresiva que resulta de un contado número de componentes conformadores de la trama, los cuales ocurren como acontecimientos de grado mínimo. El relato es de un nivel muy bajo de narratividad. El *crescendo* acontece más a nivel del discurso que de la anécdota. Por ejemplo, el conflicto principal (la búsqueda del lobo) irrumpe bien avanzada la historia, durante un acto-homenaje de verdadero virtuosismo fílmico, que hace parte de una distendida retrospectiva que tiene en dicha escena su sintagma más elocuente: mediante un comunicado pleno de elogios se le hace saber a Akira su separación del cargo; a continuación, una hermosa joven sale al escenario para interpretar un tema de Elena Burke y en un instante en que esta se le acerca, el viejo, presa de un arrebatado de euforia, le tumba el micrófono, se levanta y



**No, de las estrellas no voy hablar,  
no les voy a cantar.  
Y de la luna cuando estés tu,  
solo quie...**



contempla consternado al público. En ese intervalo fugaz le sobrevino el fracaso de sus días y la decisión de restituir su palabra. Anterior a ello, todo es exposición, inducción de connotaciones en una estructura acumulativa destinada siempre a delinear los perfiles del personaje. Todo el tiempo cinematográfico se ocupa de acompañar al protagonista, retratarlo en su desplazamiento interior, por ello la cámara procura grandes planos demorados sobre la geografía y el ambiente rural, lo cual responde a una progresión más interesada en la psicología y las emociones del sujeto que en remarcar los accidentes dramáticos encargados de hacer avanzar la narración. Puntualmente trazada, la anécdota describe con precisión el recorrido de este hombre, quien fue ejemplo e inspiración para la comunidad y que ha perdido toda virtud frente a sus semejantes.

A estas alturas sobra decir, porque de algún modo queda implícito, que *Los lobos...* tiene otra de sus excelentes coartadas de audacia formal en la fotografía. El buen gusto visual abraza todo el filme en un tono subjetivo que, paradójicamente, va de un naturalismo físico a planos muy pictóricos, e incluso en ocasiones arropa un acentuado onirismo, todo ello con una organicidad que hace de la cámara un fuerte sujeto dramático, al potenciar los planteamientos argumentales y de la puesta en escena. Deudora por momentos de Wong Kar-wai o David Lynch: el segmento del homenaje, por ejemplo, exhibe un concilio entre imagen, música y puesta en escena de un refinado lirismo, que sorprende más puesto que tal estilización nunca violenta la fluidez de la diégesis. Así también el montaje, que no solo

acompaña las precisiones del guion, sino que se ocupa de complementar las posibilidades expresivas de la fotografía y las actuaciones. Y por supuesto, esta es una película resuelta gracias al crédito de sus interpretaciones, sobre todo del rol principal. Tatsuya Fuji asume con maestría su personaje. El modo en que camina o se dirige a los demás, pero sobre todo la expresividad de la mirada y la contención del rostro, hablan por la sensibilidad de un hombre acorralado por su existencia. Es precisamente el calado caracterológico del personaje uno de los aspectos que más privilegia el filme. Queda claro el tino con que Quintela asumió la realización de su obra, un ejercicio tan sencillo y, sin embargo, tremendamente agudo y convincente.

Pleno de matices, el nutrido diálogo intertextual de que hace alarde la cinta acontece como otro golpe de gracia que le permite al autor erigir un índice de reconocimiento particularmente notable para el espectador nacional. De entrada, el Akira de *Los lobos...* es el mismo protagonista de *La novia de Cuba* (Kazuo Kuroki, 1968), ahora, cuarenta años después de su estancia en la Isla. Esta última —hasta hace bien poco la primera y única realización en la que se involucraban japoneses y cubanos—, narra el viaje de un extremo a otro de la geografía insular de Akira y Marcia, una joven revolucionaria interesada en ingresar al movimiento guerrillero en América Latina, de quien el primero se ha enamorado.<sup>4</sup> Así, entre un texto cinematográfico y otro se traza un puente que alimenta el plasma ideológico de *Los lobos...* En el filme de Quintela, además, se insertan un par de fragmentos de la cinta referida donde se muestra a la muchacha corriendo por la manigua,





los cuales hablan desde el discurso por el peso del recuerdo en el cosmos emotivo del héroe. Una relación temática que nos dice de la voluntad del director por anclar la representación a Cuba de forma más directa. Paralelo al que se suman los múltiples encuadres que describen el paisaje montañoso de Nara como muy semejante al del oriente de nuestro país. Adheridos a ese terreno de reflexión, Akira y su itinerario son susceptibles de tomarse como alegoría de la Isla y su destino.<sup>5</sup>

Volviendo al principio, justo en la anterior estrategia de recepción es cuando más se direcciona la película hacia «lo cubano», al orquestar una suerte de guiños que ocupan los más diversos aspectos de la cinta y se comportan como resortes de sentido solo reconocibles por el receptor nacional. *Los lobos...* «se hace cubana» cuando, por sobre el valor de su referente directo, el espectador local identifica el texto audiovisual como dirigido a él. De la universalidad de su planteamiento temático a las puntualidades de su diseño semiótico, el filme se comporta como un auténtico hecho cinematográfico que privilegia y estimula la sustancia lingüística de que se sirve nuestro ámbito productivo. Carlos M. Quintela alcanza en esta obra un grado de cualificación ciertamente relevante, posicionándose como una de las voces más potentes de nuestro cine contemporáneo. *Los lobos del este* deja por sentado que la cinematografía nacional «sufre» hoy una favorecedora variación estética, que además despliega una cubanidad más esencial, desentendida de los accidentes de una identidad a ratos este-reotipada en su manejo recurrente y esquemático.



1 *Los lobos del este*, que se rodó completamente en Japón, en idioma y con actores nipones, como veremos más adelante, estuvo bajo la producción de Naomi Kawase, quien invitara a Carlos M. Quintela al festival que ella misma organiza en Nara. En puridad, el premio otorgado por dicho evento, que consiste justo en hacer una película, lo obtuvo un director chino que impelido por otras propuestas de trabajo decidió renunciar al mismo. En su lugar, le dieron la posibilidad de realizar el filme a Quintela, que había recibido mención.

2 Para un análisis más localizado de mis opiniones al respecto, puede consultarse el ensayo «Los bastardos conspiran. Las tensiones entre cine nacional y transnacional en Latinoamérica», en *Nuevo Cine Latinoamericano*, No. 19, 2017, pp. 58-64.

3 Aquí el tejido dramático concreta otra sugestiva lectura. Retirado geográficamente, el pueblo de Higashi Yoshimo insiste en prolongar por medio de una nueva generación el legado de Akira. Cuando el protagonista ve fracasado su intento por impedir la cacería del lobo, sabremos que nada cambiará. Incluso antes, al repetirse la secuencia inicial que delimita los dos segmentos en que está dividida la narración, se nos dice que allí, al interior de aquellas montañas, nada se transforma. En ese cruce entre corrección y estatismo, la película reflexiona sobre la incapacidad para aventurar una nueva realidad; presa de una ideología conservadora, la aldea se resiste a un punto de vista diferente.

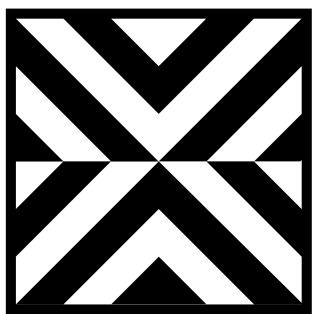
4 Además de su estructura de *road movie*, la crítica se refiere a la cinta como una obra intergenérica en la que se superponen códigos del documental, imágenes de archivo y peculiaridades del *Free Cinema*, lo que la insertaba de forma directa en lo que para entonces se conocía como «nuevo cine japonés», un grupo de directores que estaban trabajando al margen de la industria nipona. Respecto a este filme, se puede consultar, de Mario Piedra, el documentado texto «La novia (desconocida) de Cuba», disponible en <http://cubanonikkei.com/articulo-article/mario-piedra-ensayo-filme-la-novia-de-cuba-kazuo-kuroki>

5 Hay otras jugosas relaciones de contenido y forma entre el filme que nos ocupa y *Dersu Uzala*, la extraordinaria película de Akira Kurosawa, donde el cazador homónimo insiste en fundirse con la naturaleza en tanto en ella encuentra el sentido de su ser. Algunos puntos de contacto entre la caracterización de este personaje y el protagonista de *Los lobos...* tensa nuevamente las curvas de significación y condensa otros mensajes que van disparando la semiosis de la obra. Pero si hurgamos más, encontraremos posibles relaciones de estilo en la plasticidad de la fotografía y la transparencia narrativa con el cine de Shohei Imamura o Naomi Kawase.

---

Ángel Pérez (Holguín, 1991)

Crítico literario y de medios audiovisuales. Recientemente publicó, en coautoría con Javier L. Mora, la antología *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (Casa Vacía, 2017). Trabaja en la Fundación Ludwig de Cuba.



# *Inocencia*

Stills: Lester Pérez Jiménez

Dirigida por Alejandro Gil, *Inocencia* es un repaso a la historia de los ocho estudiantes de medicina, en torno a los acontecimientos del 27 de noviembre de 1871.



Para Gil, esta es «una película capitalina, que se desmarca de la mayoría de las temáticas históricas abordadas en nuestro cine, pues no se verá épica ni cargas al machete».





Con guion de Amílcar Salatti, la historia transcurre entre dos momentos, la captura, juicio y asesinato de los jóvenes y un presente diegético, dieciseis años después, con Fermín Valdés Domínguez buscando los cuerpos.



Las principales localizaciones utilizadas fueron la casa de Fermín —hoy Museo Mural—, el cementerio de Colón, el Museo Finlay, entre otras.



Entre los papeles protagónicos destaca el joven Yasmani Guerrero, quien interpreta a Fermín Valdés Domínguez.



La dirección de fotografía estuvo a cargo de Ángel Alderete.



A lo *Crónica de una muerte anunciada*, Gil intenta abordar cuestiones relacionadas con este hecho poco abordadas en el audiovisual.



En el momento de publicarse esta revista, el filme se encontraba en fase de posproducción.

# ***Nido de mantis***

*Stills:* Cortesía de Arturo Sotto

El filme, dirigido y escrito por Arturo Sotto, cuenta la historia de un triángulo amoroso entre dos hombres que se disputan el afecto de una mujer a lo largo de aproximadamente cuatro décadas, entre los años sesenta y los noventa.





La cinematografía y la dirección de arte estuvieron a cargo de Ernesto Calzado y Carlos Urdanivia, respectivamente.







La actriz Yara Masiel interpreta a Elena, uno de los coprotagonicos.

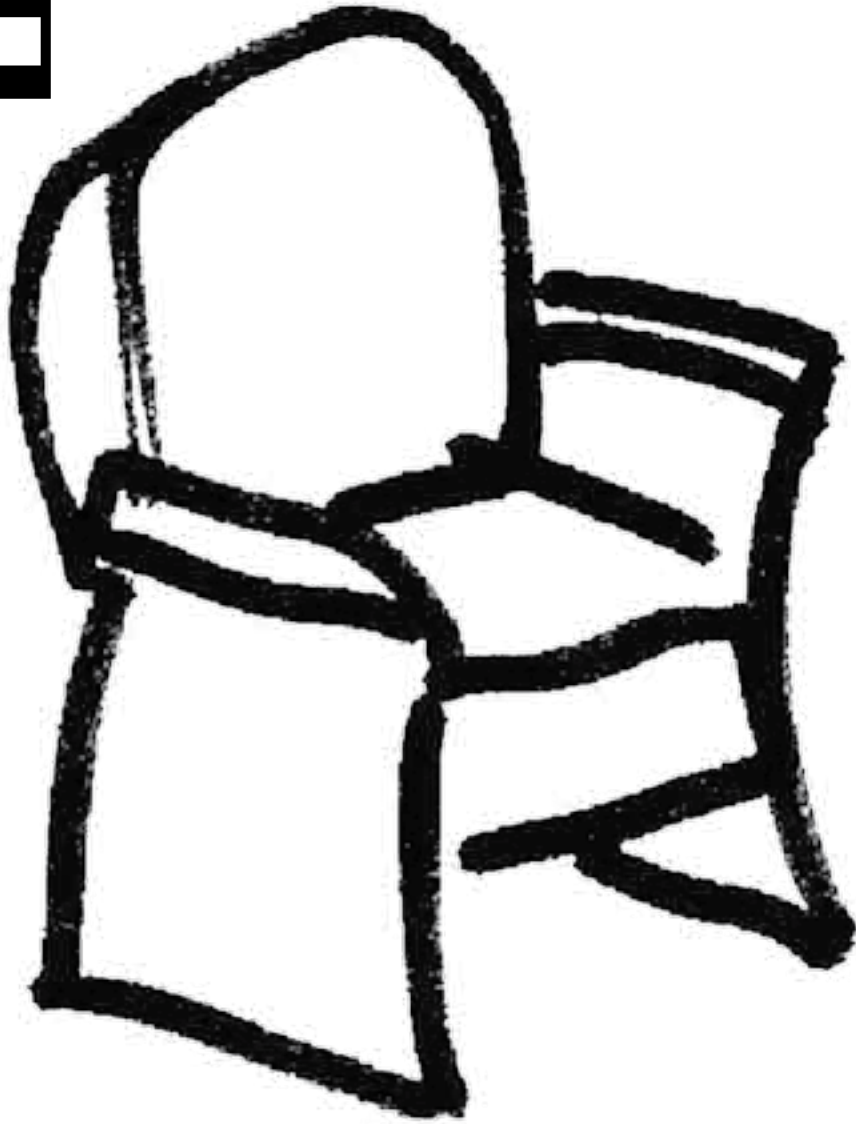
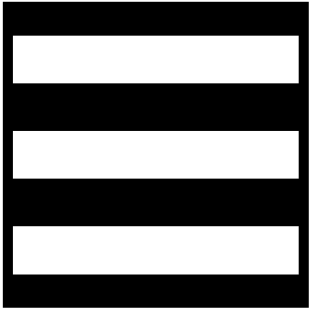
También se podrá ver al actor Yadier Fernández interpretando a Fernando.





Según la web oficial del director, el filme ya se encuentra listo para su estreno comercial y recorrido por festivales.



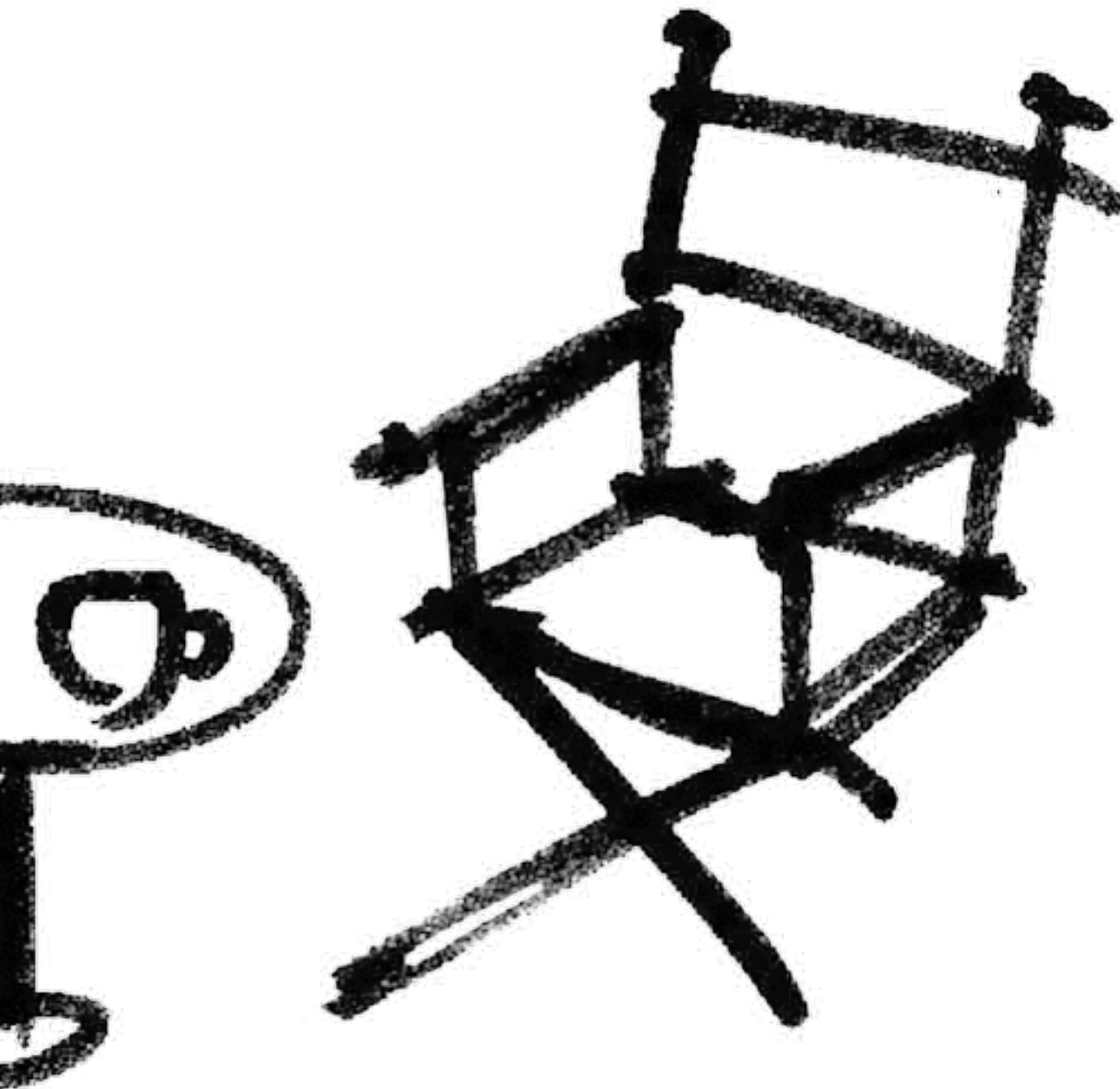


# Un curso intensivo sobre el séptimo arte

Frank Padrón

LIBROS

Cine Cubano



*Introducción al cine*,<sup>1</sup> de Luis Álvarez Álvarez y Armando Pérez Padrón, es en realidad mucho más de lo que su modesto título sugiere. Se trata de una suerte de pos(¿o pre?)grado en torno a las complejidades y entresijos del arte numerado con el simbólico siete —lo sea o no, le confiere la perfectividad y solidez que el dígito implica— y un texto de obligadas consulta y referencia, lo mismo para iniciados como para neófitos que tengan simplemente en común su preferencia por la pantalla grande.

Sus autores,<sup>2</sup> camagüeyanos de pura cepa, demuestran que lo nacional, y más, lo universal, puede seguirse y estudiarse también fuera de la capital: aun

cuando la hermosa ciudad de tinajones (y de tanto más) es un foco de intensa vida cultural, tiende a pensarse que solo en La Habana se generan proyectos del alcance que este libro (de)muestra.

La utilidad y nobleza del ensayo se hizo realidad mediante el absoluto agotamiento de su edición príncipe (2010), lo cual hizo emprender a Álvarez-Pérez, con la venia de Ediciones ICAIC, una tarea nada fácil: aumentar y corregir el texto, fruto de lo cual es la versión que en 2015 llegó a manos de nuevos y viejos lectores.

Aunque más amplio y documentado, el libro insiste en ítems que ya se proponían los autores en el

acercamiento inicial: desde el vínculo inextricable entre arte e industria hasta los meandros y especificidades de la crítica (tales capítulos, sobre todo el último, muy a tono con los avances tecnológicos y la casi omnipotencia-presencia de lo digital en los años recientes). *Introducción...* pormenoriza lo técnico y lo artístico, lo estético y lo heurístico, lo axiológico y lo económico, no solo con suficiente conocimiento de causa, sino con vocación didascálica, sin que por ello la lectura se torne demasiado especializada.

Conscientes de su papel como «formadores de público», a sabiendas de que gran parte de los lectores carecen de bagaje o experiencia en tales materias, aunque sin olvidar a los no pocos que sí los tienen, los autores procuraron (y en buena medida consiguieron) moverse entre el lenguaje especializado y el coloquial.

Es cierto que hay acápites y hasta capítulos enteros difíciles, que requerirán de un esfuerzo especial, sobre todo por parte de ese tipo de receptor menos avezado en las terminologías y nomenclaturas propias de la materia, pero sus páginas son iluminadoras y precisas: resultan verdaderas herramientas para accionar desde fuera (o incluso desde dentro, pues para estudiantes de cine y audiovisuales devienen complemento teórico estimable) el apasionante universo de las imágenes en movimiento.

Aunque son abundantes los referentes para ejemplificar y argumentar, un filme sirve de paradigma a la exposición teórica: *Blade Runner* (1982), ese clásico posmoderno de Ridley Scott. Hay ocasiones en que se preferiría otro texto cinematográfico, quizás más elocuente para determinados aspectos de la técnica o la estética, pero en términos generales, resulta ejemplar esa película que trasciende la ciencia ficción en tanto significativo genérico para alcanzar, en su más profunda almendra, cimas filosóficas y ontológicas.

Y hablando de ello, bien es sabido que el cine es síntesis y *collage*: sus componentes de artes anteriores (literatura, música, teatro, artes plásticas...) y de aspectos relacionados con la ciencia y la técnica en sus avances siempre indetenibles (procedentes por ejemplo de la informática y la computación), además de sus condicionamientos contextuales (historia, política, sociedad...), han obligado a Álvarez-Pérez a manejar y volcar una documentación enjundiosa y extensa.

A lo largo de *Introducción...* descubrimos diseñada una autorizada y actualizada bibliografía que trasciende con mucho lo específico-filmico, justamente por esa condición que anotábamos, del cine como disciplina múltiple, por demás relacio-

nada con otros tantos campos y zonas del saber. Material teórico de lo más diverso, procedente de diferentes escuelas de pensamiento, textos de crítica, de técnica, tanto del patio como foráneos, lo mismo recientes que de años y décadas atrás (pero que mantienen una vigencia absoluta) son racionalmente empleados aquí, no siempre como apoyo, a veces hasta como punto discordante sobre el cual polemizan los escritores.

Individualizando un poco en capítulos, «Integración de arte e industria» emprende un recorrido histórico y conceptual desde los inicios del cine hasta hoy: esa dicotomía que ha acompañado el invento de los Lumière a través de sus etapas, movimientos y países, es rastreada con pormenorización.

«Estructuras organizativas, producción, festivales» se detiene en el equipo responsable que comienza con la realización y ¿termina? con la distribución, incluyendo los eventos competitivos más importantes del mundo, que resultan imprescindibles para la vida útil del filme y el prestigio del realizador, los actores y todo el personal implicado.

«Soportes textuales y materiales» prosigue la sumersión en el cine desde adentro: el guion, los lentes, los formatos, la cámara y otros elementos esenciales permiten un aterrizaje bien preparado para el siguiente capítulo, de los más importantes en el libro: «El lenguaje del cine». En este arrecia la energía analítica y teórica, a través de elementos tropológicos y expresivos de suma importancia y que incluyen tanto aspectos de la realización (rodaje, grabación, actuación, planimetría...) como de ambientación (dirección de arte, fotografía, composición...), enfocados lo mismo en las características de lo imaginal-sonoro como de lo dramático o lo narrativo.

En esta última faceta arranca uno de los momentos más sólidos del texto, por cuanto asimila criterios y conceptos que fungen como préstamos de ciencias afines (tales como la narratología o los estudios culturales), sin olvidar por supuesto las hermenéuticas propiamente cinematográficas que permiten más que un recorrido, una inmersión lo suficientemente profunda para no solo dejar sentadas ciertas pautas, sino para incentivar al lector a completar la investigación y a emprender otras más específicas y especializadas.

Sobresale aquí, por ejemplo, el abordaje en torno a un acápite particularmente polémico y complejo como resulta ser la edición-montaje: desde las posibles sutilezas y diferencias que encierran ambos términos hasta la evolución de la literatura en relación con ellos, afín con los propios avances que con

el correr del tiempo (y del cine, claro) va teniendo este elemento vertebral en el mundo fílmico.

Las citas que involucran a cineastas e innovadores de ese rubro (los rusos Eisenstein, Dziga Vértov o el imprescindible Tarkovski, el argentino Danilo Galesse), teóricos expertos (el húngaro Béla Balázs, el francés Marcel Martin), productores avisados (el estadounidense David O. Selznick) o críticos y profesores coterráneos que se han detenido en el tema (José Rojas Bez), ayudan extraordinariamente a tener algo más que ideas o nociones aisladas sobre el mismo.

Los capítulos finales, en torno a un ítem tan difícil como imprescindible (la crítica de cine), también resultan motivadores. No por tratarse de un aspecto metatextual y paratextual respecto al hipotexto que constituye el material de estudio, el análisis por parte de Álvarez-Pérez resulta menos agudo, todo lo contrario.

El carácter dialógico y orientador, más que preceptivo o didáctico de la disciplina; el siempre espinoso y polémico asunto del lenguaje del comentarista o la variedad de métodos del acercamiento crítico (dentro del cual resalta la pertinencia del análisis semiótico, sin absolutizar dicha tendencia) son algunos de los costados del tema examinado por los autores:

Se trata, pues, de asumir el cine como un «área semiótica multiintegrada», de mayor pluralidad estructural, y asentada sobre un signo de marcada peculiaridad, constituido por la integración funcional de signos que, en ciertos casos, como se ha visto ya, tienen su origen en sistemas semióticos de carácter menos complejo.<sup>3</sup>

De extraordinaria utilidad, y como necesarios complemento y actualización del anterior, es el capítulo siguiente (y final): «Una tarea del siglo XXI: La alfabetización audiovisual». En este prosigue el análisis de la crítica, pero aplicada a las nuevas tecnologías, al ensanchamiento del concepto otrora restrictivo de cine hacia nuevos registros y soportes, partiendo de las antípodas y llegando a la posmodernidad y sus revolucionarias concepciones del arte, la historia, la vida toda (contra la demonización que sufriera tal sistema de ideas, basada en ciertas tendencias verdaderamente reaccionarias que tendían a la aplicación mecánica por parte de algunos).

También los autores sacan provecho de buceos precedentes. Expertos como Barthes, Foster, Eco, Bourdieu, Tóodorov, Altisen, Bryson o nuestro Rufo

Caballero brillan con sus sabias consideraciones en este acápite, broche realmente dorado para un libro que, aunque puede leerse de un tirón, de principio a fin, es más bien de reposada y pormenorizada consulta, de lectura sistemática y parcelada sobre las muchas disciplinas que abarca dentro de una sola: el mundo plural, infinito, apasionante del cine y sus contornos.

Puestos a ser exquisitos, hay algunas zonas de la redacción susceptibles de mejorar. Pese a la siempre atenta y profesional edición de Vitalina Alfonso, aún se observan ciertas reiteraciones, cacofonías y sombras estilísticas. Incluso cuando, tal y como señalaba en los inicios, nos enfrentamos a una lectura no solo asequible, sino disfrutable, en determinados acápites se aprecia un aire didáctico que pudiera recibir un tratamiento algo más literario, con todo y que el texto se inserta dentro de la *non fiction* y como quiera que el lenguaje es uno de los puntos mejor estudiados en el volumen.

Una limitación (supe que impuesta por los propios autores) es la ausencia de material gráfico: tan abarcador y completo «curso intensivo» se hubiera enriquecido notablemente con fotos sobre los aspectos abordados, apoyatura por demás tan afín a un universo donde precisamente lo visual, como tienen a bien demostrar Álvarez-Pérez, es importantísimo.

Sugerencias para una próxima edición, que resultará necesaria a juzgar por la merecida y esperada recepción de *Introducción al cine*, desde ya un libro imprescindible en las bibliotecas de las escuelas de cine, de arte en general, y en nuestros estantes personales.



1 Ediciones ICAIC, La Habana, 2015.

2 Luis Álvarez es doctor en Ciencias y en Filología, miembro de la Academia Cubana de la Lengua y un estudioso de temas humanísticos, sobre todo de índole literaria, aunque desde muy joven es un apasionado del cine, especialidad esta a la que Armando Pérez, máster en Cultura Latinoamericana, ha dedicado buena parte de su vida, tanto en la docencia como en su condición de fundador y coordinador del prestigioso Taller de la Crítica que tiene lugar anualmente en Camagüey.

3 *Introducción al cine*, Segunda edición, Ediciones ICAIC, La Habana, 2015, p. 292.

---

**Frank Padrón (Pinar del Río, 1958)**

Escritor, ensayista y comunicador audiovisual. Sus más recientes libros: *El cineasta que llevo dentro* (Ediciones ICAIC) y *De la letra a la esencia: Mirta Aguirre y el barroco literario* (Premio UNEAC 2017).

# Despejando la niebla sobre un libro digital y el audiovisual cubano reciente

Rafael Grillo

Fue en febrero de 2017 cuando Juan Antonio García Borrero, indiscutible pionero, entre los estudiosos del cine cubano, en el empleo de los medios digitales, hizo el anuncio a través de su blog *Cine Cubano: La Pupila Insomne*: «Al fin la crítica de cine en Cuba tiene su primer libro electrónico»,<sup>1</sup> y a continuación destacó que «los editores no podían ser otros que los de Claustrofobias, ese proyecto de fomento de la lectura que desde Santiago de Cuba impulsa el uso creativo de las nuevas tecnologías».

El título del volumen aludido es *Voces en la niebla. Un lustro de joven audiovisual cubano (2010-2015)*, y el autor es un todavía lozano Antonio Enrique González Rojas (Cienfuegos, 1981), aunque casi ya un viejo conocido entre los críticos de cine autóctonos en activo, por su colaboración en las publicaciones *El Caimán Barbudo*, *Cine Cubano*, *La Jiribilla*, entre otras; y su participación en el programa televisivo *Lente Joven*.

Luego este libro concebido en formato PDF tendría la suerte de ser recompensado con sucesivas presentaciones, en eventos tales como la Muestra Joven (abril), el Taller de la Crítica Cinematográfica de Camagüey (mayo) y en la edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano del pasado diciembre.

Conviene, antes de comentar sobre las maneras en que González Rojas asume el oficio de escribir sobre cine en los once textos compilados en el libro, divulgar algunos datos de contexto que justifican la proclamación de García Borrero acerca del hecho como insólito.

Habría que empezar mencionando una fecha, diciembre de 2011, y comentar que

a la altura de ese momento del siglo XXI fue que *Isliada*,<sup>2</sup> una web dedicada a la literatura cubana contemporánea concebida al margen de las instituciones y como proyecto personal, lanzó desde Cuba un primer libro digital al ciberespacio. Mientras, el Instituto Cubano del Libro, a pesar de poseer ya una editorial electrónica (Cubaliteraria), aún se replegaba tras los vericuetos y trámites para abrirse camino en alguna librería virtual; y lo más cercano a una puesta en circulación de *e-books* en el país eran las producciones en disco compacto de la empresa CITMATEL, las cuales reproducían —de modo acaso deliberado— la anquilosada visión de la preeminencia del libro físico, y no se atrevían *stricto sensu* a aceptar la desmaterialización del libro que arrostra la nueva cultura digital.

Por entonces —y el entuerto mental sobrevive hoy en mucha gente—, parecía haber más interés en el entorno nacional por solazarse en discusiones estériles sobre las ventajas del libro tradicional como continente de los textos, enarbolando proclamas prejuiciadas acerca de la superioridad del libro en papel, antes que preocuparse por una amplia y diversa circulación y distribución de los contenidos, que constituyese, en rigor, un lúcido y pragmático, que no resignado, aprovechamiento de las posibilidades que desatan los medios tecnológicos de la actualidad.

Aunque parezca absurdo, toda vez que han llovido seis años de entonces a la hora actual, mucho no han evolucionado las cosas, y ello propicia que hoy todavía resulte acontecimiento que adopte forma de libro digital un volumen de crítica de cine y adquiera el calificativo de prístino. Tam-

poco, dado el inmovilismo, puede resultar inaudito que la novedad vuelva a ocurrir desde un espacio alternativo; en este caso, Claustrofobias, un proyecto nacido justo un año después de *Isliada* y precisamente oxigenado por los aires iconoclastas de su antecesor.

Es oportuno señalar deficiencias y no quedarse en el juicio apologético, que no contribuiría a mejorar los emprendimientos futuros en el terreno de la producción nacional de *e-books*. En primer lugar, su formato PDF al estilo de imprenta (como si estuviera pensado prioritariamente para su impresión en papel) es rígido en exceso y poco adaptable para su visionaje en dispositivos electrónicos (tablets, *e-book-readers*, teléfonos móviles) en los que hoy se consume de preferencia el libro digital (y no en la incómoda PC, como el analfabetismo digital hace pensar a muchos todavía). El otro defecto notable es la ausencia de links o de marcadores que faciliten la navegación por los múltiples capítulos del libro, que es el modo de lectura impuesto por las características intrínsecas de un texto digerido a través de esos dispositivos mencionados.

Pero a pesar de estas insuficiencias, valioso ya es el volumen *Voces en la niebla* desde el ángulo de su aportación al fortalecimiento de una cultura de consumo y circulación de ideas por la ruta de lo digital en la Isla. Y su trascendencia se duplica al tratarse de un producto de pensamiento que, encima, posee en el sustrato la intención de revelar los avatares más

recientes de procesos culturales nacionales asociados a la creación dentro de un medio artístico en concreto, el cine, y enfocado particularmente a un área de las más inhóspitas, de las menos frecuentadas, ya sea por cuestiones de censura o de subvaloración, o de reticencias institucionales: aquella en la que está implicada la arista más peculiar del «teatro de operaciones» —el empleo de este término militar no es figuración gratuita, sino alerta sobre lo que es un verdadero frente de batalla— del cine cubano actual. Se trata de la irrupción de actores emergentes (los nuevos realizadores) con modos distintos en lo estético-formal, en lo productivo-industrial y en los discursos-mensajes producidos desde una nueva *Weltanschauung*,<sup>3</sup> que se alumbró en medio de los trastornos de la realidad socioeconómica de la Isla en las tres últimas décadas y en el recambio de los añejos paradigmas ideológicos por otros, acaso más «líquidos» y ambiguos, pero justificables desde la humana y preeminente lógica de lo adaptativo.

Sin ese pavor ante lo contemporáneo que paraliza a ciertos críticos y sin ese prurito de no arriesgarse en aras de la distancia histórica, Antonio Enrique González Rojas se tira de cabeza en las pantanosas aguas de la producción audiovisual más inmediata, desoyendo posibles advertencias sobre lo circunstancial y su pernicioso efecto sobre la supervivencia (o trascendencia) de





la palabra un día empeñada por el autor. Es por ello que Dean Luis Reyes lo ensalza en esta anotación recogida en una página-prolegómeno de la edición de *Voces en la niebla*: «He aquí un volumen que trabaja contra el olvido. El olvido de una cultura cinematográfica en un tiempo de cambio de paradigmas. El cine independiente cubano necesita varios libros como este para no ser pasto de la oscuridad inevitable que se cierne sobre aquello que es inventado mientras apenas se le comprende».

Once textos, o capítulos (toda vez que se integran en la unidad de un libro), cada uno empeñado en el trabajo de hermenéutica sobre una obra audiovisual determinada. Desde *Memorias del desarrollo* (2010) de Miguel Coyula hasta *Un día más* (2015) de Marcos Menéndez, queda enmarcado un periodo referencial de aciertos y descabros del cine independiente, del cual González Rojas extrae ejemplos con las ansias del tipo de crítico que opta por subrayar lo encomiable.

Auténtico hijo de tiempos de posmodernidad, surfea entre las olas de todo tipo de audiovisual y pasa por el largometraje —*Memorias del desarrollo*, *Melaza* (Carlos Lechuga, 2012)— y el medimetraje de ficción —*Camionero* (Sebastián Miló, 2012) *Crepúsculo* (Juan Pablo Daranas, 2015)—, el documental —*La Isla y los Signos* (Raydel Araoz, 2014), *El Evangelio según Ramiro* (Juan Carlos Calahorra, 2012)— y su variante del docudrama —*La obra del siglo* (Carlos M. Quintela, 2015)—, y también a la animación —*Lavando calzoncillos* (Víctor Alfonso Cedeño, 2012), *Mundo sumergido* (Alien Ma, 2013)—, y lo hace a partir de posturas interpretativas diversas, que van desde el contrapunto casi sociológico entre la obra y el afuera (la realidad) que la inspira hasta la ensimismada persecución del referente intertextual.

Por suerte, al crítico le alcanza la luz para ser cáustico sin ser ofensivo, para brindar afirmaciones rotundas y personales sin que se le sienta imbuido del complejo de Dios. Afortunadamente, trasciende la manía del estadio posestructuralista y no hace crítica de la crítica, atiborrando los textos de citas ajenas y dialogando más con otros críticos que con la obra misma; ni tampoco asume la pedante costumbre

del texto analítico como palimpsesto, que pretende más reescribir la obra que entenderla en sí misma. Por suerte, a Antonio Enrique González Rojas le sobra acervo como para reconocer el enmarañado tejido cultural de nuestro tiempo, donde cada producto artístico exige un desentrañamiento que implica poseer un más allá de cultura cinematográfica y adicionar el conocimiento de cuestiones literarias y arte contemporáneo, de música y manifestaciones del arte popular, y de los fenómenos artísticos e industriales de la llamada cultura de masas.

Influido por su formación periodística, Antonio Enrique se columpia, en lo genérico, alrededor del comentario o reseña sobre una obra cinematográfica, sin embargo, su sapiencia —y hasta sus gustos literarios— lo empujan a forjarse estilo y tomar vuelo hacia los aires del ensayo breve. Aunque sin ínfulas, regresando siempre a su interés dialógico con el lector, y con la obra misma, a la que intenta colocar en una posición especular respecto al discurso crítico.

Acaso como Jorge Luis Borges, que se consideraba ante todo un lector, González Rojas emite estas *Voces en la niebla* sin mayores intenciones que las de orientarse a sí mismo (y de paso a los otros) en la sala oscura del cine cubano actual, con herramientas gnoseológicas similares a las de cualquier avezado espectador.



1 Consultado en <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2017/02/21/un-libro-electronico-para-la-critica-de-cine-en-cuba/>

2 Fundada por los escritores y periodistas Rafael Grillo y Leopoldo Luis García junto al programador web Escael Marrero, en junio de 2011 (<https://www.isliada.org>).

3 *Weltanschauung*: su equivalente más cercano en español sería cosmovisión o visión del mundo. Pero ninguno de estos términos refiere exactamente el significado de la expresión alemana.

---

#### Rafael Grillo (La Habana, 1970)

Escritor y periodista. Jefe de redacción de la revista *El Caimán Barbudo* y fundador de la web literaria *Isliada*. De sus libros recientes destaca la trilogía conformada por *Isla en negro*, *Isla en rojo* e *Isla en rosa*.



# El saldo crítico de Frank Padrón

Daniel Céspedes



Sencillez expositiva y atrevimiento evaluador sobresalen en el discurso sobre cine de Frank Padrón. ¿Cómo puede estimar de súbito acerca del hecho fílmico quien como él empieza un texto, por lo general, yuxtaponiendo datos, asegurando un juicio, contándote una anécdota..., alejado en apariencia de la interpretación del objeto de análisis? El cinéfilo exigente pudiera poner en entredicho a uno de los más prolíficos y mediáticos críticos del país.

Pero no procede. Desde hace años, la mirada y el gusto de Frank legitiman porque están escoltados por el conocimiento. Allí donde él una y otra vez afirma, invita a la reflexión. Luego no importa si convenimos con su criterio.

Cuanto llevo apuntando hasta ahora permite testificar otra realidad: el autor de *El cineasta que llevo dentro. Más de 30 años en la revista Cine Cubano (1984-2015)* —Ediciones ICAIC, 2017— es,



de los reconocidos críticos cinematográficos, el menos pretencioso. La obra de Frank Padrón confirma no tanto sus ambiciones intelectuales como su dependencia y tributo continuos por la cinematografía de todo el orbe.

Uno puede disentir de una opinión suya e incluso de su tono. Pero es, en verdad, el tono de sus ideas la clave que conecta enseguida y mejor con el lector. El crítico revistero por excelencia que es también, practica el arte de la palabra y aprovecha sobre todo el lenguaje cual método de expresión en provecho de la referencia y el análisis fílmicos. No le interesa tomar como pretexto una película para erigir una escritura aparatosa. Que llame la atención cuánto y cómo lo dice. No sacrifica una idea por la construcción rimbombante de la misma, parece decirnos tras cada uno de estos textos. Ello no significa una apatía por la «calidad de página». Todo lo contrario.

Al examinar esta selección de lo publicado por Frank Padrón en la revista *Cine Cubano*, se (re)conocen no solo aquellas obras cinematográficas que interesaron al crítico, sino los caminos de una escritura con ganancias en lo conceptual y estilístico. Sin embargo, al tomar uno de los textos escritos en los años ochenta para compararlo con otro del nuevo milenio, apreciamos tanto una evolución conceptual y temática como una ratificación sintáctica. De este modo, se le reconoce a Frank Padrón la calidad de su prosa desde sus inicios como crítico de cine. Prosa sobria y segura, coloquial y cómoda, amable y astuta al mismo tiempo. No es preciso llegar al párrafo final de una de estas piezas para saber qué siente del referente. La prudencia lo acompaña, si bien no esconde sus (dis)gustos con la recepción de determinada propuesta cinematográfica. En este sentido, confirma una franqueza mucho más atractiva que valiente. «El crítico cauteloso, al reprimir o disimular sus gustos, abandona a los espectadores, y es natural que ellos, a su vez, terminen por abandonarle».<sup>1</sup>

Frank no abandona su preferencia por los subtítulos. Estos le ayudan a organizar el contenido de cuanto escribe. No obstante, ya sentimos su comodidad y una mayor osadía en sus entregas más recientes, desprovistas de las acostumbradas divisiones. Así como las segmentaciones fijan los propósitos autorales, al mismo tiempo pueden contribuir al menosprecio de otros contenidos o a enseñar carencias no siempre manifiestas en otros artículos o comentarios críticos. Lo sabe este autor. Sin embargo, con los años elige la manera expositiva más cómoda según lo reclamen las piezas analizadas. Dos ejemplos muy ilustrativos al respecto son los artículos «Las mil y una Gúrchenko», de 1986, y «No siempre abril es primavera», de 2001. Este último es revelador por la sobriedad del tono y el despliegue argumentativo de cómo un acontecimiento histórico puede devenir hecho artístico alejado de lo panfletario. «Las mil y una Gúrchenko» por su parte, aparenta ser solo un testimonio en torno a la visita a Cuba de la reconocida actriz Liudmila Gúrchenko, cuando en realidad es un ejercicio crítico con todas las de la ley. Aquí la anécdota consiente por fortuna el adentrarse en la generalidad histriónica. Para ello recurre a la narración analítica o análisis narrativo, lo cual viene a evidenciar las influencias de la crítica de arte de José Martí en Frank. Tómese al azar cualquier texto de los apartados «Articulando ideas», «Cuando el este era el paraíso» y «Crítica múltiple». En todos está presente el Maestro.

El autor de *El cineasta que llevo dentro...* es de los críticos que no quieren soslayar un elemento cinematográfico mientras haya algo que decir. En su intento de abarcarlo casi todo revela sus materias preferidas, ya constantes en sus pasajes escriturales. Ellas son —en el interior de la hechura fílmica— la puesta en pantalla, la narración, el guion, el trabajo actoral, la correspondencia entre otras artes como la música, la literatura, la pintura y la danza. Desde el punto de vista prefílmico, no le



resta interés a cuanto pudo originar la realización: la ocurrencia de una idea o la adaptación de un libro, el presente contextual y la historia.

Existen muchas maneras de ejercer la crítica de cine de acuerdo a las exigencias de los soportes impresos o de los medios de difusión. Al colaborar para todos, Frank se encuentra a sus anchas incluso cuando entrevista o reverencia alguna figura. Léanse los apartados concernientes a los músicos («Nosotros la música») y a las semblanzas («Reverencias»). No menos significativos resultan sus comentarios de las obras de pensadores, investigadores y estudiosos del cine («Cine impreso»). «Me encanta escribir sobre libros que a su vez discurren sobre el audiovisual (ya hace tiempo, como se sabe, hay que hablar más allá de la pantalla grande), por lo cual nunca he vacilado cada vez que las jefaturas de redacción de *Cine Cubano* me proponen un tema de ese tipo, cuando yo mismo no llevo las sugerencias»,<sup>2</sup> confiesa satisfecho en sus palabras preliminares «*Cine Cubano*, travesía compartida».

Ahora bien, para contrastar criterios de lectores atentos sobre los libros de Frank, merece especial atención «Cazador cazado» que, junto a «Rocío de gallo», el prólogo siempre riguroso, justo y elegante de Francisco López Sacha, se ocupan en estimar el aporte de Frank Padrón a la cultura cinematográfica de la Isla. Como sé cuánto le debe su proceder crítico y ensayista al veterano José Alberto Lezcano, cierro este intento de puntualizar la cosecha valorativa con palabras de su coterráneo, las cuales valen también para evaluar la aventura impresa que representa *El cineasta que llevo dentro. Más de 30 años en la revista Cine Cubano (1984-2015)*.

Maldita como tiene que serlo una profesión que sale al ruedo con dosis incontrolables de lucidez y terquedad, subjetividad y distanciamiento, lógica y fetichismo, indiferencia y apasionamiento, la crítica es para Frank Padrón, en primer término, exploración

desprejuiciada del suceso artístico; gramática trascendentalista que asciende unos escalones, se detiene, cobra nuevos impulsos, prosigue su trayecto, aporta una observación oportuna, llama la atención sobre un detalle nada obvio y evita las veleidades y la gratuidad teñidas de refinamiento. Declaro sin reservas que nunca he visto en él al crítico que gusta de atrapar y descuartizar las películas, arrancarles las vísceras y exponerlas a la cambiante atmósfera de sus estados de ánimo.<sup>3</sup>

La vocación empezó hace muchos años en el cine Rialto: su *Cinema Paradiso*. Inevitable estudioso y fiel promotor del séptimo arte es Frank Padrón. Sin embargo, aún no se lo cree.



1 Guillermo Solana. «Por qué la crítica es tan aburrida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 661, marzo 1997, Madrid, p. 12.

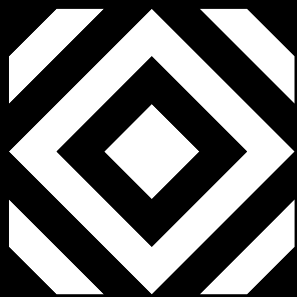
2 Frank Padrón. *El cineasta que llevo dentro. Más de 30 años en la revista Cine Cubano (1984-2015)*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2017, pp. 13-14.

3 *Ibidem*, p. 272.

---

**Daniel Céspedes (Isla de la Juventud, 1982)**

Crítico de arte y ensayista. Colabora con numerosas revistas. Ha preparado la compilación y prólogo de *El crítico como artista y otros ensayos* (Editorial Arte y Literatura) de Oscar Wilde.



# Fernando Birri

Santa Fe, Argentina  
13 de marzo de 1925

Roma, Italia  
27 de diciembre de 2017

