

02

Nota editorial

04



ESTE CINE NUESTRO

Los que comenzaron el camino

Mario Piedra

10

Un bosquejo desde la periferia a la animación cubana

Raydel Araoz

20

Análisis fílmico: otro modo de ser crítico en la revista *Cine Cubano*

Isdanny Morales Sosa

24

Últimos días de una esperanza con sabor a helado

Antonio Enrique González Rojas

28

El melodrama de que *Ya no es antes*. Lester Hamlet por un cine de la intensidad

Zaira Zarza

32

Saltar del techo

Eduardo Rencurrell

34

Últimas imágenes del vestigio. Hacia una representación de la memoria fragmentaria

Astrid Santana Fernández de Castro

40



ENSAYO Y PENSAMIENTO

Uno y trino: el cine chino (III)

Joaquín García Orbea

52

El cine de lo real en tercera dimensión. Función estética de las imágenes en relieve en los trabajos de Werner Herzog y Wim Wenders

Fabiola Alcalá Anguiano y Ariadna Ruiz Almanza

59

Dossier «Mujeres y cine: imágenes refractarias»

60

Eros imperial: Carmen Miranda y los «cuerpos imaginados» de la Buena Vecindad

Mónica González García

66

Y la mirada se desviste. Hacia un cine de mujeres latinoamericano

Zusú Muñiz

72

Una mansión propia para *Espejuelos oscuros*

Berta Carricarte

80

La receta ¿perfecta? (De)construyendo estereotipos de género desde la animación infantil

Karina Paz Ernard

88



VARIACIONES

La invención de La Habana turística en los *travelogues* norteamericanos de la era silente (1898-1919)

Emmanuel Vincenot

98

360 grados en torno al cine latinoamericano de 2017

Joel del Río

108

Pablo Ferro, un cubano «desconocido»

en la historia del cine

Luciano Castillo

116

La luz y el color en la construcción de lo maravilloso

Adolfo Colombres

120



DE PELÍCULA

A cargo de Jacqueline Venet

Yorgos Lanthimos y la perversa apatía de la tragedia

Joel del Río

123

Negro porvenir

Manuel Etxeberria

127

El desvío

Ángel Pérez

131

Tiempo de desiertos

Mario Espinosa

134

Entre el complejo de Electra y el final feliz

Rolando Leyva Caballero

140

La La Land: prisionera de su propio encantamiento

Norge Espinosa Mendoza

144

Insumisa, la nueva película de Fernando Pérez

Reportaje fotográfico

150



LIBROS

De lo sagrado en el cine a los deseos de una nación

Jamila M. Ríos

154

Atendiendo una nueva llamada del cartel cubano

Shirley Moreira

156

Biografía inconclusa de Fernando Pérez

Rubén Padrón Astorga

158



UN CUENTO DE CINE...

Making of

Rafael Ramírez

160



CON LUZ PROPIA

Miguel Torres

Director

Joel del Río

Jefe de redacción

Juan Carlos Calahorra

Edición

Juan Carlos Calahorra

Lisandra Puentes Valladares

Dirección de arte, diseño, diagramación y portada

Ariel Barbat

Digitalización de imágenes y archivo

María Teresa Díaz Montero

Secretaría administrativa

Norma Cubela Canto

Redacción, suscripciones y canje

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

Publicación fundada

en junio de 1960

por Alfredo Guevara.

Cada autor se hace responsable

de sus opiniones.

Portada

Diseño a partir de antiguo

logotipo del ICAIC y letra

diseñada por Pablo Ferro.



201-202

enero-diciembre 2017

Un año entero sin ver la luz. Y en diciembre, el intento de resurrección y continuidad mediante un número doble (201-202) acometido por un nuevo equipo de hacedores. La revista *Cine Cubano* deberá seguir siendo lo mismo, y mucho más, si posible fuera, de lo que hasta ahora ha sido. Porque es preciso que siga su marcha la publicación cinematográfica más antigua del continente, y ofrezca resúmenes de noticias sobre el audiovisual más joven e indocumentado, y haga reaparecer las huellas del cine clásico, popular o genérico, para continuar revalidando la diversidad estética desde configuraciones cada vez más inclusivas y ecuménicas. Habrá que estar al tanto de los nuevos y valiosos filmes dirigidos por cineastas consagrados e inexpertos; pasarán por nuestras páginas los momentos del pasado merecedores de la nostalgia gratificante, y los intersticios del presente que permitan adivinar la evasiva futuridad.

Ante tales propósitos, quizás demasiado ambiciosos, es preciso recabar la contribución de todos los intelectuales interesados en pensar el cine, el universo audiovisual cubano y extranjero, con altura de miras y experticia teórica, para borrar nuestra ausencia en el plazo temporal 2016-2017 y seguir aportando al razonamiento crítico o reflexivo, a la detección de mutaciones y tendencias.

Hemos intentado, hasta donde nos fue posible, reconfigurar, desde la crítica y los estudios culturales, paradojas y aportes. Tal mapeo incluyó, tanto los relieves de la Isla, como aquellas visiones que trascienden el cerco de lo circunstancial marcado por el aquí y el ahora. Pretendemos continuar, y ramificar, tal proceso de renovación autoconsciente en los próximos números, cuyo talante y contenidos deberán estar en sintonía con las improntas creativas del nuevo equipo, obligados como estamos a replicar, desde nuestra caverna

gutenbergiana, los ecos de un mundo que habla en muchos otros lenguajes. Obligados como estamos a presentar el cine cubano e internacional en la encrucijada de tensiones, paradojas y postmodernidades que habitamos. Obligados como estamos a dar continuación al proyecto iluminista de la modernidad, en cuanto a la comprensión del cine como una herramienta para transformar el modo en que los seres humanos nos insertamos en el mundo.

Y entre tantas obligaciones morales y compulsiones contextuales, la revista *Cine Cubano* intenta reencontrar el placer de ver las películas, razonar sobre ellas y polemizar sobre sus aportes y alcance, sin entregarnos al tradicional aldeanismo que se niega a terminar de aceptar que la Vía Láctea audiovisual contiene un sol, que es el cine, colindante con otros soles como internet, la televisión globalizada, los juegos de video o las artes visuales. En este sentido, nos importa y atañe sobremanera todo tipo de generalizaciones teóricas y enfoques críticos, desde coordenadas de cercanía que incluyen a Raúl Rodríguez (Premio Nacional de Cine 2017), los muchos fundadores del ICAIC, la animación cubana como indetenible caudal de búsquedas, o un amplio grupo de filmes, cubanos y extranjeros, vistos desde la perspectiva femenina. A este conjunto se añaden muchas otras señales que registran las huellas cinematográficas tanto de Fernando Pérez como de Ernesto Daranas, Lester Hamlet, Patricia Ramos y Marcel Beltrán. Y así, continuaremos trabajando con todo lo que afine, purifique y crezca, a ver si en 2018 presentamos los tres números de rigor.



LOS QUE COMENZARON EL CAMINO¹

Mario Piedra



El comenzar las cosas es tenerlas medio acabadas.
Miguel de Cervantes



Alfredo Guevara junto al Comandante Osmany Cienfuegos recorriendo los Estudios de Cubanacán.



El tiempo pasa y, en su devenir, convierte en pasto de la historia sucesos, hechos y acontecimientos que han merecido quedar en la memoria de los seres humanos. De esta manera, el movimiento cinematográfico cubano que conocemos como «el ICAIC», puesto que nació y se concretó a la sombra de la institución que responde a ese acrónimo, es ahora objeto de estudio desde un punto de vista principalmente histórico y, como tal, sujeto a los altibajos de las valoraciones.

Más allá de ellas, quedan los hechos y las personas que participaron en el indudable logro que fue dotar a nuestro país de una cinematografía nacional coherente. Por lo tanto, el conocimiento de esas personas adquiere especial relevancia porque, aunque se pueda pretender escribir la historia sin nombres, es la gente, con sus aportes, aciertos y errores, quienes la hacen.

En este sentido, adquiere especial relevancia conocer a los auténticos fundadores del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), los que lo corporizaron, otorgándole identidad, proyección y capacidad de gestión a la famosa ley que autorizaba el inicio de una institución cinematográfica, como nunca

había existido en nuestro país, y de un movimiento que aglutinaría sueños y razones.

No es de extrañar que, con el decurso de los años y gracias al prestigio que llegó a ganar la institución, la categoría de «fundador» del ICAIC se haya convertido en una suerte de distinción reclamada justamente por muchos y, a veces, «otorgada» apresuradamente a otros.

El acceso a fotocopias de las primeras actas constitutivas del ICAIC, a falta de otros documentos históricos, viene a convertirlas en una inapreciable herramienta para dilucidar quiénes son, en realidad, sus verdaderos fundadores. En ese sentido, la famosa Ley 169 del 24 de marzo de 1959, mediante la cual se autoriza la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, establece en su artículo segundo la existencia de un Presidente-Director y de un Consejo de Dirección sobre los que recaerá la toma de decisiones, que guiarán el trabajo de tres Comisiones a partir de las cuales se conformará el futuro organismo.

Dada la importancia legal de las decisiones que habría de tomar ese Consejo, y siguiendo lo establecido en la época, se instrumentó un Libro de Actas que reco-

ordinaciones previas; pero en sentido estricto, es el acta de mayo la que establece documentalmente dicha fundación.

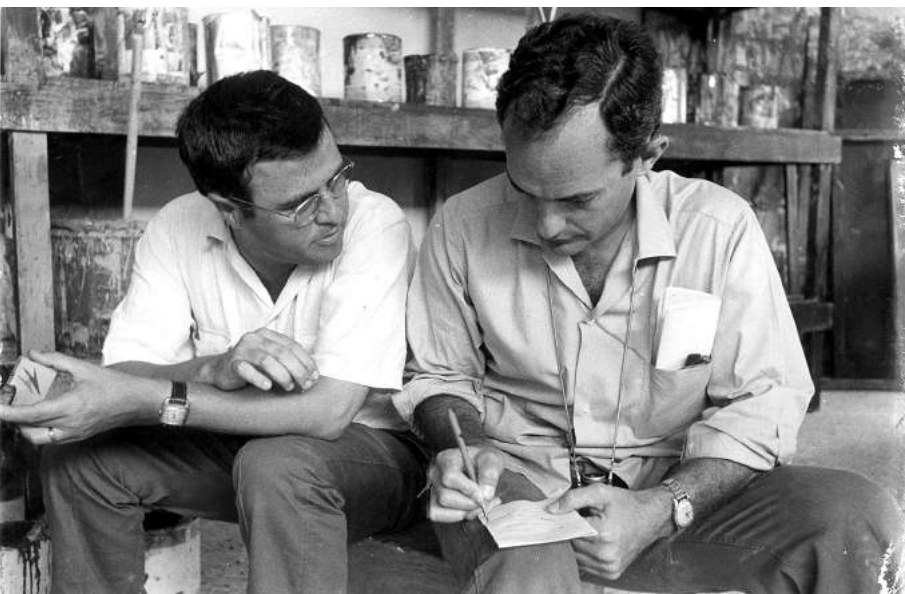
Debe decirse que en términos jurídicos, los auténticos *fundadores* del ICAIC son precisamente el Presidente-Director y los primeros integrantes del citado Consejo. El Presidente-Director, Alfredo Guevara Valdés, fue nombrado por el Primer Ministro de la República en aquel entonces, Fidel Castro Ruz. A su vez, Guevara Valdés seleccionó a los miembros del primer Consejo de Dirección, integrado por: Guillermo Cabrera Infante, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando L. Bernal Sánchez, todos Consejeros, y Juan H. Ramos Valdés, Secretario Letrado. Son estas cinco personas las que en realidad fundaron el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Las trayectorias de tres de estos fundadores son bastante conocidas. Guevara fue presidente del instituto hasta 1976, año en que el ICAIC fue absorbido por el naciente Ministerio de Cultura como su Esfera Cinematográfica. Este fundador se convirtió entonces en el viceministro que debía atender dicha esfera, lo que hizo hasta 1982.

gería todos sus acuerdos. En esas actas puede rastrear-se todo el proceso de fundación del naciente instituto, que comienza precisamente con la primera reunión de su órgano de dirección, celebrada el día 22 de mayo de 1959 a las tres de la tarde. El Acta no. 1 recoge ese momento, lo que la convierte oficialmente en el «Acta de fundación del ICAIC».

Es posible colegir que entre la salida de la ley que ampara la creación del ICAIC, con fecha del 24 de marzo del propio año, y la primera acta, prácticamente dos meses después, se hayan realizado reuniones y

Ramón F. Suárez y Tomás Gutiérrez Alea.



A partir de 1990 Guevara retomó la presidencia² de lo que sería un «nuevo» ICAIC, hasta su retiro definitivo en 2001.

Por otra parte, Gutiérrez Alea hizo dejación de su cargo en la dirección del ICAIC poco después de fundado el instituto, y se convirtió en una figura cimera en la realización de largometrajes de ficción. Cabrera Infante, por último, abandonó el ICAIC y después el país. Llegaría a ser uno de los más acérrimos críticos del gobierno revolucionario y, a la vez, uno de los más destacados escritores cubanos.

Es curioso que Fernando Bernal desapareciera rápidamente de actas subsiguientes y que los intentos por ubicarlo resultaran infructuosos entre los interpelados a tal efecto. No obstante, gracias al director de arte Pedro García Espinosa, sumamente vinculado a la etapa,³ se pudo saber que Bernal había participado en la lucha insurreccional y que en el propio año 1959 pasó a ocupar un cargo diplomático en Roma. Con posterioridad contrajo matrimonio con una extranjera y abandonó la misión y el país.

Por su parte, Juan H. Ramos Valdés –para todo el ICAIC, «el Doctor Ramos»– que ostentaba la responsabilidad de Secretario Letrado y, como tal, redactaba las actas, permaneció en el ICAIC hasta los años noventa. Ramos, considerado toda una institución, jugó un papel a lo largo de estos años, sobre todo en los primeros, que merece sin dudas una reivindicación histórica.

Sin embargo, como Roma, el ICAIC no se creó en un día. Entre aquella acta fundacional y su establecimiento operativo como máxima institución cinematográfica del país, se desarrolló un proceso sobre cuya duración no existe –hasta donde sepamos– una definición nítida. Tampoco es fácil deslindar en realidad quiénes realizaron las primeras tareas conformadoras de la naciente institución. De hecho, esta indefinición es la que ha permitido que en la práctica se haya adjudicado la condición de «fundador» a personas con una importante huella en el ICAIC, aunque en realidad se integraron mucho después al instituto.

En sentido opuesto, las veleidades de la memoria selectiva, o el simple olvido, han escamoteado durante años ese papel fundacional a numerosos participantes de aquella primera etapa. Personas que en algunos casos aportaron su trabajo más o menos anónimo, pero cuya participación también tributó al esfuerzo colectivo. Ellos también iniciaron el camino.

Si se toma en cuenta la opinión de especialistas, parece legítimo el establecimiento de un periodo cercano a un año natural como espacio temporal de creación del ICAIC, vale decir, su etapa de fundación. Tras ese lapso

puede decirse que ya la institución estaba lista para desarrollar todas las tareas y fines para las cuales fue creada; por lo que a partir de ese momento acontecerá la gestión institucional de un organismo ya existente.

Afortunadamente, las fotocopias de las actas de aquel periodo muestran documentalmente las personas que a la altura de principios de 1960 integran el personal del recién nacido organismo.

En efecto, el Acta no. 38, de fecha 17 de marzo de 1960, recoge la aprobación, por el Tribunal de Cuentas de la República del acuerdo no. 81 del Consejo de Dirección del ICAIC, mediante el cual se elevaban los salarios del personal que trabajaba en la institución. En dicha acta se presenta una relación de los trabajadores del ICAIC en 1960. Con algunas salvedades que se verán más adelante, ellos son:⁴

Zoraida Pérez Navarro, René Calichs, Melva Muñoz Guasch, José Hernández, Jaime Sarusky, René Jordán, Eugenio Vesa, Pablo Epstein, José Miguel García Ascot, Julio Rodríguez, Humberto Ramos Valdés, Raúl Taladrid Suárez, Araceli Herrero Martínez,

Aurora Velasco Garro, Héctor García Mesa, Lilliam Villavicencio, Magaly Mateos, Orlinda Eiriz, Dulce María Villalón, Peggy Soriano Cabezas, María M. Ramírez Scull, Jesús Pascau Ríaza, José Gutiérrez Cisneros, Aníbal Cobo, Jorge Fraga, Luis Marzoa, Amaro Gómez, Octavio Cortázar, Mercedes Alfonso, Gloria A. Castiñeira, Roberto Fandiño, Harry Tanner, Humberto Arenal, Faustino Canel, Jorge Rouco, Oscar Torres, José Massot, Alberto Roldán, Urbano Gutiérrez, Miguel Mendoza, Orlando Izquierdo, Santiago Álvarez, Raúl Canosa, Juan Vilar, Raúl García, José Limeres Masino, Edgar Escalona, Fernando Villaverde, Arturo Agramonte, Manuel Cuzán, Luis Costales, J. H. Ramos Valdés, Antonio Miguel Sánchez y Néstor Almendros.

Esta relación se ve completada en el acta correspondiente al día 9 de julio de 1960, en la cual se mencionan otras personas no aparecidas en el acta del 17 de marzo «por tratarse de personal que en la expresada fecha venía prestando sus servicios a este organismo oficial por comisión que le fuera conferida por otros organismos o por contratación». Son ellas:

Dagoberto Soria, Juan J. Caparrós, Rigoberto Aguila, Oriano Gómez, Roberto León, Ramón F. Suárez, Jorge Herrera, Jorge Haydou Koenisberg, Derbis Espinosa, Julio Batista, Ildefonso Ramos Valdés, Jesús de Armas, Eduardo Muñoz, Hernán Enríquez, José Reyes, Wilfredo Díaz, Alberto Herrera, Selma Díaz, Manuel Fernández Fernández, Amelia Iglesias Fernández, Hugo Moreno de Ayala y Luaces, Bertha Blanco, Josefina Albuérne de Cárdenas, Eleida Fundora Díaz, Armando Hernández, Carlos Menéndez, Luis García Mesa, Tomás [ilegible] Cruz, Modesto Ramírez Cruzata, José Fraga, Manuel Octavio Gómez, José Massip Isalgúe y Manuel Pérez.⁵

A toda esta relación deben incorporarse aquellas personas que han aparecido en diversas actas del periodo, la mayor parte vinculadas al Consejo de Dirección y que no se encuentran relacionadas en las listas anteriores. Ellos son: Carlos Osorio Cuesta, Domingo Mirones, Saúl Yelín Gringros, Julio García Espinosa, Germán Mazorra, Cecilio Martínez y Antonio Briones.

De forma tal que, a partir de la convención establecida –considerar un año como periodo fundacional



Juan H. Ramos Valdés, «el Doctor Ramos».



Jorge Herrera, Alfredo Guevara, Fausto Canel y Guillermo Cabrera Infante.

Este cine nuestro

Cine Cubano

Este cine nuestro

Cine Cubano

y atenerse a los documentos que lo avalan—, esas noventa y nueve personas son las que pueden ser consideradas auténticas fundadoras del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Como toda relación, esta propuesta es falible. Por solo citar un ejemplo, Pedro García Espinosa, que sin duda razonable estaba vinculado desde los primeros momentos al proyecto ICAIC, se encontraba en 1959 cursando estudios cinematográficos, por lo cual no aparece mencionado en ningún documento. Pueden existir otras omisiones en los textos consultados o criterios, fundamentados en la veleidosa memoria u otras consideraciones, sobre quién debería estar y quién no.

Sin duda alguna, dentro de los noventa y nueve mencionados no existe la misma responsabilidad y participación en la gestión y concepción del nuevo organismo. Nuestra propuesta solo responde a criterios cronológicos que pueden ser corroborados documentalmente. El análisis de los «fundadores», en el sentido de los protagonistas que hicieron sustantivos aportes a la concepción del organismo y, consecuentemente, al movimiento cinematográfico, requiere un mayor y más profundo análisis.

Pero más allá de las trayectorias y peripecias individuales y de los involuntarios olvidos, estas son las personas que en su momento y según las herramientas de las que disponemos, contribuyeron a la existencia de una de las más bellas e importantes obras culturales de nuestro país. No se trata solo de los que, gracias a sus créditos en pantalla o su mención obligada en múltiples relatos, permanecen en la memoria colectiva; sino de aquellos que, como en toda obra grande, se diluyen en el anonimato o en la desmemoria selectiva de los seres humanos.



Mario Piedra Rodríguez (Matanzas, 1947)

Licenciado en Historia del Arte y Máster en Comunicación. Periodista y profesor universitario. Trabajó en el ICAIC durante 37 años y es profesor de Cine Cubano en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana desde 1982. Sus trabajos han aparecido en numerosas publicaciones nacionales e internacionales.

A la derecha, Raúl Canosa.



1 En una versión mucho más reducida, apareció como un *post* en el Boletín *CubaNow* en abril de 2015. El autor desea agradecer la significativa colaboración de la Dra. Lissete Pérez, profesora de Derecho Constitucional de la Universidad de La Habana.

2 Durante un tiempo más o menos largo, no existía el nombramiento documentado de dicha responsabilidad. Así, vemos que contratos de la época aparecían firmados por «Alfredo Guevara, presidente del ICAIC por nombramiento del Comandante en Jefe», ante la ausencia de un documento al respecto.

3 Entrevista telefónica a Pedro García Espinosa, miembro de la Sección de Cine de la Sociedad «Nuestro Tiempo», y uno de los más prolíficos escenógrafos y directores de arte del ICAIC, al cual ha estado vinculado desde 1959 hasta la actualidad.

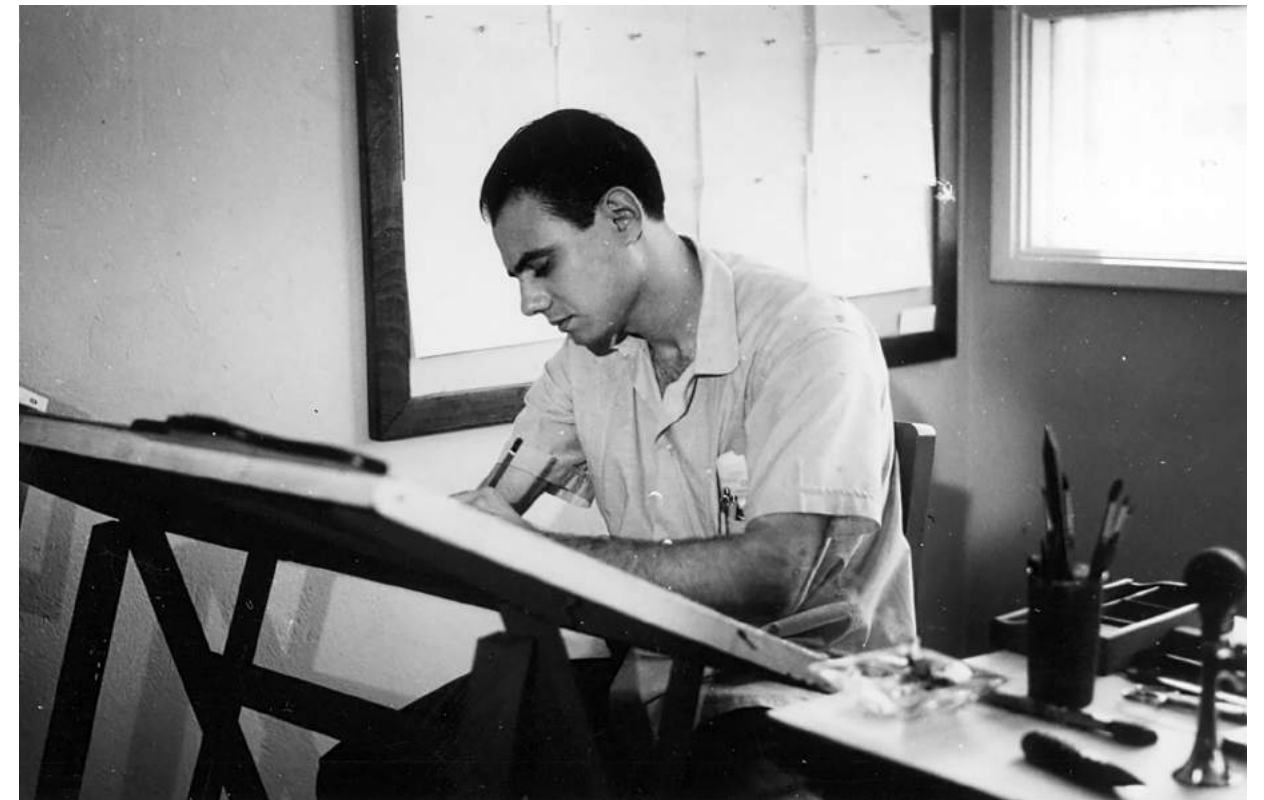
4 En la relación se ha respetado el orden y la ortografía que poseían en las actas originales.

5 Ídem.



Jesús de Armas.

Jorge Fraga y Pedro García Espinosa.



Un bosquejo desde la periferia a la animación cubana

Raydel Araoz

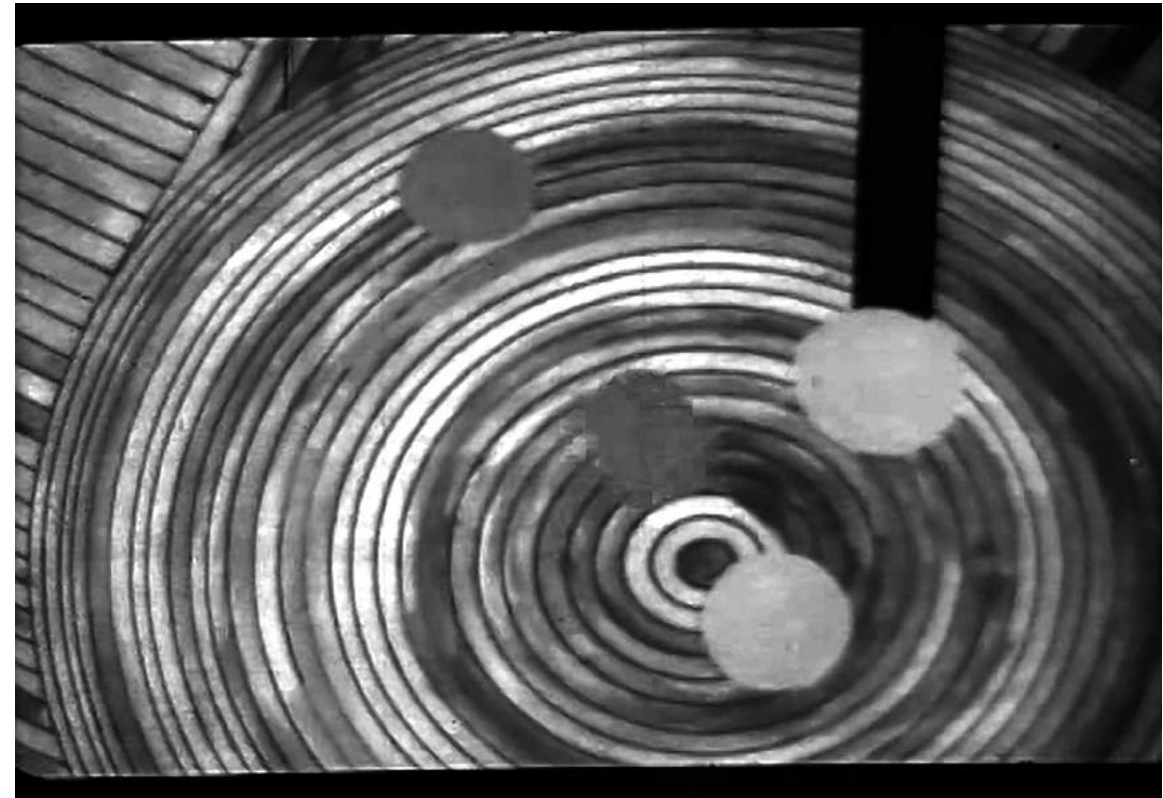
Con un trazo discontinuo, a la manera de un boceto, me propongo bosquejar la periferia de la animación cubana, ese cine deslizante y mayormente inadvertido en los recuentos de la historia. Digo historia, aunque pienso en un segmento de cincuenta años que inicia en 1960, cuando la animación deja de ser el proyecto privado de una empresa publicitaria y comienza a surgir una producción regular que se inserta dentro de la industria cinematográfica cubana; y termina en el año 2010, momento en que la animación ya ha desbordado el sector estatal.

Desde su inicio nuestro cine de animación definió una tendencia didáctica que la guiará hasta nuestros días, ya en su variante histórica, ya en su fase de propaganda política. En este comienzo, que abarca sus cinco primeros años, los temas de los animadores se encaminan hacia la sátira político-social en lo referente al enfrentamiento Cuba-Estados Unidos –*El gusano* (Enrique Nicanor, 1963)–; a la crítica del sistema político de la República –*El tiburón* y *la sardina* (Jesús de Armas, 1961)– y a la desacreditación de las actitudes contrarias al proceso de transformación revolucionaria –*El maná* (Jesús de Armas, 1960)–. Desde el punto de vista formal, la búsqueda de una identidad propia, autoral, impidió cualquier uniformidad estilística. No obstante, una atracción por el diseño geométrico –que impera hasta nuestros días– aparece ya en esa época, con una marcada tendencia a la utilización de líneas cortantes y figuras angulosas como el cuadrado o el triángulo, de modo que los bordes redondeados y las figuras circulares o elípticas no ejercían como norma predominante.

En este contexto, *El cowboy* (Jesús de Armas, 1962) resulta una rareza porque el tema político no aparece de manera explícita, sino disfrazado en la parodia del western como género representativo del cine americano, aunque al parodiarlo el filme se acerca al wes-

tern spaghetti. *El cowboy* sigue siendo una *rara avis* dentro de la producción del ICAIC, donde el cine de género resulta una excepción ya que sus estructuras se leyeron como imitación «extranjera»,¹ una copia de las formas de expresión del enemigo. También destaca por sus diseños triangulares, especialmente en el cuerpo del vaquero, que le otorgan una irónica rigidez y develan lo artificioso del movimiento corporal propio del género. El interés por las formas geométricas llevará a Jesús de Armas un año después a introducir la animación abstracta en *La frontera* (1963), donde los personajes son pequeños círculos sobre un fondo de líneas. La historia trata sobre la intolerancia entre dos bandos y la creación, a través del amor, de una zona de tolerancia que crece hasta borrar las fronteras. Este animado tiene, para la época en que se realizó, una lectura muy transgresora en su clamor por la reconciliación y el amor, ya que en fecha reciente había ocurrido la invasión a Playa Girón, la migración cubana empezaba a verse como fuente de agresión política, y hasta las mismas familias comenzaban a separarse radicalmente en bandos políticos enemigos. Además, desde el punto de vista estético, en ese momento la abstracción, como línea de vanguardia en la pintura cubana, era combatida por el discurso realista. Esta confrontación se evidencia en el ensayo de Juan Marinello *Conversación con nuestros pintores abstractos*, donde nos dice: «Está claro que el arte abstracto supone, por definición, un concepto divisionista de la sociedad, por tanto un ataque a la esencial, indispensable unidad que empuja toda tendencia democrática, y muy señaladamente el socialismo».²

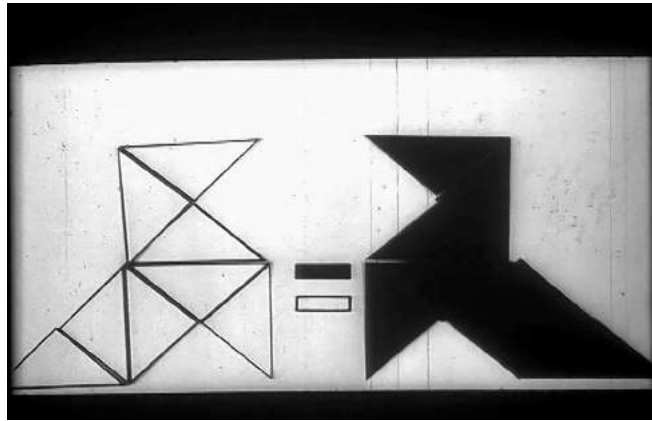
Aunque el ensayo de Marinello fue publicado inicialmente en 1958, se reeditó en 1960 por la Universidad de Oriente y luego en 1961 por la Imprenta Nacional de Cuba. El recorrido editorial del texto en la Revolución anuncia la importancia que este tuvo en la discusión estética sobre el abstraccionismo y su escalada de



La frontera (1963)

El cowboy (1962)





Cotorama (1965)

doscópicas que logra. No renuncia a la figuración, ya que mantiene la forma de un ave en sus diseños de papel. Se trata sin embargo de una figuración que es en sí misma una abstracción, por el nivel de síntesis –podríamos decir geométrica– que se consigue mediante los dobleces del papel con las técnicas del origami o cocotología. En este trabajo, Darié se sale del discurso político y de la representación realista predominantes y se desliza hacia el placer de las formas, homenajando directamente a Unamuno e indirectamente a Norman McLaren.⁵

Existió también una línea de diseño no geométrico ni cartonésco, con fondos naturalistas y personajes de rasgos más anatómicos, donde solo unos pocos planos se animaban de forma tradicional –por capas, con lo que se anima la figura separada del fondo inanimado–. En general, se dibujaba una lámina como un cuadro y la cámara se movía sobre el dibujo paneando o haciendo *zoom*. Estos animados, como *Los indocubanos*⁶ (Modesto García, 1962) y *El gusano* (Enrique Nicanor, 1963), se apoyaron en un narrador en *off* casi radial que conduce la trama mientras el dibujo ilustra la narración, ya sea a la manera didáctica, casi escolar, de García, o en la forma de sátira política (con influencias de la caricatura política) de Nicanor.

Entre los años 1965 y 1970 la animación cubana alcanza uno de sus momentos de mayor experimentación formal. Asoma el influjo de la vanguardia pictórica y el discurso político-social comienza a encontrar matices que lo distancian del carácter didáctico de los primeros años, mientras aparecen también nuevos temas provenientes de la cultura popular. *Un sueño en el parque* (1965), del poeta Luis Rogelio Noguerras, diluye el relato político en una historia sentimental, onírica, con dibujos impregnados del cubismo de Picasso y el surrealismo de Chagal; mientras que en *Osain* (Hernán



El gusano (1963)



Un sueño en el parque (1965)



Osain (1966)

discurso académico a discurso institucional. Puesto en contexto, cuando *Conversación con nuestros pintores abstractos* reaparece en 1961, a las palabras de Marinello se suman las del catedrático José Antonio Portuondo y las del presidente de Cuba, Osvaldo Dorticós, estas últimas vertidas en el primer Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).³ Este temor a la no figuración crecerá con el fortalecimiento y establecimiento del realismo socialista como estética predominante, desde el cual toda ambigüedad es siempre sospechosa por la polisemia de su lectura.

El influjo del abstraccionismo dejó en nuestra animación dos trabajos memorables del pintor, escultor y artista gráfico Sandú Darié: *Cosmorama* (1965) y *Cotorama* (1965). El primero⁴, realizado junto al cineasta Enrique Pineda Barnet, roza el límite de lo que pudiéramos considerar animación: no hay dibujo, tampoco historia, pero sí variaciones de lo inanimado –la sombra y su opuesto, la luz– debido a la manipulación del ser humano. Darié y Pineda Barnet se nutren del arte cinético y filman el movimiento de la sombra producida por las esculturas móviles. El goce de la visualidad y el fetichismo plástico de *Cosmorama* definen a esta obra como una de las pioneras del cine de arte cubano.

El cortometraje, asimismo, goza de otras bondades como la de reunir en un solo abrazo la experiencia vanguardista del concretismo plástico, el arte cinético y la música concreta. La banda sonora, que estuvo a cargo de Carlos Fariñas, y que contó además con música concreta de los franceses Pierre Henry y Pierre Schaeffer, se desfasa del énfasis dramático o emotivo que reina en la animación cubana, para regalarnos una sonoridad espacial y atemporal más acorde con el pensamiento del abstraccionismo.

Cotorama es, en cambio, una animación corpórea, también con cierta influencia del abstraccionismo geométrico en las figuras cali-

Hernández, 1966) el dibujo se inspira en imágenes religiosas: las firmas de la Regla de Palo Monte y la Sociedad Abakuá. En *Osain* el dibujo cubano encuentra una expresión propia, nacida de la cultura religiosa afrocubana. El animado, hablado y cantado en yoruba, recrea algunos patakines del complejo Ocha-Ifá y se distancia radicalmente del ateísmo que imperaba en esa época, cuando la religión era vista –por la literatura, el cine y la política– como una superstición ignorante, como una lacra del pasado o como un dato histórico, propio del folclor.

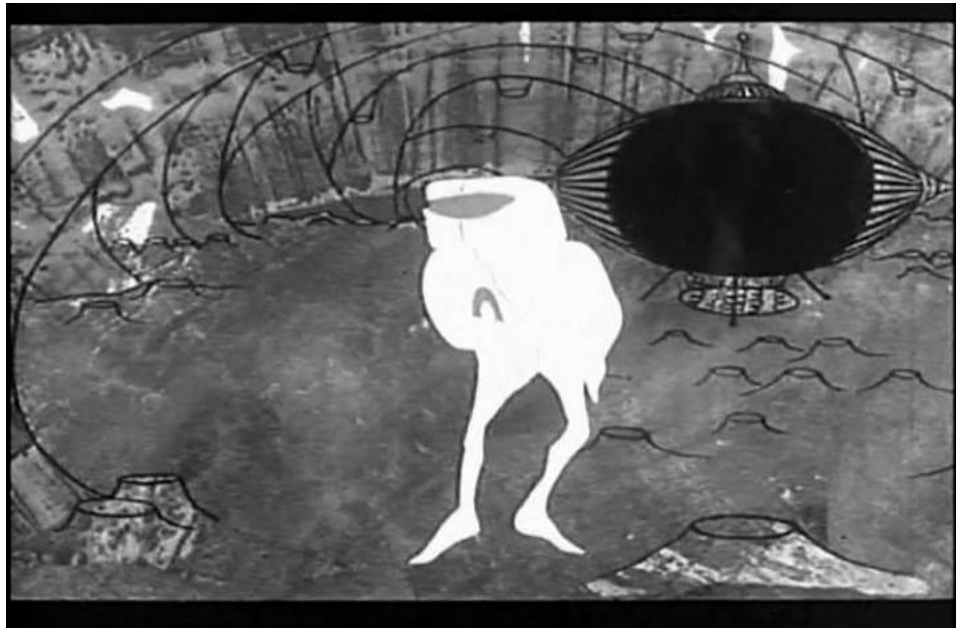
La contingencia que mueve toda revolución, junto a la necesidad epocal de documentar el presente y la avidez por lo real, llevaron a desarrollar el noticiero como línea base del documental cubano. Nace con esta estética una nueva visión que, curiosamente, impone a lo «real» la artificiosidad de la banda sonora y del montaje inspirados en Eisenstein y Vertov. La estética documental se expandió hacia la ficción y la animación pero, como las fronteras son permeables, la animación, a su vez, contaminó el documental. Este camino que incorpora la animación comenzó quizás con el fotomontaje de *Now!* (Santiago Álvarez, 1965). Ya para finales de los sesenta, además del fotomontaje se incluyen planos de animación gráfica, como en *Cofea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1968), o de animación corpórea, como en *El ñame* (Enrique Pineda Barnet, 1969). El animado, por su parte, incorporó secuencias documentales, conformadas por imágenes de archivo –*Pepe trinchera* (Harry Reade, 1968)– o planos filmados a la manera del Noticiero ICAIC –*Los macheteros orientales* (Hernán Henríquez, 1967)–. Sin embargo, esta incorporación del estilo del documental hecho en el ICAIC –narrador en *off*, uso de foto fija, esquemas, imágenes de archivo, planos de procesos productivos, cámaras móviles– se utilizó para enfatizar el didactismo; su objetivo era explicar y acercar el mensaje al receptor mediante la

«representación de lo real», pero en términos estéticos fue mucho menos efectivo que cuando el documental incorporó elementos de la animación, porque con esa visita este ganó en polisemia.

La década cerró con la introducción de un nuevo género en la animación cubana: la ciencia ficción, lo que otorga un particular interés al corto postapocalíptico *Los incrédulos* (Hernán Hernández, 1970), sobre todo en esos momentos en que se establecía como estética dominante el realismo socialista y, con él, su aversión por los futuros disfuncionales. El género de ciencia ficción tuvo su primer *boom* en la literatura cubana entre 1964 y 1971, con las novelas *El libro fantástico de Oaj* (1966), de Miguel Collazo; *¿A dónde van los cefalomos?* (1964) y *El fin del caos llega quietamente* (1971), de Ángel Arango, y el poemario *La ciudad muerta de Korad* (1964), de Oscar Hurtado. Luego se sumerge a todo lo largo y más allá del llamado quinquenio gris hasta los años ochenta. *Los incrédulos* llega al final de ese primer vuelo de la ciencia ficción. Con un dibujo no geométrico, con sus espacios no nacionales, en tonos monocromos, lejos de toda euforia y triunfalismo, su distanciamiento del canon epocal le hace correr la misma suerte de todo el género.

En los setenta ocurre un proceso de estandarización de la animación cubana, la cual se redefine como animación para niños. Se eliminan o minimizan las aristas cortantes del dibujo, los rostros y los cuerpos tienden a la armonía del círculo y de la elipsis, el discurso se afianza en lo didáctico, ya sea histórico-épico –*Elpidio Valdés contra el tren militar* (Juan Padrón, 1974), *La batalla de las Guásimas* (Mario Rivas, 1974)– o histórico-productivo –*Velocipedia* (Juan Padrón, 1974) y *La silla* (Juan Padrón, 1974)–.

Es muy notable que el cine histórico-épico, especialmente el relacionado con las guerras de los mambises, haya aparecido en nuestra pantalla en momentos de tensión social, posiblemente



Los incrédulos (1970)



La silla (1974)



El pequeño planeta perdido (1990)



¡Vampiros en La Habana! (1985)

porque, con su épica heroica, reclama un sentimiento patrio, de unidad nacional, que implica la preservación del *statu quo*. En la ficción, las películas de mambises *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (Enrique Díaz Quesada, 1913-1914) y *La manigua o La mujer cubana* (Enrique Díaz Quesada, 1915) aparecen tras la guerra racial de 1912; *La odisea del General José* (Jorge Fraga, 1968) y *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), tras el fin de las UMAP y la lucha contra bandidos, y en medio de un panorama internacional complejo con procesos como la Primavera de Praga y el Mayo francés; *Baraguá* (José Massip, 1986), después de iniciado el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas y en medio de la guerra de Angola.

En la animación ocurrió de manera similar. En 1974, en medio del llamado quinquenio gris, posterior al Congreso de Educación y Cultura de 1971, se inicia en nuestra animación el tema de las luchas contra el colonialismo español con los cortos *Elpidio Valdés contra el tren militar* y *La batalla de las Guásimas*. En cambio, es en los largometrajes donde más se evidencian estas coincidencias: *Elpidio Valdés* (Juan Padrón, 1979) se termina cuando la guerra de Angola está en un punto álgido; la segunda entrega, *Elpidio Valdés contra dólar y cañón* (Juan Padrón, 1983), ocurre después del conflicto migratorio de 1980, y *Más se perdió en Cuba* (Juan Padrón, 1995), tras la crisis de los balseros de 1994.

La estandarización de los años setenta también fija la tendencia a la fábula como modelo narrativo, con el establecimiento de una fauna simbólica en la que se expresa la relación trabajo/ocio como dicotomía de bueno/malo; donde la abeja o la hormiga, símbolos del obrero, son por su laboriosidad los personajes positivos, en tanto el zángano y el majá serían representantes de los vagos, los seres no productivos y, por consiguiente, personajes negativos. Esta tenden-

cia continúa sin grandes cambios en los ochenta, de ahí que para los límites de este ensayo no resulte especialmente pertinente esta década. Habría que hacer una excepción con el largometraje *¡Vampiros en La Habana!* (Juan Padrón, 1985), que supone el regreso de su obra al mundo de los adultos,⁷ y donde recupera el cine de género al fusionar el cine fantástico de vampiros con el cine de gánsteres, además de agregar a este pastiche postmoderno la comicidad del bufo cubano. *¡Vampiros...!* obra una ruptura con los cánones de la animación nacional en cuanto a la incorporación de la sexualidad, con matices prácticamente ausentes en nuestra producción. En el filme los personajes tienen sexo, aparece el chiste sexual –tan presente en la cultura popular y tan olvidado por el cine de animación–, e incluso hay entre los vampiros un personaje homosexual, para entonces casi inexistente en el cine cubano, mucho menos en esta zona de él. *¡Vampiros en La Habana!* es una inyección de renovación en el catálogo de animados de los ochenta.

En el inicio de los noventa aparece una serie de trabajos que desentonan con la unidad formal y la limpieza de las dos décadas anteriores. Mario García-Montes realiza *El pequeño planeta perdido* (1990) y *El planeta lila* (1992), en los que mezcla diferentes texturas al utilizar para los fondos maquetas y objetos reales y colocar sobre ellos animación a dibujo. Esta necesidad de *collage* aparece con mayor fuerza en *Oscuros rinocerontes enjaulados... muy a la moda* (Juan Carlos Cremata, 1990), *A Norman McLaren* (Manuel Marcel, 1990) y *Cha-cha Chapling boy* (Ernesto Fundora, 1992). Ellos parten de material filmado, y la animación es un complemento que les sirve para interactuar con la imagen fílmica a través del rotoscopiado en el estilo de McLaren, incorporando las nociones de videoarte, una narratividad analógica⁸ o casi nula y una edición rítmica. El filme de Cremata, el más narrativo de los tres, está marcado por momentos

más lentos que coinciden con las partes donde se parodia el melodrama. La música cede a las voces radiales o a la voz en *off*, mientras los momentos más dinámicos y carnales son llevados por un ritmo musical vertiginoso.

En las otras dos obras el ritmo es más trepidante y anclado a la música. Esta se subordina a la imagen en *A Norman McLaren*, cambia según la edición, de acuerdo a los planos que el director ha recogido de diferentes películas y cuyo único enlace es rítmico y textual, mediante intertítulos en los que la mano autoral aparece como un cartero. En *Cha-cha Chapling boy*, por el contrario, es la imagen la que se subordina, sigue a la música, quiere bailar con ella, se disfraza a la manera pop y con este *collage* se mueve del videoarte al videoclip.

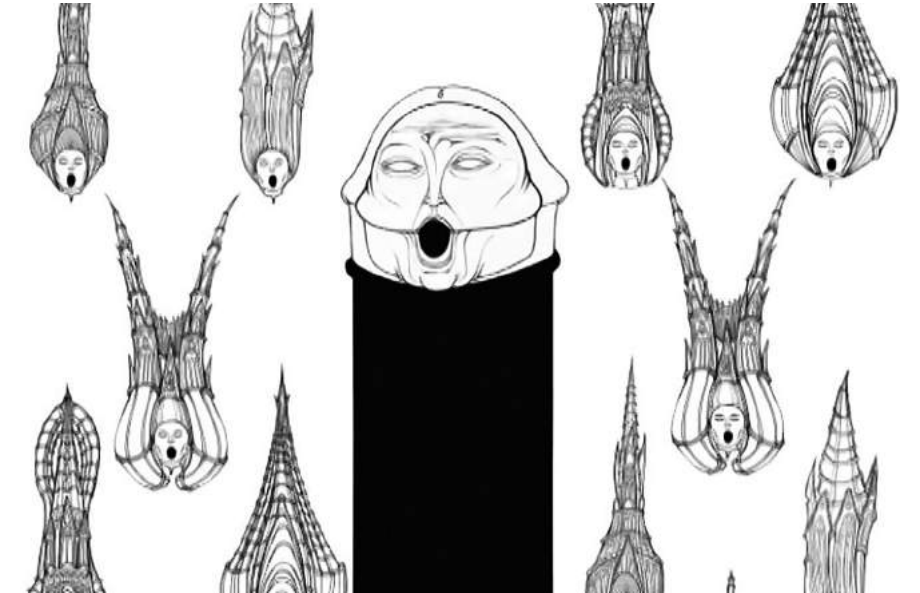
Hay en estos trabajos de inicios de los noventa una chispa que en la próxima década dará origen al cine independiente, por la necesidad de crear un discurso cinematográfico que no aparece en el cine institucional, y por la posibilidad de hacerlo fuera de las instituciones, o dentro –utilizando sus herramientas– pero como proyectos no institucionales. El desarrollo tecnológico dará la posibilidad de concretar el espíritu del cine independiente que como un fantasma vagaba ya desde finales de los ochenta. El incremento de las computadoras, no solo en los centros de trabajo sino también en los hogares, y la entrada al país de cámaras digitales, de video y fotográficas, van a permitir el desarrollo de este cine; sin embargo, la distribución es actualmente su principal problema. El hecho de que apenas se haya difundido, en especial el de animación, ha hecho de este un arcano poco accesible. Los eventos de audiovisuales que le han servido de ventanas, y que durante las primeras décadas del 2000 se han podido mantener con sistematicidad –como la Muestra Joven ICAIC, el Salón de Arte Digital del Centro Pablo de la Torriente



A Norman McLaren (1990)



Arquetipos (2009)



La catedral sumergida (2007)

Brau o el Festival Internacional de Cine Pobre (actual Festival Internacional de Cine de Gibara)– conservan parte de este patrimonio y sirven como fuentes de orientación, aunque se corre el riesgo de suponer que los materiales que esos eventos mostraron sean los más representativos: tal suposición reduciría a ellos el universo del audiovisual independiente.

El investigador y el crítico no deben olvidar que cada evento tiene una política de selección y unos límites. Por ejemplo: la Muestra Joven ICAIC, que hoy se erige, en el imaginario de la crítica más al uso, como centro rector y aglutinador del cine independiente, tiene un límite de edad (hasta treinta y cinco años) a pesar de que el cine independiente no es únicamente un cine de jóvenes. La Muestra tiene también restricciones genéricas: allí no concursan ni el videoclip ni el videoarte. Y en general, aunque cada festival guarde una memoria de sus obras, no hay que suponer que estos puedan cuidar rigurosamente todo el material recibido, dada la crisis existente con la conservación del patrimonio audiovisual en el país.

Uno de los primeros trabajos de animación que en la década inicial de este siglo sorprendió a la crítica fue *Serie homenaje* (Yunior Acosta, 2004). Realizado con la técnica de rotoscopia, utiliza como soporte fragmentos de películas y recuerda los trabajos de Marcel y de Cremata, aunque se mantiene alejado del tono carnavalesco de aquellos. Acosta transforma la imagen en otra historia, quita todo lo que le sobra del plano y agrega lo que necesita. Cada segmento en que se divide su filme es una reescritura: conceptual, cuando habla de los pintores abstractos; emotiva y paródica, cuando transforma las imágenes de películas soviéticas; satírico-política, cuando se refiere a Camilo Cienfuegos. El solo hecho de utilizar, de releer la relación entre dos héroes como el Che y Camilo fuera del discurso épico, le da a la animación un sabor desconocido para el públi-

co cubano, amén del uso de la música y los diálogos de las propias películas, un poco rayadas o cortadas bruscamente para crear una distorsión sonora. En una ruta similar, en cuanto al uso de material filmico ajeno, encontramos *Arquetipos* (Raydel Araoz, 2009). En este caso, los filmes utilizados se encontraban dañados por el hongo, de manera que su huella aleatoria produce una suerte de animación abstracta, de manchas de colores, para representar los fluidos menstruales. El corto, una indagación sobre la relación de las mujeres con sus senos y con los penes, incorpora al documental el videoarte al mezclar fotoanimación, rotoscopia y dibujo.

Liberada de las ataduras de la homogeneidad formal –en muchos casos por razones de producción–, la animación independiente tiende en ocasiones a la fusión de diversas técnicas, incluso a la exploración de algunas poco utilizadas por la tradición cubana. Es el caso de *Bienvenido al problema* (Hamlet Lavastida, 2007), donde el uso de papel recortado permite barajar frases y eslóganes como en un juego de letras, y combinarlos con imágenes también recortadas, extraídas de la prensa escrita o de libros. *Bienvenido al problema* contrasta, por su estilo, con la pulcritud formal de la producción en los ochenta, pero también por su discurso político postperestroika.

En la exploración de la técnica de papel recortado, el trabajo de Ivette Ávila *La revancha* (2009) sería la cara opuesta de Lavastida. A Ávila le interesa un discurso ecologista, con un tono casi para niños y con un refrescante sabor lírico. No reutiliza a la manera dadaísta de Lavastida, sino que dibuja, explora la profundidad de campo, el movimiento de cámara: su herencia está más en el cine y la de Lavastida en la plástica.

La animación corpórea se ha movido hacia la utilización de objetos desechables o domésticos, como en *Cisne* (Diana Fonseca, 2009), donde los cisnes hechos con toallas –a la manera de los que

adornan las camas en los hoteles– nadan por una cama solitaria como si estuvieran en un lago.

En el campo independiente la animación ha tenido un triple flujo productivo: uno fuera de los centros de poder cultural, otro dentro, y un tercero que nace fuera y es asimilado por la industria cultural. Hasta ahora casi nos hemos centrado en ese primer flujo, por lo que tomaremos las otras sendas de esta encrucijada.

Quizás uno de los mejores ejemplos de esa animación independiente que se produce dentro de los estudios del ICAIC o la televisión, sea *La catedral sumergida* (Yolyanko Williams, 2007), filme construido con largos paneos y dibujos a línea sobre fondo blanco: solo el dibujo en su encadenado continuo y barroco, como si hilvanara una catedral, sus coros, su arquitectura, en una suerte de diseño sacro, un tanto renacentista.

El auge de la animación en la pasada década, y la creación de nuevos estudios, permitieron el ingreso de más jóvenes a la industria, quienes han aportado otra mirada que aflora con dificultad en las nuevas producciones. En esta etapa, la industria de animación cubana ha ido perdiendo con la tecnología el antiguo estilo que la acompañó hasta los noventa y que le daba un sello estético, pero lamentablemente no ha ganado una visualidad original. Parece que a pesar de haber aumentado su producción y haberse expandido, no atraviesa un momento de alto vuelo estético, sino un período de transición que, en palabras de Cioran, sería una etapa de decadencia. En este agotamiento ha ocurrido el fenómeno de absorción de estéticas externas, como la de Ernesto Piña, cuyo primer corto independiente, *EME-5* (2005), mostraba un tipo de dibujo hecho en computadora, de bordes irregulares, una geometría rectangular y un lenguaje en el que la jerga del barrio era permisible. En una parodia intertextual del animado japonés *Voltus-V*, *EME-5* contextualiza-

ba la acción en una Habana futura. Ya en 2009 Piña dirige, para el ICAIC, la serie *Pubertad*, en la que introduce su dibujo de estilo desenfadado e incluso diálogos más coloquiales que los acostumbrados en la industria.

Otro caso curioso es el de Bárbaro Joel Ortiz, que al entrar al ICAIC con su proyecto *20 años* (2009) desarrolla una nueva línea de trabajo en los Estudios, tras la ampliación de estos unos años antes. La minuciosidad de Ortiz en la elaboración de sus personajes y ambientes, hacen de este corto un hito en la animación corpórea cubana.

De todas las formas en que se está manifestando la animación en el país, existen dos géneros –la publicidad y el videoclip– donde el animado está en constante producción. Allí los cineastas independientes han encontrado, tal vez, la forma más segura de remuneración. Dada su amplia salida comercial, se origina el conflicto entre la búsqueda de un discurso personal –original, transgresor– y la necesidad de satisfacer las expectativas de los productores.

Tanto la publicidad como el videoclip han alcanzado ya la calidad técnica suficiente para lograr un material competitivo, dentro y fuera de la Isla. Sin embargo, aún les falta madurar en cuanto a los modelos y estilos de representación, los cuales se han focalizado en mimetizar el imaginario de los centros de producción cultural. Uno de los creadores que ha logrado un sello personal en ambos géneros es Raupa (Raúl Valdés), quien ha elaborado una poética de personajes y atmósferas que seducen con cierto enigma. Su técnica es el *collage*, usa la rotoscopia –*Bailando suiza* (2009)– y recrea las imágenes de la cultura a la vez que dialoga con ellas –*Spot de la 10ma Bienal de Arte de La Habana* (2009)–, siempre con extremado poder de síntesis.

Los intentos de crear productoras independientes constituyen un proceso que quizás en el futuro encamine la animación hacia



20 años (2009)

otros lares. En 2007, un grupo de estudiantes del ISDi (Instituto Superior de Diseño) se presentaron en la Muestra Joven ICAIC (entonces Muestra de Jóvenes Realizadores) como una productora con varios cortos, entre ellos uno en 3D, *The beauty or the beast* (Yimit Ramírez, 2007). En esta obra el personaje central era un mojon, algo bastante inusual en nuestra animación. Ramírez trae sin tapujos lo soez, lo asqueroso, lo cual se realza en el contraste con los ambientes homogéneos y pulidos del 3D. La historia parodia un tipo de conflictos que usualmente aparecen en el cine a través del enfrentamiento del ser humano o los animales con el entorno, sea este la naturaleza o la sociedad tecnológica. Aquí, mientras el protagonista es un trozo de mierda, aquello que el ser humano desecha de sus funciones corporales, el entorno donde se desarrolla la acción es un cuarto de baño, parte esencial de una casa, es decir, aquello que el hombre construye para hacer habitable su mundo. Se trata también del enfrentamiento entre la naturaleza y la civilización. La interacción de estos opuestos culmina en una agresión del mojon contra el baño. El agresor, un intruso recién llegado a través del inodoro, lo ensucia todo degradándolo hasta su condición. Su reacción contra ese espacio es un acto simbólico dirigido hacia lo que el inmueble mismo representa: una arquitectura o diseño cuya visualidad es financiada por una clase social que en Cuba pudiera asociarse con «nuevos ricos» o personas que pretenden serlo; en fin, un sujeto social que, aunque ausente, se reconoce por su obra.

Otra tentativa de crear una productora independiente de animación fue ÑOOo Productions.⁹ El grupo, que intentaba realizar en el estilo Animatrix un largo independiente titulado *Orichas*, hizo primero un tráiler lleno de efectos y persecuciones, con una animación casi fotorrealista muy cercana a la *full animation* y una mezcla de objetos en 3D y 2D. El proyecto en este momento está detenido por falta de financiamiento.

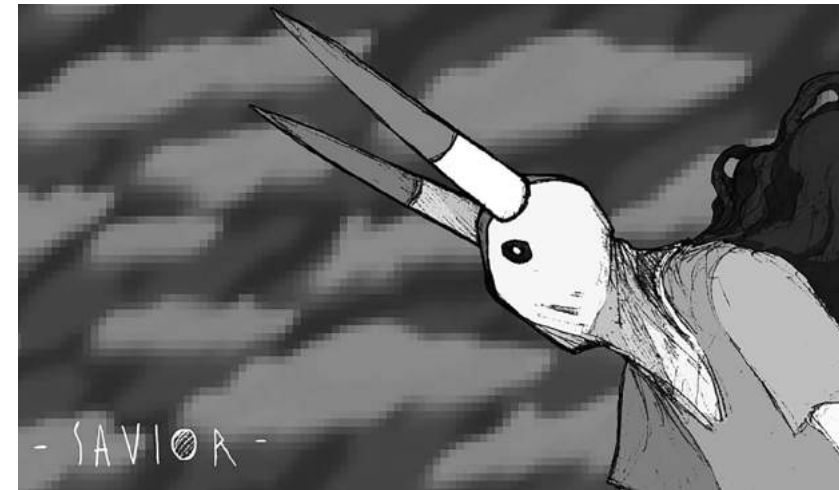
Al parecer, los intentos de las productoras de animación independientes no han sido sostenibles¹⁰, no han podido hallar vías de



The beauty or the beast (2007)

distribución, o bien no encuentran suficiente financiamiento para enfrentar grandes empeños; aunque hoy en día esta situación comienza a variar en la dinámica audiovisual, tanto en los mecanismos de la producción como en los de la realización. La urgencia de producir una obra a toda costa, que había dominado la primera etapa del cine independiente, está dando paso a la de conquistar una distribución para los filmes. Al tiempo que la producción, que al inicio se nutría prácticamente de los recursos y esfuerzos de los mismos realizadores –no solo los directores sino también el equipo técnico, los actores, etc.– hoy se apoya cada vez más en fondos nacionales e internacionales. En este contexto aparecen, como alternativas, las coproducciones y nuevas plataformas de distribución que no dependen de las salas de cine.

Mientras tanto, la animación ha ampliado su rango de acción a otros campos del audiovisual como el videojuego. *Savior* (2016) parece ser entre nosotros el primero independiente. Sus creadores Josu H. Pagliery (1981) y Johann H. Armenteros (1986) en fe-



Savior (2016)

cha reciente han lanzado, según declaran, una plataforma 2D completamente animada, que introduce mecánicas de *timing* y algunos elementos experimentales más cercanos a los *non-games* y a otras vertientes menos comerciales de los videojuegos. *Savior* no solo se aleja de los mecanismos de producción del videojuego industrial cubano, sino que también se distancia de sus objetivos didácticos y de su visualidad. No he llegado a jugarlo, de modo que solo conozco el anuncio que hacen sus creadores en la red, un tráiler, es decir, la publicidad. No obstante, es visible que el mundo fantástico de *Savior*, con sus dioses y sus referencias metatextuales, es un anuncio del futuro y cierra mi bosquejo con un trazo que, habiendo partido del celuloide, señala a la realidad virtual.

Con el punto del párrafo anterior termina esta leve silueta del cine cubano de animación periférico, quizá el principio de una cartografía que promete emerger, pero aún se me tarda. Cae entonces un silencio, el temor porque falte algún dato indispensable, y veo por el rabillo del ojo que un espacio en blanco se aproxima con la presuntuosa fiereza de quien sabe que me he quedado sin palabras, que no podré continuar por hoy. Pongo otro punto y abandono, me sumerjo en lo blanco.



Raydel Araoz (La Habana, 1974)

Ha publicado: *Réquiem para las hormigas* (2008), *Casa de citas* (2010), *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas* (2015, Premio Alejo Carpentier de Ensayo). Ha dirigido: *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2013, en codirección con Julio Ramos), *La isla y los signos* (2014, Premio DOCTV Iberoamérica), entre otras. Su artículo «El realismo y la ilusión estética en el cine cubano» (Cine Cubano, no. 199) mereció el Premio Caracol de Ensayo 2016.

¹ Aunque las estructuras y los motivos del wéstern –que estaba en una revolución en esa época gracias al *western spaghetti*– encontrarán en el tono de comedia una fugaz aparición en los años sesenta con filmes como *Vaqueros del Cauto* (Oscar Valdés, 1965), *El bautizo* (Roberto Fandiño, 1967) y *Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967), en general el cine de género no tuvo acogida en nuestra cinematografía. La necesidad del ICAIC de crear un cine nacionalista, con bajos presupuestos económicos y contrario al cine de espectáculo, especialmente el de Hollywood, mantendrá su producción lejos de géneros tipificados por la industria norteamericana.

En un texto de 1962, *El público cinematográfico y la influencia de Hollywood*, Alfredo Guevara se referirá a los géneros cinematográficos de la siguiente manera: «En el campo narrativo y dramático el cuento y la novela, la tragedia, la comedia, el poema han sido sustituidos por subproductos destinados al embrutecimiento. Los géneros se definen por temas: los gánsteres, intriga, misterio, cuento y novela rosa, muñequito, monstruos, oeste, etcétera. Otro tanto ha ocurrido en el cine, y sólo puede localizarse un filme siguiendo la deformada nomenclatura de quienes la utilizan como arma para imponer su política. Así surge el oeste (*western*) y las películas de gánsteres, amor, horror, guerra y aventura..., etcétera. Pero ¿a qué corresponden estos géneros? Corresponden fielmente a las líneas generales del *American way of life*. Los oeste no son otra cosa que apologías de la exterminación de los indios que habitaban buena parte del continente por los conquistadores y colonizadores americanos». (Alfredo Guevara, *Tiempo de Fundación*, Iberautor Promociones Culturales, 2003, pp. 106-107).

Esta reacción contra el wéstern invade el discurso crítico de la época, la cual parece sentirse obligada a denunciar la ideología del género como una apología de la expansión capitalista, incluso cuando la película analizada no sustentara esa tesis o el oeste fuera solo una influencia cinematográfica. (Véase: José Massip, «Kurosawa ¿un autor de "western"?», *Cine Cubano*, no. 17, enero, 1964, pp. 27-32).

² Juan Marinello, «Conversación con nuestros pintores abstractos», *Ensayos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 266.

³ Véanse: «Palabras del Presidente Dorticós» (acto inaugural del primer Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, efectuado el 18 de agosto de 1961), *Lunes de Revolución*, no. 120, 28 de agosto, 1961, pp. 8-9 y «José Antonio Portuondo» (intervención del 20 de agosto), *Lunes de Revolución*, no. 120, 28 de agosto, 1961, p. 27.

⁴ El corto, que en su época fue elogiado por Norman McLaren, tuvo una nueva vida cuando el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía lo volvió a exhibir en 2009, dentro de su colección: *Lo(s) cinético(s)*.

⁵ Un año antes, Norman McLaren había visitado los Estudios de Animación del ICAIC.

⁶ Con *Los indocubanos* se introduce en la animación el tema histórico, que en la década del setenta será, más que un tema canónico, una exigencia de los planteamientos del I Congreso de Educación y Cultura (1971), no solo para la animación sino también para todo el cine de ficción.

⁷ Otra incursión de la animación cubana para el público adulto es la serie humorística *Filminutos* (Juan Padrón, 1980-1981), donde aparecen personajes fantásticos como vampiros, diablos y brujas, desterrados hasta entonces del animado realista cubano. Hacia mediados de los ochenta Padrón retoma la serie humorística para adultos, esta vez con un nuevo proyecto: los *Quinoscopios*, donde adapta las caricaturas de Quino y su humor político, cultural y social.

⁸ Entiendo aquí como narratividad analógica, aquella que establece fundamentalmente su continuidad, sus enlaces de coherencia y cohesión, a través de asociaciones sensoriales y extrasensoriales –no necesariamente basadas en una lógica causal–, mediante el uso de tropos como la metáfora, el símil, etc. En el caso del cine, estos enlaces se establecen en el ámbito de lo sonoro y/o lo visual.

⁹ Ese grupo de animadores –algunos formados en el ICAIC– es conocido como «Orichas» por el título de la película que querían producir.

¹⁰ El grupo de animadores del ISDi ilustra lo efímero de las productoras de animación. Tras la graduación de sus miembros, con el fin de los estudios universitarios, este se desmembró como productora.

Análisis fílmico: otro modo de ser crítico en la revista *Cine Cubano*

Isdanny Morales Sosa

Nadie dudaría en afirmar que, con la creación del Taller de la Crítica Cinematográfica de Camagüey en 1993, se abrió un nuevo espacio para problematizar ya no solo sobre el cine, sino también sobre el estado de su crítica en Cuba. Sin embargo, valdría la pena retomar las discusiones sobre la función de la crítica cubana de cine hoy, cuando a todas luces la socialización y acceso a cualquier información, y dentro de esta la fílmica, ya no es exclusividad de unos pocos sino patrimonio común de todos; y cuando este fluido audiovisual es consumido mayormente como una avalancha enajenante que no deja lugar para filtrar críticamente ideologías, valores, imaginarios, estereotipos... En medio de esta vorágine, nos urge rescatar entonces antiguas cuestiones como: ¿Qué función ha tenido y debe desempeñar hoy el ejercicio del criterio? ¿Cómo ha mutado este en la principal publicación especializada en el audiovisual de nuestro país, *Cine Cubano*? ¿Cuáles son las problemáticas atendidas por los especialistas en este momento?

Justamente en el primer número del año 2000 de *La Gaceta de Cuba*, Rufo Caballero alertaba en su artículo «Con odio y con amor, como un hombre. Sentido y placer del crítico (cubano)»¹ que aún el juicio crítico nacional era pequeño, pedestre y complaciente, porque no interpretaba a cabalidad los textos artísticos. En cambio, ocho años después, el cineasta Julio García Espinosa apuntaba que hacia la década del 2000 emergía una nueva generación de críticos en cuyo quehacer era notable la preocupación por ampliar el espectro cultural del cine.² Esto último coincide con la presencia

cada vez más frecuente, en las páginas de *Cine Cubano*, de profesores como el mismo Rufo y de estudiantes o recién egresados de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana de esos años, quienes comienzan a enfrentarse al espacio de *lo fílmico* con un rico instrumental teórico que hurga en las esencias de las películas. De este modo, comenzaba a ser cada vez más recurrente en la revista la apropiación, por parte del ejercicio crítico, de numerosas herramientas cercanas a la semiótica, los estudios culturales, el psicoanálisis, entre otras.

Esta orientación daba continuidad a ciertos intereses y modos de analizar el cine avizorados ya a finales de los noventa, e introducía otras posibilidades, aún hoy por consolidar, de diálogo con los materiales audiovisuales. A partir de entonces, algunos críticos cubanos comenzaron a gravitar en torno a un tipo de ejercicio del criterio que, según las investigaciones de varios especialistas, entre ellos los doctores Lauro Zavala, Demetrio Brisset y Kristin Thompson, no constituye una crítica cinematográfica como tradicionalmente se le conoce, sino un tipo de discurso sobre cine denominado análisis fílmico.³ Cuba, y en específico la revista *Cine Cubano*, se sumaba así a las discusiones que había engendrado la academia internacional durante los últimos treinta años en relación con los modos de intervenir los textos cinematográficos.

La crítica que se encuentra en las publicaciones culturales no especializadas en el audiovisual, como lo son en nuestro país *La Jiribilla de Papel*, *El Caimán Barbudo* y *La Gaceta de Cuba*, dado el público al cual

se encuentra dirigida y/o el perfil de dichas revistas, generalmente se caracteriza por su corte informativo y tiende a sistematizar aquellos aspectos técnicos que debió pulir el realizador para lograr la coherencia con el tejido dramático de la película. En otras instancias, conduce sus criterios en un sentido paralelo y no transversal al de la propia diégesis del texto fílmico. De ahí que muchas veces, y por supuesto sin ánimos de absolutizar, no penetre en los contenidos profundos, en los mensajes cifrados que se hallan en todo producto cultural, o que tampoco se nutra explícita o implícitamente de conceptos y categorías para argumentar sus juicios de valor. Más bien, describe el *hecho cinematográfico* o trabaja sobre códigos preestablecidos como «el fetichismo del dato empírico, el fetichismo del contexto y el retorno al biografismo», términos que Santos Zunsunegui⁴ considera como las principales diatribas del ejercicio crítico actual. En esencia, los tres conceptos se relacionan con aquella crítica que recurre enciclopédicamente a diferentes momentos de la historia del cine para explicar una película contemporánea, que discursa sobre los filmes teniendo en cuenta solamente el contexto de producción y la biografía del autor. Ciertamente estos elementos pueden arrojar luces sobre los filmes, pero no constituyen los únicos patrones que deben ser utilizados para otorgar juicios de valor sobre las obras.

Sin embargo, para David Bordwell, en las publicaciones especializadas la crítica de cine tiende a presentar características diferentes porque se formula a partir de un

sólido ejercicio interpretativo, cuya tarea esencial consiste en la dilucidación de los significados que subyacen en el entramado del filme.⁵ Para este teórico, la obra de arte es un texto que el artista ha llenado de significados, y la tarea del crítico reside justamente en construir esos significados a partir de la interpretación. Por supuesto, para ello el crítico de cine proyecta su horizonte de conocimiento sobre el hecho fílmico.

Pero los teóricos antes citados se percataron de que también existía un tipo de ejercicio muy vinculado a los espacios académicos que, aun cuando compartía algunas de las características de las críticas realizadas para las publicaciones, tanto especializadas como masivas, poseía una personalidad propia. Es entonces cuando entra en escena el término análisis fílmico. Este se orienta hacia la descomposición e interpretación exhaustiva del filme. La diferencia fundamental entre la crítica y el análisis estriba en lo apuntado por Kristin Thompson, quien argumenta que es imposible realizar un análisis sin poseer un determinado enfoque.⁶ Un enfoque para Thompson es un procedimiento, una herramienta que le permite al analista comprender las obras de arte. La crítica, aunque interpreta el texto fílmico, no utiliza herramientas teóricas específicas para argumentar sus juicios de valor; he ahí la principal diferencia entre ambos ejercicios. Los enfoques, herramientas o teorías se utilizan directamente para producir sentido y conocimiento sobre los elementos formales del lenguaje cinematográfico: la banda sonora, los planos, el montaje, etc., expresados en cada una de las películas.

«El desprendimiento de la mariposa. Una película y 80 años de Julio»,⁷ texto de la autoría de Rufo Caballero, sitúa el año 2006 como el momento en que comienza a ser muy recurrente este tipo de discurso crítico en las páginas de *Cine Cubano*. Pero, sin dudas, «El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica»⁸ constituye el documento cuasi teórico que explica y argumenta este procedimiento, aunque en ningún momento introduce el término análisis fílmico. Este texto se convierte en un reclamo subrepticio

dirigido a un fragmento de la crítica cubana de cine. Al revisar las páginas de la revista, no nos resulta gratuito que en la mayoría de los artículos que comenzarán a aparecer dos años después en la sección *De película*, coordinada por el propio autor, la manera de afrontar al audiovisual responde a las características del análisis, no de la crítica tradicional.

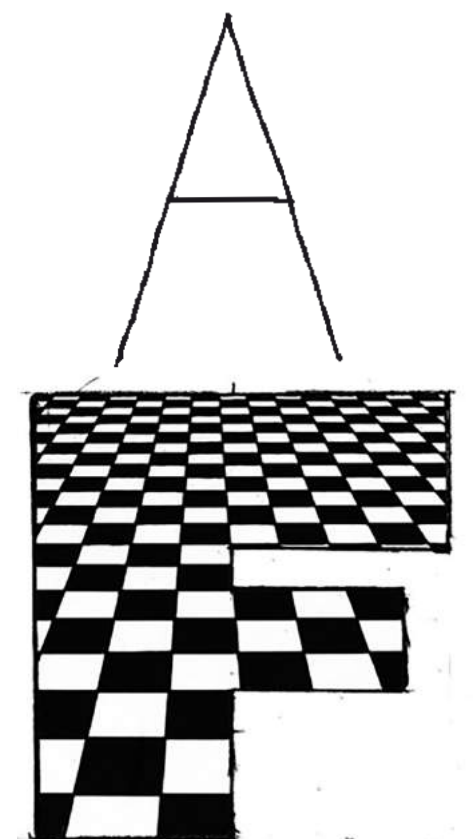
En «El discurso...» Rufo Caballero señala cuáles, a su parecer, han sido las tareas culturalmente asignadas a los críticos y asumidas por estos, a saber: sugerir algunos caminos alternativos que podían haber tomado tanto directores como guionistas para lograr la armonía de todos los elementos del lenguaje dentro de su película, y abordar cómo los finales de los filmes pueden resultar más consecuentes con el viaje dramático de sus historias y transparentar mejor la ideología que profesaban los autores. Quien lee esas líneas siente su reclamo a gritos por romper con ese modo habitual de ejercer la crítica. El autor constantemente deja entrever que la misión del crítico debe orientarse hacia la interpretación. Solo a través de la más profunda interpretación y de la disección del «discurso profundo» podrá producirse una valoración del filme en cuestión. Y aunque no lo plantea de modo explícito, sino que se nos hace evidente tras entrar en contacto con sus propias lecturas sobre diferentes películas, sugiere que el análisis solo puede poseer frutos reales si se interviene el texto audiovisual con herramientas teóricas como la semiótica, las teorías de género, la antropología visual, entre otras. Jamás en este texto su autor se remite a la biografía de un director o a la historia del cine para valorar los filmes.

Rufo Caballero, dada su agudeza reflexiva y la suma de textos en los que se pronuncia mediante este procedimiento, constituye el principal representante de este tipo de discurso en la revista *Cine Cubano*. Muchos de los autores que también apuestan por esta tendencia fueron en algún momento sus propios estudiantes o sus contemporáneos. Así, escrituras como las de Rolando Mesa, Hamlet Fernández, Osmany Suárez, Dean Luis Reyes, Jacqueline Venet, Astrid San-

tana o Mayra Pastrana, entre otros tantos, comparten con la de Rufo una misma sensibilidad en el sentido de que experimentan la mirada desautomatizadora y exigen un cine con implicaciones éticas. Sus propios textos, y los de todos estos autores mencionados, de una forma u otra se apartan de la diégesis de los filmes, impiden que esta los seduzca y articulan reflexiones minuciosas sobre los discursos que en ellos se generan.

Sin embargo, es necesaria una redefinición del término análisis fílmico para el caso cubano. Para varios teóricos representativos de las escuelas continental, mediterránea y rusa –según denominación de Lauro Zavala–⁹ sobre todo el análisis consistía en una descomposición minuciosa de los elementos del lenguaje audiovisual. Por ejemplo, el método de los italianos Francesco Casetti y Federico de Chio en *Cómo analizar un film*¹⁰ es en esencia semiótico-estructural. Sus análisis se orientan a detectar meticulosamente los modos de configuración de los elementos del lenguaje a partir de dos etapas fundamentales –la descomposición y la recomposición del filme–, y no a la articulación distendida de juicios de valor interpretativos; aunque no podemos ver ambos fenómenos del todo excluyentes en este libro.

Si analizamos estructuralmente los textos que podemos catalogar como análisis



filmicos en la revista *Cine Cubano*, es evidente que la mayoría de ellos presentan un fenómeno común: la base, el esqueleto que sustenta el discurso, parte de la lectura de los elementos del lenguaje audiovisual y luego es nutrido por interpretaciones emparentadas con las herramientas propias de la antropología visual, los estudios de género, las teorías de los imaginarios sociales o los estudios culturales en sentido general. Interpretaciones estas que a su vez generan juicios críticos sobre el texto filmico.

No obstante, es imposible dejar de señalar que las lecturas de los elementos del lenguaje pudieran haberse desarrollado de modo más minucioso en no pocos análisis detectados en las propias páginas de la revista, lo cual constituye aún una tarea pendiente de este tipo de ejercicio en nuestro contexto. Por otra parte, son más sistematizados los elementos que tienen relación con la imagen visual en sí misma: los planos, el montaje, la fotografía... Otros, como la banda sonora son tratados desde la superficie, desde la textura; en tanto que algunos, como la dirección de arte, apenas son mencionados.

Es recurrente entre los analistas cubanos que este juicio crítico esté orientado hacia la exigencia de una ética del cine. Así sucede con todos los textos que se aproximan a los modos de construcción en el cine de problemáticas que atañen a la antropología visual y los estudios de género. Es el caso de la articulación de las identidades vejadas y los estereotipos que sobre estas se han hilvanado, la representación de los otros culturales, de sujetos preteridos por el discurso de la gran Historia: los pobres, los latinos, los negros; así como los modos de construcción de las mujeres, hombres, bisexuales, transexuales, ya más en sintonía con los estudios de género. Por otra parte, es frecuente el análisis de los modos de representación de problemáticas concernientes a los imaginarios y a la cultura en sentido general. A saber: el mito, la memoria, la ciudad y el héroe en los imaginarios; y lo sublime posmoderno y el resentimiento en el enfoque culturalógico.

Por tanto, un elemento que singulariza al análisis filmico que aparece en *Cine Cuba-*

no, es que mientras los especialistas de cada una de las escuelas extranjeras responden a uno u otro enfoque, los filmes sobre los que se discursa en esta revista se intervienen con más de una herramienta. Así sucede en los análisis realizados por Rufo Caballero, donde la lectura en clave semiótica, herramienta clave en buena parte de sus análisis y que interviene los signos y códigos tejidos en el entramado filmico, se encuentra ligada a interpretaciones antropológicas o desde los estudios de género.

Los textos de Lázaro J. González González y Abel Sierra Madero, referidos a los filmes *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, 2014)¹¹ y *Verde verde* (Enrique Pineda Barnett, 2012),¹² respectivamente, resultan muy representativos de este tipo de ejercicio crítico y se encuentran en sintonía con los estudios de género. Son representativos por dos razones fundamentales.

La primera es que no caen en la trampa de muchos de los análisis con enfoque de género aparecidos en publicaciones dentro y fuera de la Isla, los cuales repiten postulados de las teorías de género al uso sin hacer una lectura minuciosa de la imagen visual, y se bifurcan en un marasmo incapaz de sistematizar cómo los elementos del lenguaje se encuentran en función de la reproducción o no, por ejemplo, de los estereotipos vinculados a los géneros.

La segunda razón estriba en la suma flexibilidad con que se mueven estos dos autores entre dichas teorías, cuando advierten cómo en cada filme analizado se rompen o reproducen los estereotipos en torno a las identidades de género y las orientaciones sexuales. Mientras que la herramienta más socializada dentro y fuera de nuestro país para analizar el cine desde la perspectiva de los estudios de género es la teoría filmica feminista, González y Sierra construyen un método ecléctico donde dejan ver que no solo lo femenino se construye cinematográficamente cargado de estereotipos, sino también lo masculino y las comunidades LGTBI (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales, Intersexuales).

Otro de los autores característicos dentro de esta tendencia en la publicación es

Osmany Suárez. Sus textos parten de un reclamo por una ética del cine. Este interés, como el de los autores anteriores, no es pueril. En *Afinidades: Preferir la autofagia ante la nada conjetural*, que apareció en el número 180 de la revista, Suárez analiza cómo la potenciación de determinados símbolos –dramáticos, plásticos o ideológicos– puede desfigurar el rostro cultural de la nación, violentar las diferentes identidades y hacer de nuestra cultura un espectáculo en función del éxito comercial. Un aspecto novedoso de sus análisis es que, incluso cuando su postura parte a todas luces de la antropología visual, también se aproxima al fenómeno desde los estudios de género, cuando alega que los personajes femeninos en determinado filme constituyen pura pose o encuadran en un estereotipo, al cumplir con el rol pasivo que el cine más clásico ha construido para ellos.

También, aunque menos socorrido, ha estado presente en la revista el análisis que, partiendo de la postura de los imaginarios sociales, detecta los modos de expresión de problemáticas instaladas en los imaginarios colectivos como la memoria, el mito y la ciudad. Por ellas transitan las inquietudes de Astrid Santana, quien muestra la manera en que los filmes rescriben constantemente los imaginarios de la identidad de la nación. Uno de los puntos más interesantes de sus análisis es que ella no solo devela la estructura de determinado tópico en las obras, sino que para ello realiza una lectura minuciosa de la imagen visual, explicando cómo aquel se teje, se construye. De este modo, aun cuando el enfoque dominante sea el de los imaginarios, en los trabajos de esta autora es muy evidente la contaminación y la alimentación de categorías teóricas más generales, como por ejemplo: *collage*, *pastiche* y *parodia*. Incluso, son claras sus lecturas semióticas mediante el análisis de cómo determinados símbolos contribuyen a la construcción de la memoria, los mitos y la ciudad. En estos textos, además, se advierte el trazado de ricas asociaciones con la literatura, y problemáticas en sintonía con los estudios culturales y el cine en sentido general.

Los ejercicios de análisis filmico que aparecen en *Cine Cubano*, entonces, no realizan desmontajes estructurales desmarcados de las interpretaciones, sino que tras la lectura de la imagen visual, en unos casos mejor lograda que en otros, pretenden generar sentido y cuestionamientos éticos de orden antropológico, culturalógico, desde las perspectivas de género o los imaginarios, por lo que rompen y sospechan de todo discurso sugerido. La hibridación de diferentes tipologías y enfoques constituye, sin dudas, una ganancia de nuestro análisis filmico. El hecho de no utilizar enfoques específicos provoca que las lecturas de lo audiovisual no respondan solamente a una determinada perspectiva; y que con ello se puedan analizar los modos de expresión de diferentes problemáticas y desde diferentes herramientas teóricas en una misma película.

Pero la verdadera importancia de la libertad con que se expresa este tipo de ejercicio en *Cine Cubano* reside en que los analistas desbordan lo propiamente cinematográfico, para apelar a cuestiones medulares de la sociedad contemporánea, problematizándolas. Y en este sentido, cabría preguntarse cuán peligrosa pudiera resultar para una nación la asimilación pasiva de determinados discursos cinematográficos. Los autores, si bien trabajan con películas que ya pertenecen a la historia del cine, discursan fundamentalmente sobre filmes actuales que no solo se exhiben en las principales salas y festivales, sino que se distribuyen de modo alternativo en nuestro país. Así, aparecen textos cercanos a los estrenos o exhibiciones de *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014), *Habanastation* (Ian Padrón, 2012), *Afinidades* (Jorge Perugorria y Vladimir Cruz, 2010), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula, 2010), entre tantas otras. Textos que llaman la atención sobre los discursos que en estos filmes se están generando.

A estas alturas, es absolutamente imposible e ingenuo aventurarse a analizar estos productos estéticos con los mismos métodos y categorías de años atrás, desde las herramientas propias de la historia del

cine, desde su mismidad como fenómeno. Se nos hace apremiante armarnos de un arsenal teórico que nos ayude a enfrentar, comprender, refutar y/o aplaudir esa avalancha de productos audiovisuales a los cuales se enfrenta el cubano de hoy. La clave del éxito, de más está decir, no se encontrará imponiendo o censurando con autoritarios criterios *a priori*, sino generando un análisis crítico que desmonte y argumente sólidamente los discursos y problemáticas que subyacen tras el artificio que construye el lenguaje cinematográfico. Ahí pudiera residir el mayor logro del análisis filmico.

Dada la importancia de este tipo de pensamiento sobre cine, es necesario que se expanda hacia el resto de las publicaciones cubanas, sobre todo hacia aquellas que se encuentran de cara al gran público. Que no sea más un discurso esencialmente generado desde la academia para la academia y para un estrecho público especializado. Que este sea socializado entre todos los estratos de la cultura, y deje de ser solo un conocimiento o un instrumento de pocos. Parafraseando a Colombres, el conocimiento sobre la sociedad no debe seguir siendo producido para terminar devorado en los templos occidentales del saber, sino que debe ser devuelto a ella. El análisis filmico en Cuba, al igual que en otros países de Latinoamérica como Argentina y México, es todavía una práctica muy joven. A pesar de esto, no hay dudas de que constituye una rica y compleja producción de saberes sobre los textos cinematográficos.



Isdanny Morales Sosa (Matanzas, 1993)

Licenciada en Historia del Arte. Actualmente es profesora del Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Ha colaborado con publicaciones como *Noticias de Arte Cubano*, *El Caimán Barbudo*, *Arte al Límite*, *Imagofagia*, entre otras.

¹ Rufo Caballero, «Con odio y con amor, como un hombre. Sentido y placer del crítico (cubano)», *La Gaceta de Cuba*, no. 1, enero-febrero, 2000, pp. 3-6.

² Sandra del Valle, «La crítica cinematográfica: reflexiones a tiempo. Entrevista a Julio García Espinosa», *Cine Cubano*, no. 167, enero-marzo, 2008, pp. 83-89.

³ Véanse: Lauro Zavala, «Elementos del discurso cinematográfico», <<http://www.academia.edu>>; Demetrio E. Brisset, «Análisis filmico y audiovisual», Barcelona, Editorial UOC, 2011; y Kristin Thompson, «Análisis filmico neoformalista como método de ruptura de la armadura de cristal», <<http://es.scribd.com>>.

⁴ Santos Zunsunegui, «Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas», <<http://www.rabida.uhu.es>>.

⁵ David Bordwell, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

⁶ Kristin Thompson, ob. cit.

⁷ Rufo Caballero. «El desprendimiento de la mariposa. Una película y ochenta años de Julio», *Cine Cubano*, no. 162, octubre-diciembre, 2006, pp. 16-20.

⁸ Rufo Caballero. «El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica», *Cine Cubano*, no. 165, julio-diciembre, 2007, pp. 2-13.

⁹ Lauro Zavala, «Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico», <<http://www.uaemex.mx>>.

¹⁰ Francesco Casetti y Federico de Chio. *Cómo analizar un film* (tercera reimpresión), Barcelona, Paidós, 1998.

¹¹ Lázaro J. González González. «Vestir de novia a un cuerpo diferente», *Cine Cubano*, no. 195, enero-marzo, 2015, pp. 102-108.

¹² Abel Sierra Madero. «Hombres de verde: deseo, intimidad y violencia en una película de Enrique Pineda Barnett», *Cine Cubano*, no. 183, enero-marzo, 2012, pp. 65-69.

Últimos días de una esperanza con sabor a helado

Antonio Enrique González Rojas



Jorge Martínez y Patricio Wood en la escena climática del filme.

El margen, con todo lo que de relativo y mutable tiene esta amplia categoría sociológica, cultural y política (o todo en uno), es el gran campo donde siempre se ha movido el cine de ficción de Fernando Pérez, pletórico como está de personajes mayormente misantrópicos, relegados, segregados, melancólicos, extraviados en sus particulares selvas oscuras; a la vez que soñadores, esperanzados, disensores y disonantes respecto a sus contextos normados (verdadero significado de «normal»).

Son, sobre todo, personajes que avanzan en tarkovskiano zigzag hacia la felicidad emanada de la realización

del auténtico yo en un entorno propicio, donde no deban transmutarse en estereotipos tolerables por los semejantes. Algunos luchan, como los irredentos revolucionarios de *Clandestinos* (1988) o el disensor Pepe de *José Martí: el ojo del canario* (2009); otros (se) buscan incesantemente sentidos de vida, como Laurita en *Madagascar* (1994) y Elpidio en *La vida es silbar* (1998); otros sueñan como Larita en *Hello, Hemingway* (1990) y los múltiples protagonistas de *Suite Habana* (2003); otros, de hecho, rozan la felicidad antes de la inminente muerte, como Luis en *La pared de las palabras* (2015).

Últimos días en La Habana (2016) apela nuevamente a personajes alternos, acurrucados –casi atrincherados– en un borde al que han sido lanzados por circunstancias intolerantes, inmisericordes, reaccionarias, en épocas pasadas que huelen inquietantemente a presente; como hondas mortíferas que fluyen desde el núcleo de un *Big bang* nacional, aún tozudamente trepidante a pesar de la inevitable erosión del Tiempo y la Historia.

El extrovertido Diego (Jorge Martínez) y el lacónico Miguel (Patricio Wood) son dos divergentes extraños, refugiados en la noche sucia y eterna donde fueron proscritos de por vida: Diego paga por practicar y manifestar su homosexualidad, Miguel expía por defender el elemental derecho de Diego a ser homosexual. Cuba los crió y el infortunio los unió.

Contrarios a Toño y Paco, los rapaces mendigos brasileños de la obra de Plínio Marcos (*Dos perdidos en una noche sucia*), los protagonistas de Pérez engarzan y establecen un raro pacto simbiótico que les permite sobrevivir los desaguisados, cuyas múltiples cicatrices refulgen en sus rostros, en sus cuerpos, en el hogar-recepto donde resisten. Y es que la resistencia es otra de las constantes conceptuales de Fernando Pérez, pues a pesar de los embates, sus personajes permanecen, como el malecón que al final de *Suite Habana* es atacado una y otra vez por las inmisericordes olas del mar. Incluso, la presencia muda de las anónimas ruinas capitalinas subraya en sus cintas más el hecho de su persistencia bajo las inclemencias más diversas, que su decrepitud. Sus protagonistas son tan irredentos como pacíficos sobrevivientes que no dejan de poner la otra mejilla sin fenecer.

Posiblemente las mejores interpretaciones de Martínez y Wood en sus carreras, Diego y Miguel, respectivamente, son en efecto ruinas, restos ennegrecidos que se alzan en una planicie donde ni la yerba crece, o mejor: no quiere crecer. Pero siguen vivos. Existen, respiran, aunque las naturalezas de sus resistencias son como ellos: diversas hasta la divergencia. Contrario a los co-

munes estereotipos heteronormativos, Diego es proactivo, enérgico, como el íncubo simbólico de la extraña pareja. Miguel es el recesivo súcubo, apagado, inercial; su propio fracaso lo ha endurecido tanto que ostenta una coraza pétrea, la cual ni la vida puede ya mellar. Pero todavía sueña con escapar, romper el *loop* y rehacerse en el eterno destino de ultramar, eterno paradigma, eterno paraíso al que aspiran y expiran tantos cubanos.

Con puntos de contacto con *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) inevitablemente obvios y al parecer del todo conscientes por parte de Fernando Pérez –«Mi nombre es Diego, sin apellidos», se presenta su personaje en algún momento–, *Últimos días...* viene a resultar una suerte de pesimista epílogo de la icónica y (re)conocida fábula de Titón y Tabío sobre el entendimiento nacional desde la cultura compartida, urdida en un momento de esperanzado remonte nacional, crisis general de paradigmas que prometió resetear a fondo la Isla, desde el más bajo nivel de su infraestructura hasta la cúspide de la supraestructura. David alcanza ahora la lucidez, y abraza no solo a Diego, sino a la Cuba obliterada de Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Delfín Prats, Calvert Casey, *Lunes de Revolución*, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Carlos Montenegro, Guillermo Cabrera Infante, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Gastón Baquero *et al.*, a la que este representa y resume. La cinta lanza al futuro inmediato un optimista mensaje de reconciliación y revisión.

A casi veinticinco años de distancia, ya en otro siglo y en la (demasiado) misma Cuba, *Últimos días...* estructura una suerte de ucrónica secuela, donde revisita a esta pareja, o más bien a su simbolismo, y urde un final alternativo que la revela en plena expiación de su valiente herejía de entonces. En cierta forma, es la misma estrategia seguida más explícitamente por Miguel Coyula y su *Memorias del desarrollo* (2010) respecto a la imprescindible de Titón: *Memorias del subdesarrollo* (1968).



Yusi (Gabriela Ramos) representa la nueva generación de *Últimos días...*

David-Miguel yace ahora aplastado, enmudecido, ninguneado bajo el peso de un *statu quo* reacio a ceder ante los reclamos de la Historia. Un Diego no emigrante y no tan erudito agoniza, postrado en su último reducto. Aún se quieren y se apoyan mutuamente, pero nadie los siguió en su cruzada de entonces.

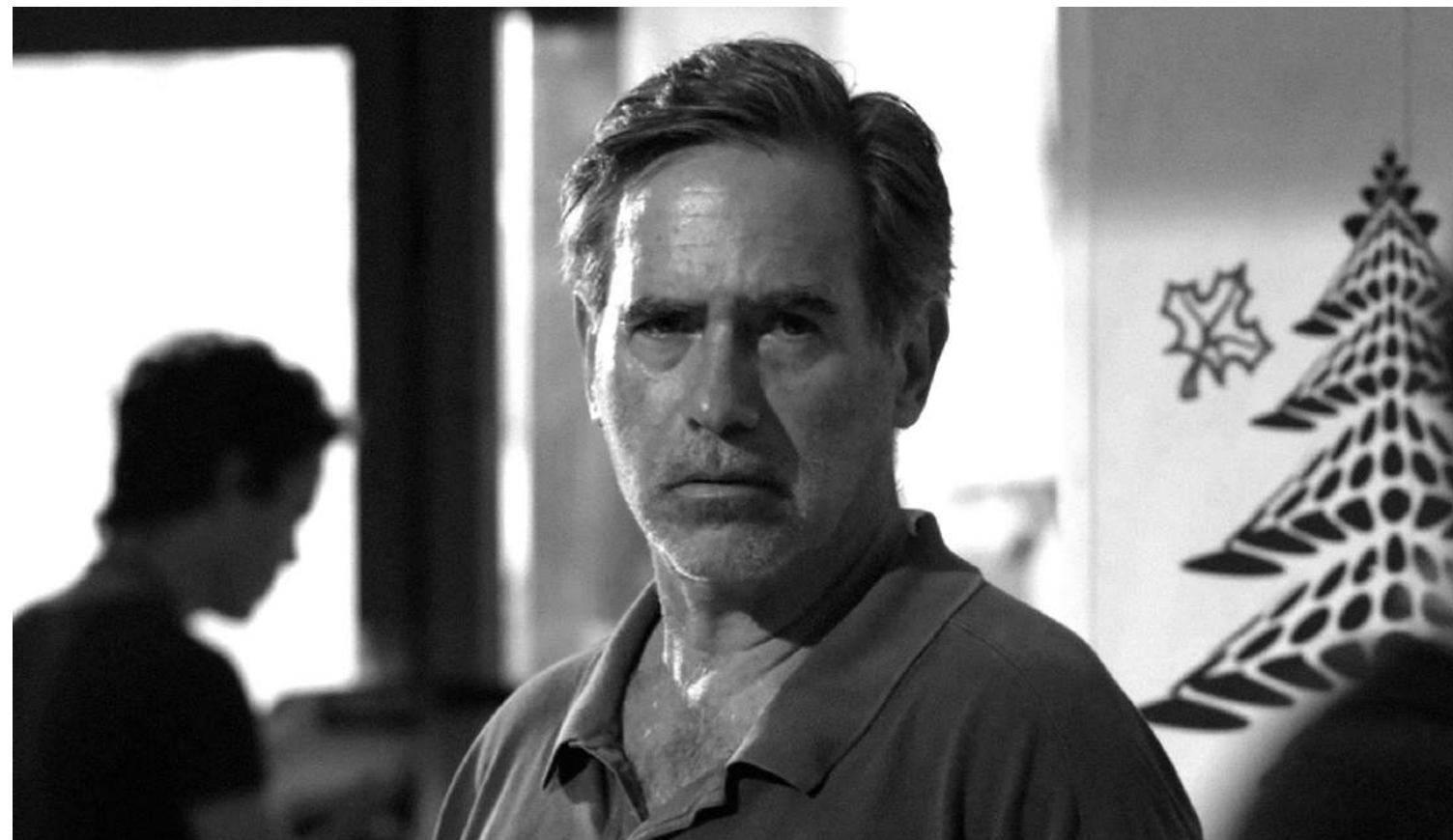
Otra cinta cubana bastante reciente, *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, 2014), ya había revelado la disolución casi inmediata del mensaje esperanzador lanzado por *Fresa...* a los cubanos, cuando el «ser extravagante» que es la transgénero Sisy (Isabel Santos) sufre el peso de la «ley» por su pecado contra la enérgica virilidad del «pueblo cubano».

La aparición de un tercer vértice convierte en triángulo la relación base de *Últimos días...* (¿una suerte de reencarnación de la Nancy de *Fresa...*?), y se arroja casi a la fuerza la categoría protagónica: Yusi (Gabriela Ramos), la irredenta adolescente, retoño vivaz de una nueva generación que opta generalmente por reptar o huir –lo cual no deja de ocurrir con otros personajes secundarios, para mayor subrayado de su peculiaridad–. Como una exhalación fresca Yusi arriba a la triste covacha de Miguel y Diego, llena la cabeza de sueños y proyectos, y sobre todo de voluntad para acometerlos con una alegría verdaderamente lúdica. Esta campanilla rebelde es otro ser resiliente, tenaz, que al final aprende

la dura lección: *This is no country for young people (...or even for nobody)*, aunque con la leve esperanza de seguir viviendo a pesar de la maldita circunstancia de la decadencia por todas partes.

Quizás la más pesimista cinta de Fernando Pérez –pese a sus no pocos gags–, *Últimos días...* agudiza el patetismo que (casi siempre en el mejor sentido de la palabra) ha ido ganando terreno en su obra audiovisual, sobre todo con *Suite...* y *La pared...* Hacia el final, esta peca de algunos excesos o redundancias melodramáticas que atenúan la fuerza de los personajes, sobre todo Diego. Cierta empecinamiento conclusivo de Pérez lleva a cerrar rotundamente casi todas las historias personales, restringiendo las dimensiones simbólicas de estas, así como la capacidad provocadora y cuestionadora que un final más «abierto» le hubiera conferido a la cinta. Como sucedió con la casi insoportable y perentoria mirada que durante los créditos de *...el ojo del canario* lanza el adolescente y aherrojado Martí a la Cuba presente.

Últimos días... viene a dialogar con otra constante del cine cubano: el baile como jolgorio alienado, algo que da sentido al título original del filme, *Chupa pirulí*, chocante para muchos. *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), *Los del baile* (Nicolás Guillén Landrián, 1965), la secuencia inicial de *Memorias...*, las finales de *Un día de noviembre* (Humberto Solás, 1972),



Miguel (Patricio Wood) va a comprar Toblerones...

de *Los bañistas* y de *Melaza* (Carlos Lechuga, 2010 y 2012, respectivamente), se delatan como referentes casi obligados en la secuencia que Pérez urde hacia las postimerías de su película, cual entrampe perceptual para un espectador que tal vez busque desesperadamente un *happy ending*.

En la brillante y surtida tienda imbuida de espíritu navideño, todos bailan como en un comercial estereotipado, al ritmo de un olvidado tema del olvidado grupo SBS, que invita a un baile donde todo se olvidará. Todo como parte de un alucinante certamen quizás titulado *Olvidando en Cuba*. Pero Miguel, en medio de este sueño tropical, recuerda dolorosamente. Recuerda que estuvo vivo, y ahora es un muerto viviente. Un chocolate sin fresa. Un dolor andante. Un Rocinante sin jinete que busca emigrar (¿transmigrar?) por puro reflejo, para seguir varado en sus memorias subdesarrolladas.



Antonio Enrique González Rojas (Cienfuegos, 1981)
Licenciado en Periodismo. Narrador y crítico de arte. Textos suyos aparecen en revistas especializadas, y en varias compilaciones cubanas y extranjeras.

El melodrama de que *Ya no es antes* Lester Hamlet por un cine de la intensidad

Zaira Zarza



Lester Hamlet dirige a los actores Isabel Santos y Luis Alberto García.

Lester Hamlet es un cineasta intenso. El drama humano, la condición existencial y la capacidad de hacer al público sentir profundamente, han asomado siempre en su obra como realizador. *Lila*, segundo cuento de *Tres veces dos* (2003), *Casa vieja* (2010), *Fábula* (2011) y, más recientemente, *Ya no es antes* (2016), tienen todas el sabor profundo que les imprime la sensibilidad de quien intenta y logra mover emociones desde el compromiso personal con ellas mismas. Así, la obra de este autor rescata historias donde están siempre presentes el amor, la figura de la familia, la alteridad y el fenómeno de la emigración.

En su trabajo, Hamlet respeta a la vez que subvierte la tradición histórica del melodrama en el cine cubano y latinoamericano. Una tradición que en los medios de comunicación audiovisual comienza con la radionovela y continúa con la novela televisiva, pero que desde antes se extendía a múltiples áreas de la cultura popular en América Latina y el mundo. En esencia, la condición melodramática está fuertemente ligada a la naturaleza de la cotidianidad y se define por su carácter ubicuo. Por tanto, en sus filmes, el director la utiliza no solo como modo estético, sino como estrategia para lidiar con los conflictos económicos y sociales del contexto contemporáneo. En este sentido, sus películas logran romper el estereotipo que carga el género como principalmente ligado a intereses femeninos y amplía su marco de espectadores.

La investigadora Linda Williams ubica el melodrama dentro de un grupo de «filmes del cuerpo» marcados por el exceso, que incluyen también el cine de terror y el pornográfico. En ellos, al decir de esta autora, el

despliegue de sexo, violencia y emoción parece tener funciones muy precisas... Como todos los géneros populares, atienden problemas persistentes de nuestra cultura, nuestras sexualidades, nuestra identidad. La utilización de sexo, violencia y emoción no es, por tanto, gratuita o limitada estrictamente a cada uno de estos géneros; es, al contrario, una forma cultural de encontrar soluciones a problemas.¹

Desde una postura similar, Nicolas Balais ha estudiado el caso del cine cubano como uno de los espacios más catárticos de la esfera pública en el país.² Ese que permite, a través del melodrama, una suerte de exorcismo colectivo. Para ello, analiza obras tardías de Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás. Sin embargo, aún permanece sin ser estudiada a fondo la labor de cineastas

más contemporáneos que también han incursionado en este género. En las decisiones visuales/narrativas, así como en los personajes que explora Lester Hamlet, se vislumbran esos mecanismos de sobrevivencia y depuración referidos por Williams y Balais que, más allá de la alienación argumentada por otras fuentes, ayudan a hacer frente a las dificultades del día a día. Quizás por eso las películas de Lester se vuelven tan cercanas al público.

El guion y la actuación se convierten en rubros claves dentro del género melodrama. Y se encuentran justamente entre los más relevantes de la cinta que inspira este texto. A diferencia de otros estrenos que regaló el 38 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, *Ya no es antes* ha llegado a las salas del país casi inmediatamente y sin tropiezos. Y es que el filme obtuvo en ese certamen el Premio del público y el de mejor actuación masculina para Luis Alberto García, así como el premio a la mejor actriz para Isabel Santos en el 18th Havana Film Festival de Nueva York.

Si existe una pareja sostenida en la historia del cine cubano es la que forman Santos y García. Después de compartir escena por primera vez como Nereida y Ernesto en *Clandestinos* (Fernando Pérez, 1988), luego como Sissy y Jorge Luis en *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1992) y de interpretar hace ya veinte años a Elpidio y Chrissie en *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1997), ambos se reencuentran encarnando a Mayra y Esteban en *Ya no es antes*.

Lester Hamlet vive fascinado por el trabajo que implica la dirección de actores. Estudió Teatro (en el perfil de actuación) antes de estrenarse como director, y luego asistió a Carlos Díaz en Teatro El Público.

Ese mundo es lo que adoro –ha comentado el cineasta–. Creo que todo en mí es un pretexto para eso. Hago películas para tener la posibilidad de dirigir actores. Me encanta. Si hay algo que no me perdono es que estén mal los actores, los dramas, la manera en que se cuenta la historia.³

Como se advierte en su título, la película expone un constante alternar entre el antes y el ahora, así como entre el afuera y el adentro. El decir de Mayra, hay una diferencia entre el supuesto «mundo real» [el de la diáspora] y Cuba, «porque aquí son los muñequitos». Su personaje representa la emigración y el desplazamiento cultural que generan una mirada romántica sobre la Isla. Ella es periodista, vive en Nueva York y la definen la ansiedad, el estrés y la añoranza. Esteban, por su parte, es



Mayra (Isabel Santos) y Esteban (Luis Alberto García), dos orillas que se juntan.

una suerte de poeta frustrado. Vive en un apartamento de microbrigada en el reparto Bahía, municipio Habana del Este, y lo distinguen un sentimiento de espera y la crítica a las dificultades que encuentra a su paso en el entorno que le rodea. Él sufre la frustración de no haber sido mejor padre. Mayra ha cumplido la promesa de nombrar a su hijo Esteban. Con su trabajo a él no le alcanza para darse el lujo de pasar la noche en el cuarto de un hotel; mientras, ella se queja de los *bills* que debe pagar cada mes en «el norte» y pondera la salud y la educación gratuitas y de calidad en la Isla. Esteban todavía hace funcionar una grabadora de cinta; Mayra no puede vivir sin su *smartphone*. Ella escucha música cubana todo el tiempo; él recuerda las canciones de Los Beatles. Ambos personajes son referentes sociales de la división entre los que se quedan y los que se van. Pero a los dos los marcan esencialmente la fractura, las soledades compartidas y el amor. Luego de cuarenta años sin verse, esta pareja de juventud, separada por la emigración de uno de sus miembros, se reencuentra en la cambiada Habana de nuestros días.

Con un sentido de permanencia más allá de lo efímero, el cine permite dejar un registro más duradero que el arte momentáneo del teatro. Es por ello que hay un legado muy rico de obras de la dramaturgia cubana que a Lester Hamlet le ha interesado rescatar para la pantalla. Al igual que su anterior *Casa vieja*, *Ya no es antes* es la adaptación fílmica de una pieza teatral. *Weekend en Bahía* (1987), de Alberto Pedro, fue sin duda uno de los mayores éxitos de la

dramaturgia cubana de la década de 1980, y su mensaje aún permanece vigente en la Cuba contemporánea. Mijail Rodríguez, coguionista de la película, considera que dos de los más grandes retos a la hora de adaptar esta pieza fueron adecuar la puesta en escena al lenguaje cinematográfico, y sostener la atención de un largometraje con solo dos actores en una misma locación. Desde su origen la idea fue no mostrar la historia tal cual, sino mantener la estructura y el conflicto originales, pero traídos al presente cubano. Los diálogos de la pieza de Pedro estaban muy anclados en los conflictos migratorios y sociopolíticos de la época en que fueron escritos. En los años ochenta Cuba vivía el auge del modelo socialista próspero, las microbrigadas, el exilio radical. La realidad se ha transformado desde entonces, así como la relación entre los cubanos de allá y de acá. Sin embargo, desde aquel momento hay una intención de entendimiento e incluso reconciliación, a partir del diálogo entre personas que viven en orillas enfrentadas.

Uno de los principios fundamentales en el proceso de adaptación del guion fue tratar de mantener un equilibrio entre ser respetuoso con el trabajo de otro autor, no traicionar ciertas intenciones del texto original y, a la vez, ser creativo, modernizar la historia y ajustarla al lenguaje cinematográfico.⁴ El guion logró llevar el diálogo cotidiano y fluido de Pedro a situaciones contemporáneas como el aumento del precio del transporte, los cambios de refrigeradores,

la posibilidad de finalmente vender y comprar casas en Cuba. Incluso a la oportunidad de que una exiliada pueda acceder hoy a la repatriación. Puesto que el trabajo en la película comenzó alrededor de seis años antes de su estreno, el guion pasó por gran cantidad de filtros y fases. Debido a dificultades de producción fue necesario engavetarlo durante un tiempo y retomararlo con nuevos ojos más tarde. Hacia 2015, la disponibilidad de actores ya no era la misma que al inicio, y los que se habían pensado en el *casting* previo no estuvieron, al cabo, en la obra final. En el proceso de actualización, el guion también agregó elementos que no estaban, por supuesto, en el texto original. En la entrega de Alberto Pedro, Mayra y Esteban rondaban los treinta y tantos años de edad, mientras que la película muestra personajes que han envejecido tanto como la obra. Ello añade un color distinto a la relación, y convida a repensar el tema del envejecimiento.

Ya no es antes utiliza múltiples recursos cinematográficos que permiten mantener al espectador conectado con la trama. Las acciones parece que ocurren en tiempo real, pues apenas se definen elipsis. Cada rincón del apartamento –el baño, la cocina, el sofá-cama de la sala, los cuartos– se aprovecha como set para escenas que van constantemente de la comicidad al llanto, a la vez que la película sube y baja sus curvas dramáticas. Todo el tiempo diegético transcurre en la madrugada. Por ello, la fotografía de Raúl Pérez Ureta logra efectos propios del *cinema noir* contrastando sombras y luz artificial. El fotógrafo ilumina igualmente una escalera que un balcón, o coloca a los actores sobre una pared atravesada por el claroscuro de unas persianas entreabiertas. Por su parte, la dinámica edición de Adrián García le imprime también un ritmo particular a la película. Los múltiples cortes de planos y contraplanos, así como las secuencias acompañadas de música –como cuando Mayra y Esteban preparan juntos el café–, recuerdan la estética del videoclip. Y aun cuando puede haber detractores de este tipo de montaje ágil en un género más vinculado a la dimensión tiempo que a la acción, no es para nada frenético y sin duda funciona en tanto logra animar el metraje y mantener al espectador interesado y atento.

Por supuesto que la música también desempeña una función primordial como recurso expresivo en el cine melodramático. El diseño de la banda sonora estrena música original del pianista Harold López-Nussa, pero también varios temas imprescindibles de la canción cubana como *Pobrecitos mis recuerdos*, de Bola de Nieve; *Con diez años de menos*, de Silvio Rodríguez; *El tiempo, el implacable, el que pasó*, de Pablo Milanés, y *Marilú*, de Juan Formell. Así, la selección musical va recreando

momentos del país y de la juventud de los personajes que un sinnúmero de cubanos quisiera revivir.⁵

En esta y otras películas melodramáticas de Lester Hamlet el sentido de la moral, sin embargo, no está polarizado. Es decir, ninguno de los actantes es bueno o malo, sino que son matizados en sus diferencias. Por eso, sin llegar a la estética *kitsch/camp* y sin excesivos estereotipos, *Ya no es antes* propone la reiteración del *pathos* o –propensión a exacerbar emociones– tratando de utilizar la carga afectiva de los personajes como eje conductor de la narrativa. En consecuencia, el resultado es minimalista por lo que muestra, pero grandilocuente por lo que expresa y por el modo en que el espectador se vuelve partícipe de la intimidad de la historia y sus protagonistas. Es esta, en fin, una película con la que mucha gente se identifica. No solo porque las frustraciones de Esteban y las neurosis e insatisfacciones de Mayra pueden ser las mismas de cualquier cubana o cubano. Sino porque el modo directo y cronológico de narrar, y la dinámica del filme mismo, lo acercan al público de manera directa, sin dobleces, haciéndolo cómplice de un tipo de cine de inquietudes políticas, sociales y sentimentales acordes con su tiempo.



Zaira Zarza (La Habana, 1983)

Doctora en Estudios Culturales por Queen's University (Canadá). Su tesis doctoral generó el proyecto itinerante «Raíces y rutas. Cine cubano de la diáspora en el siglo XXI». Su libro *Caminos del cine brasileño contemporáneo* fue publicado por Ediciones ICAIC en 2010.

¹ Linda Williams, «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», *Film Quarterly*, no. 44, 1991, p. 9.

² Véase: Nicholas Balais, «The Publicness of Melodrama in the Cuban Special Period», *Public*, no. 37, 2008, pp. 48-56.

³ Darcy Borrero Batista, «Lester Hamlet: "Ya no es antes"», *Granma*, 9 de diciembre, 2016. <<http://www.granma.cu/cultura/2016-12-09/lester-hamlet-ya-no-es-antes-09-12-2016-15-12-20>>.

⁴ Mijail Rodríguez, marzo de 2017. Conversación telefónica en La Habana.

⁵ Incluso el tema final de la película tuvo su propia vida en Internet y otros medios. Dirigido también por Hamlet, *Dame un abrazo* se rodó en el mismo set, contiene fragmentos de la cinta y está interpretado por los carismáticos Haila María Mompí y Kelvis Ochoa. Hamlet, que ha tenido una vasta formación en la industria del clip cubano, pondera esta colaboración intermediaática.

Saltar del techo

Eduardo Rencurrell

El techo (2016), ópera prima de Patricia Ramos, explora la cotidianidad de tres jóvenes que se reúnen en una azotea de Centro Habana. Es un intento de aprehender la cosmovisión de esos cubanos que no rebasan los treinta años, quienes, nacidos durante el Periodo especial, son eco de las reconfiguraciones complejas que vive la Isla. No asistimos aquí a la representación del joven activo, inmerso en la edificación de una sociedad mejor, sino de otro marcado por el desarraigo, que observa el devenir de su tiempo desde los márgenes. Es este un retrato de las transformaciones axiológicas experimentadas por los jóvenes cubanos que se vale del desánimo, la relatividad moral, la fragmentación del individuo, las inflexiones del lenguaje y las peculiaridades de la conducta.

El atractivo de *El techo* radica en su perspectiva sobre la realidad. Sin alcanzar el nervio del documental contemporáneo, esta ficción se sirve de lo que podríamos llamar imagen-testimonio o documento: ensaya una descripción de cierto entorno capitalino actual, los edificios raídos, las atmósferas, el devenir social más íntimo, el individuo en pleno ejercicio de su cotidianidad... Ello otorga a la cinta el valor de plasmar el aquí y el ahora, que aun cuando nace del emplazamiento temático, sobrepasa su construcción diegética.

La naturaleza textual del filme esboza grandes posibilidades de indagación en las polémicas intrínsecas al individuo cubano de hoy. Convertir la azotea en un cosmos dramático donde los personajes se confinan a voluntad, más que ilustrar su devenir como sujetos sociales, insinúa la voluntad de concentrarse en su subjetividad. Seduce al espectador la posibilidad de explorar las emociones y el pensamiento de quienes sostendrán el futuro de Cuba. No obstante, esta se convierte en una mera provocación que no acontece a plenitud.

Resultan pocos los momentos en que la cinta se aproxima a las verdades de los protagonistas. Anita (Andrea Doimeadiós), por ejemplo, sostiene tensiones con su madre –que pueden relacionarse o no con que esta última viva en el extranjero–, pero nunca la muchacha se desnuda para revelar las formas en que dicha polémica la-

cera, para develar opiniones, anhelos, sentimientos... El tratamiento se limita al recurso, reiterado, de las llamadas por teléfono que ella evade. De ahí que su «enfermedad» quede en lo sintomático. Algo similar sucede con Osmany (Enmanuel Galbán): madre ausente, padre enajenado, vida etérea. Incluso pareciera que le abre el alma al espectador cuando le pregunta a su padre por la mamá, pero el diálogo se enrumba hacia los romances del joven. La ventana por la que pudo apreciarse el impacto en él de tales circunstancias se cierra. Víctor (Jonathan Navarro), por otra parte, no es una excepción: vive con su abuela y su hermana, la madre cumple misión en Venezuela para «traerle pellizquitos a la niña» y poco se sabe del padre. Aquí tampoco penetramos en las complejidades psicológicas de un individuo que, por razones de contexto, y a pesar de sus años, debe convertirse en «el hombre de la casa». El filme se ocupa más por insinuarnos que saldrá del país, que por adentrarse en las particularidades que rodean a esta vida. Las situaciones expuestas dan fe de una riqueza discursiva y temática, pero el calado emocional pudo haber sido más hondo.

¿Por qué esas polémicas, que constituyen piedras angulares del cubano contemporáneo –la joven madre soltera, las familias divididas, las ausencias paternas, las carencias más elementales para sostener el hogar–, se apuntan sin llegar a desarrollarse? A nivel de construcción textual interesan más los personajes como sistema que como entes autónomos, con voluntad propia. No se prioriza su interioridad, sino su devenir en la trama. No importa tanto quiénes son como lo que hacen. La instrumentación de ambas opciones en un mismo recorrido dramático es válida, pero, en esta película, jerarquizar las complejidades del universo interior de los personajes hubiese incrementado el impacto discursivo.

Pudiera pensarse que la relación sentimental entre Anita y Osmany llena el vacío de auténtica intimidad a que se alude; sin embargo, no se justifica cómo Osmany pierde el interés por la vecina, a la que dice haber amado desde la infancia –el instante jocoso del pa-

lomar no basta para que alguien abandone una pasión tanto tiempo prolongada–. Tampoco se desarrolla a cabalidad el descubrimiento del amor oculto entre ambos. Se juntan sin la adecuada anticipación, porque incluso cuando el amorío se anuncia, se hace verbalmente o a través de un tercer personaje. Percibimos entonces una relación atropellada, que no nace de la voluntad de los personajes y que crece, únicamente, por afanes extradieéticos. Sucede para que el filme termine como lo hace: aun cuando perduran las dificultades contextuales, las incertidumbres económicas y las polémicas familiares, Ana proclama ser feliz.

Patricia Ramos insiste en la dicotomía entre permanecer o abandonar la Isla. Las pretensiones de los personajes, sus sueños y conversaciones, sitúan la emigración como la salida ideal al deterioro que los afecta. En una atmósfera donde incluso el «cuentapropismo», que se anuncia como ente esperanzador, resulta ser un fiasco, la emigración se convierte para ellos en la única esperanza real de una vida mejor. Con todo, *El techo* supera la voz de sus personajes. Su punto de vista no niega la partida como salvación, pero tampoco la posibilidad de ser felices a los que se quedan. El final esclarece la perspectiva temática con un énfasis esperanzador: en lugar de escapar de la realidad insular, convida a enfrentarla.

Como buena parte de la cinematografía reciente, *El techo* es una película de sólida construcción formal: buena factura, sorprendente diseño de créditos, un montaje de atrevidos juegos rítmicos y una puesta en escena a la altura de sus pretensiones discursivas. A ello se suma el rigor histriónico de sus protagonistas, en especial Andrea Doimeadiós y Enmanuel Galbán, quienes interpretan sus personajes orgánicamente y con autenticidad. También, aunque se potencian elementos de la comedia como matiz genérico, *El techo* evita lugares comunes recurrentes en el cine cubano. No obstante, algunos chistes forzados y otros provenientes del absurdo –como el hecho de que el padre permanezca acostado para no gastar dinero– no se acoplan al tono naturalista priorizado por la obra, que depende, en gran

medida, de la capacidad interpretativa y de la mirada observacional de la cámara. Patricia rehúye los extremos: no se trata de la comedia pueril, facilista, ni del melodrama raigal. Encontró un punto medio, la comedia dramática, camino que pudiera ser más transitado por nuestro cine.

Si bien resultan interesantes la propuesta temática, el género elegido y el criterio de realización, la dramaturgia del filme se resiente. Al comienzo, parece tratarse de ese cine de exposición donde los personajes se caracterizan constantemente, cuyos avatares existenciales se van acumulando de una escena a la otra, cautivándonos incluso cuando poco hacen o les acontece; un cine donde interesa más la descripción introspectiva que el acontecimiento de envergadura. En un largometraje donde el discurso apunta hacia la sensibilidad y el pensamiento de una generación, para problematizar particularidades sociales, ideológicas e históricas que la afectan, este paradigma estructural hubiese sido una decisión feliz. Sin embargo, la apertura de la pizzería es un acontecimiento de tal peso dramático que hace girar en torno a sus peripecias todo el desarrollo posterior del relato. Ello coloca a *El techo* dentro del paradigma clásico, donde el diseño dramático se pone en función de la anécdota. Al apostar por un conflicto externo, el calado en el mundo interior de los protagonistas disminuye.

De cualquier manera, los aciertos y desaciertos de *El techo* resultan facetas de una obra válida, disfrutable, que hace reír al tiempo que reflexionar. Una película cuyos valores –el tono con que registra la realidad social y una sólida arquitectura formal– la inscriben ya entre los aportes del joven cine cubano.



Eduardo Rencurrell (San Germán, 1991)

Guionista, realizador audiovisual y profesor. Graduado de la Facultad Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) en 2015, institución en la que trabaja actualmente.

Víctor (Jonathan Navarro), Anita (Andrea Doimeadiós) y Osmany (Enmanuel Galbán).



Últimas imágenes del vestigio

Hacia una representación de la memoria fragmentaria

Astrid Santana Fernández de Castro

Vestigio. (Del lat. *vestigium*). m. huella. //
2. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos.
// 3. Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial. // 4. Indicio por donde se infiere la verdad de algo.

*And on the pedestal these words appear:
"my name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!"
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.*

Ozymandias, Percy Bysshe Shelley



Fotogramas de *La obra del siglo* (2015), extraídos de un reportaje televisivo sobre el avance de las obras del reactor y la Ciudad Nuclear.



El vestigio es un rastro que ofrece información sobre *lo que fue* y se refuncionaliza en el espacio-tiempo del presente. Es una fantasmagoría espiritual u objetual que opera como un tipo de sustrato en la vida cotidiana. Milton Santos conceptualiza el espacio como un conjunto de formas que contienen fracciones de la sociedad en movimiento, a saber, una red de relaciones entre la naturaleza, las creaciones humanas y la vida social.¹ Bajo esta luz, los vestigios son formas que vienen del pasado, cicatrices que coexisten con tejidos nuevos y guardan un tipo de memoria. El vestigio contiene fracciones de la sociedad en movimiento dada su función de hendidura entre los tiempos, su capacidad para quedar conectado al origen y al porvenir, su continua reubicación en términos prácticos y simbólicos.

La huella es impresión de la memoria, susceptible de ser interpretada. Lo que ahí queda contiene un momento de gestación y un devenir. Es una marca que se actualiza en el discurso de los que la conocen, de los que la desconocen, de aquellos que insisten en borrarla o recuperarla. Es, al mismo tiempo, una constante reescritura de memorias plurales y compartidas, de relatos públicos o íntimos, asociados a la huella. Es por ello que el tipo de memoria que se puede extraer del vestigio posee una gran movilidad, si entendemos que es una construcción discursiva o incluso emocional y no un dato fijo.

Hay una cierta nostalgia que se incorpora al vestigio, desde que los románticos lo vincularon a la conciencia sobre la fugacidad de la vida y a la imagen idílica de lo remoto. Huella palpable de un tiempo perdido, el vestigio viene a ser una ilusión ensombrecida por los años, un atisbo al sueño que se funde con los usos de la cotidianidad. Es asimismo lo que queda, lo que ha sobrevivido, animado por la experiencia que se despliega a su alrededor o por la imaginación que lo reinscribe en las mitologías del pasado.

Más que en una dimensión denotativa, el vestigio opera en una dimensión simbólica. Es sinécdoque de procesos, estados, momentos que cambian de rumbo y, por lo tanto, de connotación en la experiencia física y espiritual de una comunidad. Descubrimos en el

vestigio una trama de significados potenciales que son estimulados por los imaginarios de las ruinas, el culto a lo vencido y la garantía de futuro imbricados en una sola forma, como apunta Andreas Huyssen.

En el audiovisual, el vestigio cobra significación según sea representado por el discurso artístico, que *elabora* una imagen desde la apropiación enunciativa. La selección de lo que puede considerarse una huella pertinente de ser revelada se aviene con los propósitos de las tendencias de *rescritura* de los relatos nacionales. A partir de los personajes anónimos y de la historia subsumida, los nuevos realizadores obran la revisión del relato-Cuba, por lo general en contrapunto con los imaginarios oficiales o, al menos, como un intento de llenar los olvidos.

Existe un tipo de vestigio que habla sobre la Isla-boceto, nunca sobre la Isla-proyecto realizado. La vida siempre abocetada de los cubanos, contingente, que sucede sin que se opere la cristalización de lo que se construye. En estas circunstancias el vestigio es asimismo inconclusión, ruina antes que historia, como en el caso de tantos espacios *previstos*, diseñados y semihechos, pero apenas terminados y rentabilizados. Este tipo de huella es exhibida en el filme *La obra del siglo* (2015), de Carlos M. Quintela.

La Revolución cubana se planteó desde sus inicios como una revolución ilustrada. Un proyecto moderno que se proponía, sobre la base del conocimiento científico, la subversión del subdesarrollo a través del progreso, el dominio pleno de la *téchne*, la proliferación industrial y el ingreso con la fuerza de sus recursos humanos al ámbito desarrollado de los países del Primer Mundo. La colaboración con la Unión Soviética y los países del campo socialista era una fase formativa que terminó convirtiéndose en *pathos* trágico.

La construcción de la Central Nuclear de Juraguá, llamada «Obra del Siglo» era, además de la posibilidad de mostrar los resultados aplicados de la revolución científico-técnica que presumiblemente vivía Cuba, un acto simbólico: el conocimiento nos proveería de luz, de bienestar, de orgullo. Su interrupción fue en



El exingeniero nuclear (Mario Guerra) dentro del reactor-vestigio.

la misma medida un acto simbólico de renuncia, de desencanto. La instalación a medias es hoy una cáscara sin uso que nos recuerda el idilio de varias generaciones con las potencialidades de la ciencia, el vestigio de una disposición existencial que se transformó de súbito.

Sobre el culto a las ruinas dice Huyssen que tal obsesión encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros.² Poder imaginar formas de futuro es algo digno de ser evocado con añoranza. Cuando se pierde esta perspectiva se clausura la imagen de la vida como empresa a realizar, como una ofensiva que requiere de fuerza, habilidad, voluntad, y se instala la imagen de la vida como sobrevivencia estática o parálisis.

Tres hombres de generaciones distintas –padre, hijo, nieto– habitan en un apartamento del edificio más alto de Ciudad Nuclear, una zona habitacional que fuera construida para los trabajadores asociados a la «Obra del Siglo». Junto a ellos vive un pez que nada en círculos y que opera como traslación simbólica del estancamiento de una existencia sin propósitos. Las vidas de estos hombres, como las de sus vecinos, son también vestigiales: el recuerdo de algo que pudo haber sido y fue abandonado sin posibilidades de restauración. Las personas que cruzan en transporte marítimo de Pasacaballos a Ciudad Nuclear son huellas fantasmales de un proceso encauzado durante quince años, interrumpido y reorganizado alrededor del vaciamiento.

El ingeniero nuclear (Mario Guerra) convertido en criador de puercos –oficio terrenal y prosaico– es la imagen de un país previsto para hombres de ciencias y derivado, dada la crisis económica, en un país de agricultores, criadores de animales, personal de servicio. Este es un hombre en el no-lugar de la Historia, que vemos al final sentado en el interior del reactor, digerido por los recuerdos de su

profesora en Moscú, del idioma ruso, de las palabras de Fidel Castro al cerrar la obra bajo un torrencial aguacero: «Si la naturaleza llora nosotros no podemos llorar, porque si nosotros lloramos es por orgullo y no por cobardía, porque nosotros debemos enfrentar los problemas».

Ahora lo vivido queda como un ensueño para reinterpretar. La construcción por partes de la Central Electronuclear –partes que vemos llegar, en el momento de su emplazamiento, a través de filmaciones *in situ*–, durante años fue generando una red de relaciones humanas. Cada sujeto cumplía una función, cada quien planificaba una vida y ensayaba un sueño; así que la liquidación de la obra implicaba el desvío de esas rutas imaginarias y la deformación de la estructura de colmena. «¿Y qué pasó? [piensa el ingeniero] Se cayó el muro de Berlín, se cayó el campo socialista, se desmoronó la Unión Soviética». Ese fue el fin de los proyectos conjuntos. La llamada Obra del Siglo resultó una catedral inconclusa, el cercenamiento del avance progresivo y lineal dentro de la fe en la razón ilustrada.

El filme está dedicado a dos figuras en apariencia distantes: la cineasta Sara Gómez y el cosmonauta Yuri Gagarin. De Sara se cita explícitamente un fragmento de su película *De cierta manera* (1977), donde el actor Mario Balmaseda, que aquí interpreta al abuelo viejo y tirano, aparece como el joven obrero que intenta integrarse a un proceso de transformación de mentalidades. De joven obrero a anciano déspota, usufructuario del trabajo del hijo, se establece con el uso del mismo actor una parábola sobre los destinos de un universo que pugnaba por el progreso y que ahora se anquilosa en la mezquindad de la sobrevivencia y el poder. Como homenaje a Sara, *La obra del siglo* combina la ficción con material documental extraído de archivos conservados. Quintela propone interpelar al

público desde la visualización directa de hombres y mujeres que en la década del ochenta eran participantes del entusiasmo constructivo, convertidos hoy en patrimonio borrado.

Si Sara Gómez nos recuerda la mirada incisiva sobre la transformación social incompleta, Yuri Gagarin, primer hombre en viajar al cosmos, hijo de campesinos, remite a las promesas de futuro. En su visita a Cuba en 1961, después de recibir la Orden Nacional Playa Girón, dijo:

La victoria de la Unión Soviética en la asimilación del cosmos es la victoria de toda la humanidad progresista, es la victoria aquí del pueblo cubano. Como escribió justamente su máximo líder, Fidel Castro, esa es «la mayor esperanza para los destinos de la libertad, de la paz y del bienestar de todos los hombres de la Tierra» (aplausos). ¡Yo estoy seguro de que no está lejos el tiempo en que al cosmos volarán los cosmonautas cubanos, los hijos gloriosos del pueblo cubano, para en esta rama, contribuir al progreso de la humanidad! (aplausos)³

En efecto, como también apunta el filme, en 1980 viajó el cubano Arnaldo Tamayo a través del programa Intercosmos, a bordo de la nave *Soyuz 38*, y su traje espacial es otra huella en el Museo de la Revolución; pero el desarrollo que nos traería la prosperidad no fue posible. Es una ironía que el ruido de los artefactos para fumigar recuerde el despegue de una nave espacial en la película. El sonido de un aparato sin sofisticación es remedo de nuestros anhelos convertidos en nostalgia, no solo de lo que fue imposible alcanzar, sino de la esperanza colectiva de cara al porvenir.

La ciudad fantasma permanece como asentamiento de una ilusión perdida. La arquitectura desolada abriga decrepitud, violencia, malestar. En su disfuncionalidad es una distopía actuante, semi-imaginada, en una era postraumática donde todos son restos. Audiovisualmente, el filme obra una congelación en la

década de los ochenta, a través de las letras en pantalla, las imágenes granuladas del televisor, la música de un dibujo animado soviético. Para acentuar el fracaso, la reminiscencia del tiempo ido aparece incorporada como un celofán colorido sobre el presente en blanco y negro.

El corto de ficción *Cosmódromo* (2015), de Joanna Vidal, se detiene en un tema similar. El cosmódromo es una promesa de vuelo, un anclaje en tierra firme que asegura el lanzamiento más allá de los límites. Con sus estructuras inmensas y los brazos del poder tecnológico, con la belleza de la máquina, del fuego, del despegue, es desde la década del sesenta un símbolo de la potestad del hombre sobre su destino, al tiempo que una declaración de supremacía. La fantasía de un cosmódromo planeado en Cuba y de una «ciudad de las estrellas», es una fábula que refleja las grandes tentativas extraviadas.

Después que la nave Soyuz 38 fuera lanzada desde Baikonur, ¿por qué no soñar, si nuestra vida cotidiana se veía rodeada por caracteres cirílicos estampados en los artefactos, en los dibujos animados, en las latas de conserva; letras que definían una identidad foránea y al mismo tiempo familiar, un cierto «estado de felicidad convenido»? Las imágenes de Yuri Gagarin, Valentina Tereshkova y Yuri Romanenko, y la voz en ruso que comenta el vuelo de Arnaldo Tamayo, introducen al espectador desde los primeros planos en la atmósfera anacrónica de una vida, de un espejismo, que pronto serán abandonados.

El abuelo (Manuel Porto) nunca llegó a habitar realmente una «ciudad de las estrellas», basada en la cooperación con la URSS. El nieto (Armando Miguel Gómez) partirá a trabajar y lo llevará con él a una nueva ciudad comercial en el puerto del Mariel, construida con capital brasileño. El anciano se resiste porque, según su vivencia, la certeza de una mejoría puede disolverse en cualquier momento, mientras el joven desmonta el viejo mundo de las paredes, con ánimos que parecen heredados del abuelo. Toda la situación se convierte en advertencia de un posible *déjà vu*, y a su alrededor se topan el desaliento y la confianza.

La relación del anciano con el nieto se teje a través de estas zonas de «esperanza errática». Los dos observan el cielo, nombran las estrellas, miden su distancia a pesar de la decadencia que los rodea. El entorno pobre, el agujero en el mapa estelar, la pierna enferma del hombre saturan la historia con los semas de la fatiga y la depauperación; sin embargo, es esta una manera de proponer interrogantes: ¿cómo se inserta el individuo con sus anhelos y desengaños en el marco más amplio de las relaciones entre los gobiernos?, ¿cómo se mide el tiempo que un hombre ha dedicado a la utopía, hecha propia y respaldada por el acto de soñar?, ¿es posible que los jóvenes hoy se entreguen a un sueño que sea imposible deshacer, uno que puedan legar no como retazo sino como matriz?

Es sintomático que los nuevos realizadores insistan en representar la inconsistencia del presente como resultado de la superpo-

Cosmódromo (2015): abuelo (Manuel Porto) y nieto (Armando Miguel Gómez) hacen acopio del pasado.



sición dramática del pasado inmediato –ese que generó todo tipo de ilusiones– y de su discontinuidad. El cosmódromo es la plataforma donde irónicamente el abuelo quedó atascado, por eso habita en un intersticio entre la memoria y el futuro; pero es también el punto de partida del nieto que aún sonrío con expectativas.

El hombre, aunque no asistió a un «despegue», ha fosilizado ese momento de posibilidad. Quizás por eso el apartamento guarda un tipo de vestigio inscrito en el ámbito personal, donde las fotos de los cosmonautas, las matrioskas, las revistas *Sputnik*, remiten a la latencia del pasado. El espacio simbólico soporta tanto las prácticas políticas como la huella dejada por «lo soviético» en la experiencia íntima cubana. Es curioso que la representación de la nostalgia por los tiempos de promisión sea semejante a la que se hace de la añoranza en la emigración. La preservación del recuerdo y de los rituales asegura al emigrante –que se ha visto separado de su cultura– un cierto espacio de autorreconocimiento. Cuando el abuelo mira las constelaciones todas las noches o conserva los recortes sobre la carrera soviética por la conquista del cosmos, está autorreconociéndose en la dimensión del deseo y de la pérdida. No se ha producido una migración territorial, pero sí espiritual. Todos aquellos jóvenes de entonces hoy son migrantes espirituales, abastecidos de evocaciones.

La imagen del vestigio se asemeja a la del naufragio: fragmentos que quedan suspendidos y a la deriva, cuyas utilidades conocemos mas no podemos poner en marcha porque el océano les es ajeno. De la misma forma, el corto documental *Héroe de culto* (2015), de Ernesto Sánchez Valdés, nos habla de la Historia como traza y no como vivencia articulada. La producción en serie de bustos de José Martí para ocupar barrios, centros de trabajo, comercios estatales,

jardines de escuelas y parques, termina por sobresaturar y banalizar el sentido de la figura, por convertir en residuo su eficacia. La imagen de un hombre venerable es convertida en objeto repetido, mediante un acto de *fordismo* que lo va trocando en una pieza invisible al transeúnte.

Una de las dedicatorias del filme va dirigida a Tomás Gutiérrez Alea, quien hiciera una parodia crítica sobre el mismo tema en *La muerte de un burócrata* (1966). Colocado en diálogo con las imágenes de la producción de bustos de polietileno, aparece un fragmento de texto que se debe al comentario de Bernardo Callejas en el periódico *Granma* al estrenarse la película de Titón: «La máquina de hacer bustos martianos es una sátira a los que, a fuerza de mecanicismo, se alejan del pensamiento de los grandes hombres, convirtiéndolos en símbolos huecos».

Aquí los bustos están destinados a ser vestigio desde su nacimiento, huella de una acción sin destinatarios reales. Las imágenes de textos tomados de la prensa ofrecen un recorrido por el pasado que intenta generar el mapa de un proceso, cuyo momento culminante es la producción abaratada de la efigie del Héroe Nacional. Observamos las palabras escritas a su muerte: «La historia, justa e imparcial, comienza donde la vida acaba. Para José Martí se han abierto las puertas eternas». La muerte del héroe se entiende en plena campaña independentista como un germen fertilizador, pero los modos de perpetuación en los que se soporta la eternidad de un hombre son variables según pasa el tiempo.

Empacados en cajas de cartón, en el siglo XXI, los bustos son identificados por una etiqueta en la que leemos: «Empresa Química, de Farmacéuticos y Plásticos. Producto: Martí. Lote 2. Cantidad 27». Esta imagen es contrapunteada con las fotos de época, donde

se muestra el respeto y la solemnidad de los habaneros frente a la estatua del héroe colocada en el Parque Central. Martí es padre fundador de Cuba, del relato de la nación libre como hecho esencial de identidad y autodeterminación; sin embargo, en la modalidad de representación objetual, ligera y homogénea, su imagen es moldeada, empacada, transportada en camiones, para ser luego atrezo de la vida cotidiana.

Volvemos a leer: «Para la gloria de Martí ha sido una fortuna la desgracia de su muerte; porque si en vez de vivir en la memoria y en el cariño de los cubanos, viviera la baja y triste vida terrena...». Y esta idea hace las veces de vaticinio. Asistimos como espectadores a la traslación del *recuerdo obrante* del héroe, vinculado a la emoción y al compromiso, hacia la pérdida del *halo honroso* por su maltrato en el plano ordinario de la experiencia. La figura martiana es abusada y en esa medida despojada de valor.

Manipuladas como cualquier objeto obtenido del molde, los trabajadores de la fábrica apoyan en sus torsos desnudos las cabezas del Apóstol para quitar los excedentes de plástico con las cuchillas. Los bustos no son colocados, sino *abandonados* en entornos extraños. El tiempo los va rasgando como a las antiguas efigies clásicas que han perdido su original morfología, las plantas y el hollín los van contaminando, el movimiento urbano apenas permite un instante de detenimiento frente a la imagen.

El héroe de culto se convierte a través del desuso en réplica disfuncional de algo que tuvo verdadero significado, a saber, la referencia a un hombre y a un ámbito de ideas que remiten al sentimiento conjuntivo de lo *patriótico*. El filme, sin dudas, llama la atención sobre cómo se torna la iniciativa de hacer de Martí *una figura permanente*, en una operación absurda y vaciada de funcionalidad,

donde el objeto clausura la sacralidad y se convierte en eso que, sea de reciente o vieja fabricación, alude al agotamiento.

El vestigio se relaciona con la memoria y el olvido, asimismo, con el lugar de enunciación de quien lo reinscribe como referencia simbólica. La memoria en fracciones, abocada a la desaparición, constituye una parte de su industria, la otra parte es el inevitable accionar de nuevos significados. El énfasis puesto en lo que queda, en la reminiscencia, para explicar la historia presente, es una voluntad de los cineastas jóvenes que parecen reivindicar su derecho a la escritura compartida y plural de la Historia.

La obra del siglo, *Cosmódromo* y *Héroe de culto* abordan fenómenos singulares en el imaginario cubano de hoy, conectados por el tránsito de la magnificencia al desuso en la imagen recreada. Una obra de alta tecnología, un sueño hiperbólico, un hombre de estatura mayor, reducidos a paisaje desértico, a recortes y formas de plástico, no son realidades ajenas a la sociedad en movimiento. Son marcas de la experiencia recogidas en relatos que describen procesos como la dilación del empleo real y efectivo de una parte del sector profesional que quedó suspendido ante la crisis económica, la desarticulación de proyectos de vida colectivos sin profilaxis social, la vulgarización del potencial simbólico y del patrimonio histórico de la Isla. Al mismo tiempo, parece surgir una corriente de melancolía neorromántica en estos filmes, basada en el deseo de imaginar un futuro con la conciencia de que todo vestigio es evidencia de transformación.



Astrid Santana Fernández de Castro (La Habana, 1977)
Profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha publicado los libros *Islas y ficciones. En torno al Sinbad de Álvaro Cunqueiro* (2007), y *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo* (Ediciones ICAIC y Editorial UH, 2010).



José Martí multiplicado: *Héroe de culto* (2015).

Uno y trino: el cine chino (III)

Joaquín García Orbea

Última entrega de una serie de trabajos del autor sobre la extensa cinematografía china, dividida en sus tres grandes bloques: la zona continental (no. 198), Taiwán (no. 199) y Hong Kong.

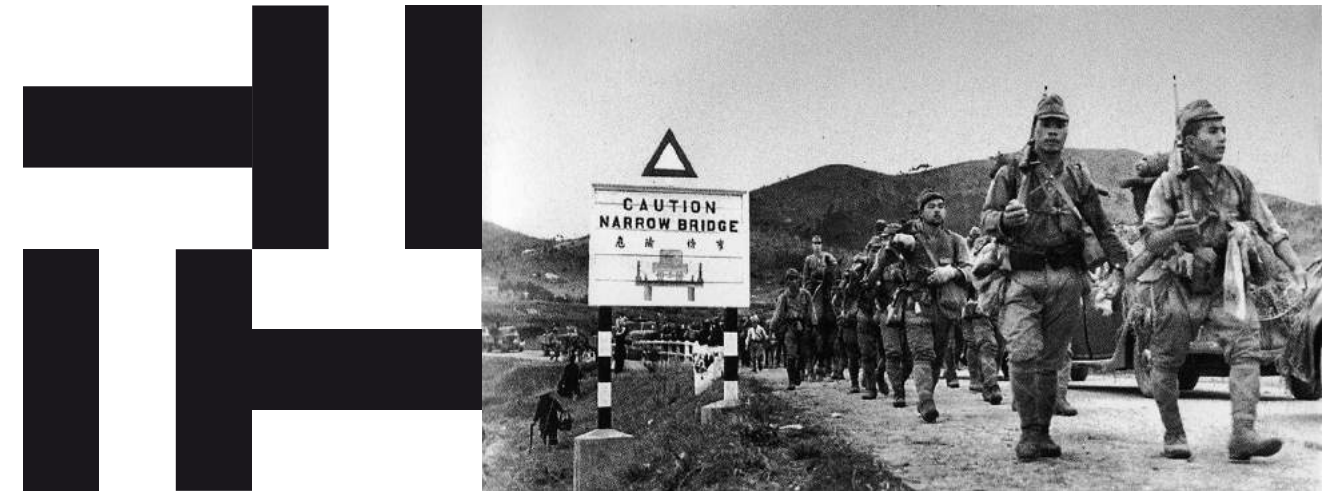
Hong Kong fue colonia británica durante más de un siglo hasta el 1° de julio de 1997. La influencia de la metrópoli europea propició un rápido desarrollo que sustentó sus cimientos culturales, industriales y comerciales. Japón invadió Hong Kong en 1941 y la retuvo durante casi cuatro años. Fue una dominación muy dura y la población disminuyó en más de la mitad debido a la represión, las deportaciones, la hambruna, las enfermedades, el exilio, etc. El final de la guerra civil china, con el triunfo del Partido Comunista, provocó un nuevo flujo de refugiados que revertió la curva demográfica. Fueron albergados en barracones de campos provisionales de alojamiento, pero ante el riesgo de incendios y sanitario se inició un ambicioso plan de construcción de apartamentos, semilla del actual desarrollo y paisaje urbanístico. Simultáneamente, muchas firmas extranjeras se mudaron desde Shanghái, lo que propició la transformación de la ciudad en un gran centro manufacturero de textiles y otros productos que fueron ganando en calidad y prestigio. Ello fue el motor de su gran desarrollo a partir de los sesenta, lo que implicó captar una gran cantidad de mano de obra que, a su vez, relanzó la edificación. La creación de grandes salas de cine, así como la llegada de la televisión, en la cual se transmitían títulos y programas occidentales, propiciaron un imparable cambio cultural general en cuanto a los valores tradicionales chinos, tanto en el ámbito familiar como en el social.

Tras la muerte de Mao en 1976, la República Popular inició un proceso de aper-

tura capitalista llamado «socialismo de mercado», que favoreció la posición de Hong Kong como nodo comercial. Todos los indicadores económicos crecieron, aunque también aumentó la inflación incontrolable y los niveles de corrupción y malas prácticas en gran parte ligados al salvaje desarrollismo inmobiliario, problema presente hasta nuestros días.

En los noventa, con el anuncio del «regreso a China», se desató cierto pánico financiero y un acrecentamiento de la emigración. A ello se unió la crisis monetaria asiática de 1997. Sin embargo, el acuerdo entre China y Gran Bretaña de implementar la política de «un país, dos sistemas», por el cual se mantendría el *statu quo* de Hong Kong durante cincuenta años tras su devolución, calmó las aguas económicas. Pero no las políticas. La Ley Básica, que garantizaba lo pactado, fue rechazada por parte de la población argumentando que no amparaba una democracia plena. Desde la devolución a China, la pugna entre la administración central y los sectores demandantes de un desarrollo democrático ha sido constante. El último episodio al respecto fue la Revolución de los Paraguas (2014): una inicial protesta estudiantil se convirtió en un gran movimiento ciudadano global que paralizó la ciudad en su demanda de garantía de libertades esenciales.

Todos estos acontecimientos han repercutido en la dinámica cultural y artística de Hong Kong. La presencia británica canalizó una fuerte influencia occidental y supuso mayor libertad ideológica y creativa, a lo



Tropas invasoras japonesas en su avance sobre Hong Kong.

que también contribuyó el hecho de que el dialecto chino dominante fuera el cantonés frente al mandarín, oficial del régimen de Beijing. Ello favoreció el surgimiento de una cultura popular propia, manifestada en una significativa producción cinematográfica, musical y literaria que hizo a la ciudad tomar el relevo del protagonismo que había tenido Shanghái hasta 1949, y que ha sabido mantener hasta nuestros días.

El cine hongkonés ha sido mayoritariamente de producción privada, al no recibir apenas ayudas gubernamentales. Por ello desde un inicio se concentró en géneros del gusto del gran público, con Hollywood como referencia, y siempre que fue necesario adoptó los elementos narrativos y estilísticos del cine más genuinamente estadounidense. A ellos añadió su impronta, al adoptar características tradicionales de la ópera y el arte chinos: estilización formal, ignorancia de estándares realistas occidentales, aspectos surrealistas, alta codificación simbólica, etc.

La primera etapa cinematográfica de Hong Kong fue la del cine mudo, caracterizada porque su producción ocupó un lugar secundario respecto a Shanghái, el Hollywood chino, hasta el comienzo de la Segunda guerra sino-japonesa en 1937. Es este un periodo poco analizado porque desgraciadamente se perdió la mayoría de las películas archivadas: el ejército japonés las destruyó para usar su nitrato de plata con fines militares.

Entre los americanos que llegaron a Hong Kong para trabajar en la incipien-

te industria fílmica está Benjamin Brodsky. Creó la Asia Film Company y en 1909 produjo las primeras obras conocidas, dos comedias cortas que plasmaban escenas operísticas: *Stealing A Roasted Duck* y *The Haunted Pot*. En paralelo conoció a un grupo de jóvenes que montaban obras de teatro dentro de una corriente llamada Nuevo drama o Drama ilustrado: Li Beihai, su hermano Li Minwei y Luo Yungxiang. Este colectivo produjo en 1913 el mediodrama *Zhuangzi Tests His Wife*, a cuyo director, Li Minwei, se acredita como padre del cine hongkonés.

Li Minwei era miembro del movimiento revolucionario de Sun Yat Sen, el padre de la República china. Su activismo se realizó principalmente a través del teatro, en dramas que ensalzaron los nuevos valores republicanos. Li Minwei y sus hermanos Beihai y Haishan crearon en 1921 la primera productora china en Hong Kong: The Minxing Film Company. Los hermanos Li apoyaron al Kuomintang con el filme *Rouge* (1925), dirigido por Li Beihai, primer largometraje de la historia de Hong Kong. Consideraban al cine como un medio para el correcto adoctrinamiento del pueblo chino, con capacidad para educar y mejorar la sociedad. La filmografía occidental les interesaba por sus aspectos técnicos, siempre que ayudaran a este propósito pedagógico. En paralelo Hollywood, con sus obras de entretenimiento, se iba introduciendo en el mercado, cerrando alianzas con dueños de salas locales y constituyéndose en una poderosa competencia para los títulos autóctonos.

La llegada del sonoro dio un gran impulso al cine hongkonés. La década de los treinta es considerada su primera edad dorada. Las audiencias querían oír relatos en su propia lengua. Al ser mayoritariamente en mandarín la inicial producción sonora china, Hong Kong pudo centrarse en el mercado cantonés. Además, el Kuomintang prohibió la realización de *wuxias* (género chino tradicional de caballeros espadachines) por considerar que propiciaban el caos social. Este género se refugió en Hong Kong y potenció la recepción popular de los títulos cantoneses.

Desde sus comienzos el cine cantonés ha estado ligado a la ópera china, muy popular entre la población. Este género musical sufrió grandes cambios en los años treinta, influenciado por Hollywood –en cuanto a efectos especiales, maquillaje, trajes, puesta en escena, etc.–, la música occidental y tramas frívolas como las del *burlesque* (teatro de variedades que ridiculiza algún tema). Dentro de este mimetismo también se creó un primer sistema de estrellas cinematográfico¹ integrado por nombres conocidos que trabajaban a un ritmo de «producción en cadena», pues la gran mayoría de los títulos tenían un corto recorrido comercial –el mercado de habla cantonesa es más pequeño que el mandarín–, lo que propició también el carácter efímero de muchas compañías.

Varios nombres destacaron, como Ma Shingzhen, famoso actor de la ópera que conoció el cine norteamericano de gira por los Estados Unidos. De vuelta a Hong Kong

fundó la Chuen Kou Film Company. En 1935 estrenó *Opera Stars And Song Girls*, sobre un grupo de actores de ópera en medio de la crisis social y la depresión económica. En ella introdujo danzas occidentales dentro de una obra cantonesa. Ma quería modernizar el género y dotarlo de aspectos cómicos, pues era un gran admirador de los pioneros del cine de humor americano. Por eso hizo aparecer como protagonistas a figuras usualmente más secundarias en las tramas clásicas.

Sit Kok-sin también provenía del mundo operístico. Al igual que Ma, Sit adoptó cuanta novedad americana fuera positiva para sus propósitos de actualización. En 1936 creó la Nam Yuet Film Company para producir filmes cantoneses centrados en tres géneros: su propio repertorio operístico, los romances ligeros –a imitación de las llamadas comedias suaves de clase alta de Hollywood–, y una serie de tragedias y dramas basados en clásicos literarios chinos. Ma y Sit vislumbraron que el cine era un arte del futuro y un gran competidor de la ópera, por lo que decidieron atraerlos, con un enorme triunfo popular. En esa mezcla, Occidente aportaba sobre todo la técnica mientras se preservaban la estética y las ideas chinas.

Son muy relevantes Moon Kwan Man-ching y Joe Chiu, ambos formados en Norteamérica. Juntos crearon Grandview (1933), el primer estudio chino diseñado

según las pautas industriales de Hollywood. Su aporte esencial proviene de la idea de insertar canciones en las películas. La primera producción de éxito fue *Romance of the Songsters* (1933), historia romántica dentro de un grupo de ópera que incluía canciones y danzas. Este se considera el primer filme sonoro en cantonés.

Sin embargo, los socios rompen. Es la oportunidad que tiene Chiu para crear la cursal de Grandview en Hong Kong. Inició su andadura en 1935, y hasta la irrupción de la Segunda Guerra Mundial tras el ataque de Japón en 1941, lanzó unos sesentaicinco títulos al mercado. Se convirtió así en una de las *cuatro grandes* de la época junto con Tianyi, de los hermanos Shaw, Chuen Ku y Nam Yuet. Su primera producción es *The Modern Bride* (1935), comedia con un toque satírico a partir del contraste entre lo antiguo, el matrimonio concertado, y lo nuevo, el derecho a amar. Ese año también lanzan *Lifeline*, uno de los primeros «filmes patrióticos» producidos en el área china que alentaban la resistencia contra Japón. En esta línea produce también *48 Hours* (1937), dirigida por Chiu, respuesta inmediata a la invasión japonesa de ese año y primero de una serie de títulos con la misma intención ideológica.

La guerra provocó un éxodo de estudios y cineastas a Hong Kong con una mentalidad de «defensa de la nación», que fue asentando una línea de producción de películas con materiales que llamaban a la resis-

tencia y a la movilización. La producción total de Hong Kong creció paulatinamente cada año hasta llegar en 1939 a unos 125 filmes. Su cine se fue volviendo más plural, más abierto a todo tipo de ideas, mezclando elementos chinos con occidentales y con componentes locales como la ópera cantonesa. Pero al caer la ciudad en manos japonesas, la industria cinematográfica desapareció. Parte de las compañías y sus cineastas se exiliaron, muchos a Estados Unidos, donde prosiguieron su trabajo. Sus obras fueron en gran parte relatos de resistencia antijaponesa y de alabanza del pueblo chino y su lucha contra el invasor.

A finales de 1946, concluida la guerra, Grandview retomó sus actividades en Hong Kong. Joe Chiu popularizó el cine en color y trajo novedades técnicas como las lentes anamórficas o el 3D. En total rodó más de sesenta títulos y se retiró en 1958. Gran parte de su filmografía de postguerra fue en mandarín, pues la llegada de cineastas de Shanghái, tras la victoria comunista de 1949, impuso paulatinamente la producción en esa modalidad.

Los inmigrantes trajeron no solo su idioma sino también su dinero y su experiencia industrial. Las películas en mandarín contaban con mayor presupuesto para producciones más ambiciosas. A ello también contribuía el que su mercado externo era mayor. Además, en 1963 la metrópoli británica impuso que las obras deberían subti-

tularse en inglés, para así evaluar su contenido, y los estudios mandarines ampliaron ese mandato subtitulando también su producción en caracteres chinos. Al ser esos signos los mismos para todos los hablantes del idioma, variando solo su pronunciación (los dialectos), la recepción aumentó enormemente.

El cine cantonés siguió produciendo ante todo versiones de óperas muy populares, *wuxia* y artes marciales; por ejemplo, la serie de películas realizadas entre 1949 y 1970 sobre el personaje Wong Fei Hung, interpretado por Kwan Tak Hing. Con la guerra este actor se implicó de forma muy activa en las películas patrióticas, lo que le dio una imagen de «héroe nacional» comprometido en promover el fervor nacional entre la gente y subir la moral de las tropas. Fue natural entonces que interpretara a Wong, una figura legendaria, maestro del kung-fu, que personificaba la virtud y la búsqueda de justicia.

A la par, la producción en mandarín fue ganando cuota de mercado y concentrándose principalmente en dos grandes estudios: Cathay y Shaw Brothers. Cathay fue una empresa fundada por chinos de Malasia que se dedicó inicialmente a la exhibición cinematográfica. Tras lograr un gran éxito en Singapur, donde fundaron su primer estudio, Cathay-Kerys, aterrizaron en Hong Kong en 1955 para crear otro. Produjeron desde ambas ciudades, especialmente en los cincuenta

y sesenta, un buen número de títulos de éxito popular, la mayoría en mandarín.

Shaw Brothers alcanzó niveles de mito cinematográfico, al producir más de mil filmes de todo tipo enfocados al gran público. Su origen está en la productora Tianyi, fundada en Shanghái por el mayor de los hermanos, Zui Weng. Se trasladó a Hong Kong en 1940 y se renombró como Shaws Company. Su despegue se inicia hacia 1958, cuando el hermano pequeño, Run Run, toma el control y lanza un ambicioso plan de producción bajo la nueva marca Shaw Brothers. Construida como una organización industrial, combinaba la innovación con la estandarización, la racionalización y la mecanización en busca de la máxima eficiencia. Además, comprendieron la gran importancia de la promoción y el *marketing* en una economía de consumo de masas. En los sesenta ampliaron su actividad a la televisión y crearon su propio canal: TVB (Television Broadcast Limited), pero terminaron dejando la producción de cine en 1985. La nueva compañía produjo musicales, melodramas románticos, comedias y dramas. Pero su mina de oro sería el *wuxia*, con un enfoque más intenso y menos fantástico, narrado con un ritmo mayor lleno de violencia y acrobacias. Es el embrión del estilo conocido en general como acción hongkonesa.²

Chang Cheh es uno de los más importantes cineastas de esta época. Realizó casi

cien películas, algunas de las cuales son clásicos en su género. Entre sus influencias citó a Sergio Leone y Akira Kurosawa, usando algunas de sus señas estilísticas para la descripción del héroe y sus luchas contra grupos de contrincantes. Su protagonista es un sujeto arrogante y violento. En sus andanzas hay un trasfondo de ansiedad, soledad, egoísmo y cierto narcisismo. Para muchos fue un pionero de lo que luego se nombró *heroic bloodshed* (heroico derramamiento de sangre), que ensalzaba la masculinidad en términos de hermandad y honor.

Otro nombre clave es Li Han-hsiang. Destaca inicialmente con tres dramas históricos mostrados en el Festival de Cannes: *The Enchanting Shadow* (1960), *The Magnificent Concubine* (1962) –primer título chino ganador del premio a la mejor fotografía–, y *Empress Wu Tse-tien* (1963). Ese año se trasladó a Taiwán para relanzar la producción cinematográfica local. Simultáneamente la dirección con la producción ejecutiva y dio oportunidades a muchos nuevos aspirantes a cineastas. En 1971 volvió a Hong Kong para seguir rodando hasta mediados de los noventa.

El tercer epígono es King Hu, exiliado a Hong Kong en 1949. Tutelado por Li Han-hsiang, obtuvo reconocimiento con su segundo título, la altamente valorada por los críticos *Bebe conmigo* (1966), una mezcla de cine de samuráis y filosofía china, con un montaje occidental y la novedad de una



The Enchanting Shadow (1960)



The Magnificent Concubine (1962)

Bebe conmigo (1966)





A Touch of Zen (1971)



protagonista heroína, elemento común en varias de sus obras. Poco después se desplazó a Taiwán donde realizó la magistral *Dragon Gate Inn* (1967), que ha influido en el cine *wuxia* de Ang Lee, Zhang Yimou y Takeshi Kitano, entre otros. Allí realizó también otro de sus espléndidos relatos, *A Touch of Zen* (1971), mezcla de budismo y estética china que le reportó un Gran Premio en Cannes. Tras ello retornó a Hong Kong para crear su propia productora, y aunque realizó algunos trabajos notables nunca volvió a brillar como en su trilogía histórica. Con King el *wuxia* alcanzó nuevas alturas y abrió caminos inéditos. Estilísticamente, tomó elementos de la ópera china como las acrobacias, la música y la coreografía, que revitalizaron el género al otorgarle un gran dinamismo y acabado plástico, con una perenne intención narrativa de plantear un dilema moral detrás del ejercicio de las artes marciales y las confrontaciones.

El estudio Cathay desapareció en los sesenta, dejando a Shaw Brothers como el único megaestudio. El cine de kung-fu que realizó se hizo extraordinariamente popu-

lar a nivel internacional. Su ocaso y posterior cierre provinieron paradójicamente de su interior. Dos ejecutivos, Raymond Chow y Leonard Ho, crearon en 1970 su propia compañía, Golden Harvest, con un estilo de producción más flexible que atrajo a jóvenes actores y creativos, deseosos de renovar lo que consideraban técnicas y modos tradicionales un tanto anquilosados. La suma de talentos y la aceptación popular dio tal pujanza al cine en mandarín, que el cantonés prácticamente desapareció de las pantallas para refugiarse en la televisión, establecida en la colonia en 1967.

Hong Kong vivió un periodo turbulento en los sesenta. De forma similar a otras partes del mundo, los jóvenes cuestionaron el orden capitalista, mientras la colonia experimentaba un gran crecimiento económico gracias a la implementación de la producción y el consumo de masas. Conjuntamente a las duras críticas sobre la situación colonial, se ponen en cuestión los valores confucionistas tradicionales dentro de la familia y la sociedad, especialmente en cuanto a disciplina y obediencia filial. Cada

vez más gente, mejor informadas por el desarrollo de los medios de comunicación, mostraban su descontento por demandas que se entendían como no cumplidas y que desencadenaron dos revueltas populares en 1966 y 1967. Esto, junto con la aparición simultánea de la Revolución Cultural en China y el temor a su influencia entre los universitarios e intelectuales, obligó a Londres a modificar gran parte de sus políticas en Hong Kong, lo que condujo a cambios decisivos en cuanto al acceso a la salud, la vivienda y la educación, para una más efectiva y equilibrada integración de los nativos chinos. Considerando que hacia 1961 la mitad de la población tenía menos de veintiún años, había un consenso general en que la ciudad encaraba un problema juvenil al que no sabía cómo responder.

El cine cantonés se resistió inicialmente a entender este «cambio de los tiempos». Las pequeñas compañías independientes perpetuaban viejos modelos de trabajo basados en el nepotismo, conexiones personales, conformismo, obediencia. Las oportunidades para los posibles nuevos talentos



The Teddy Girls (1969)



El mono borracho en el ojo del tigre (1978)

eran mínimas. Anclado en su repertorio tradicional, con bajos presupuestos y mínima creatividad, escaso *marketing*, defensa de principios considerados arcaicos, formas melodramáticas, sentimentalismo y didactismo social, el cine cantonés se fue alienando de una juventud –los *baby boomers* de la posguerra– que en general tenía mayor nivel educativo que sus padres, era más crítica y más occidentalizada. Para evadirlo, la nueva generación volvió sus ojos al cine en mandarín.

Obligados a reaccionar, los cineastas buscaron nuevos temas y volvieron sus ojos sobre los jóvenes, a los que querían recuperar. Lanzaron el «cine juvenil», que trató de reflejar los cambios traídos por la modernidad, sus riesgos y retos. *Girls Are Flowers* (Connie Chan, 1966) marcará este cambio de rumbo con gran éxito de público. Otro gran *hit* fue *The Teddy Girls* (Patrick Lung Kong, 1969), que se convirtió en un clásico, pero también mostró los límites de estas producciones. En el fondo respondían a la ansiedad y el temor generados por conflictos generacionales, y articulaban una respuesta

que insistía en el viejo didactismo social, ahora bajo la forma de un nuevo patriarcado, un paternalismo igual de autoritario pero más empático y tolerante. El origen de sus conflictos se sitúa en el ámbito familiar, olvidando con ello las consecuencias de las desigualdades socioeconómicas dentro de un proceso de evolución capitalista. No dejó de ser un cine reaccionario, que insinuaba que rebelarse contra el orden establecido era una equivocación, que los problemas estaban en el hogar y podían resolverse a partir de las relaciones entre sus miembros. A pesar de este esfuerzo, la cinematografía cantonesa continuó su declive hasta alcanzar mínimos históricos de producción (tan solo un título en 1971), y se vio forzada a refugiarse en la televisión.

Será esta la que propiciará su renacimiento, al realizar obras centradas en la vida diaria de los hongkoneses como las comedias de los hermanos Hui, que tuvieron una enorme acogida popular. En sus títulos satirizan la nueva clase media y sus sueños de prosperidad. La consolidación de este género y la aparición de una nueva ge-

neración de autores formados en el medio televisivo, que conformaron lo que se llamó Nueva Ola, respaldaron el paulatino retorno del cine cantonés.

Mientras, Golden Harvest asentó su dominio del mercado mandarín. En ello tuvo un peso importante el descubrimiento de la primera gran estrella internacional del cine de artes marciales, Bruce Lee, quien impone el rodaje de luchas coreografiadas reales, con un gran sentido del ritmo y no recomuestas en el montaje. Icono visual del cine, abrió el camino a futuras producciones de filmes de acción y estrellas asiáticas de proyección internacional como Sammo Hung, Jackie Chan, Jet Li y Chow Yun Fat. El más reconocido mundialmente es Chan, quien aportó una visión más ligera y humorística en sus historias y peleas –cada vez más estilizadas y complejas en su coreografía, a veces parecidas a un ballet acrobático–. Su primer *hit* fue *El mono borracho en el ojo del tigre* (Yuen Woo-ping, 1978), considerado ya todo un clásico. A partir de ahí construyó una sólida carrera de más de cien títulos que le ha permitido trabajar entre Hong Kong,

China y los Estados Unidos, con gran recepción popular.

La Nueva Ola que despuntó en los ochenta recogió la preocupación por los temas sociales siempre latentes en el devenir del cine cantonés, dadas sus raíces en la cultura popular. Este grupo de artistas, con formación norteamericana en muchos casos, cosmopolitas y conocedores de la historia de su cine, intentaron hacer una obra personal en equilibrio con los imperativos comerciales. La personalidad más arrolladora fue el director, productor y guionista Tsui Hark. Debutó en 1977 con una excéntrica mezcla de *wuxia* y cine de misterio, *The Butterfly Murders* (1979). Su tercera película, *Dangerous Encounter, 1st Kind* (1980), le ocasionó problemas de censura al retratar de forma descarnada a unos delincuentes juveniles enfrentados a las «triadas» (mafia china) en un relato nihilista y muy violento, con un subtexto de crítica política. En cambio, fue bien recibido por la crítica al mostrar las posibilidades de un cine local más atrevido en lo estético y más comprometido en lo narrativo con las realidades contemporáneas de la ciudad.

Hark trabajó para estudios como Golden Harvest, con el que rodó un nuevo éxito: *Zu, guerreros de la montaña mágica* (1983), que impresionó por sus muchos y nuevos efectos especiales. Luego creó su propia compañía, Film Workshop, desde la que promovió nuevos títulos y a otros cineastas; aunque tuvo fama de productor de carácter difícil, lo que le ocasionó encontronazos con los realizadores. Se dice que rueda mucho desde la nostalgia, pagando homenajes al *wuxia*, el kung-fu, la ópera o el cine de misterio. También intentó su aventura americana. En los Estados Unidos trabajó con Jean-Claude Van Damme, pero el discreto éxito de esta etapa le hizo regresar para quedarse, tras de lo cual consiguió nuevos éxitos como el *thriller* *El tiempo no espera* (2000) o el *wuxia* *Siete espadas* (2005). En general, ha ganado el favor de la taquilla con un cine que sabe mezclar el interés comercial con riesgos formales en su plasmación visual. En ocasiones se le llama el Steven Spielberg de Hong Kong.

Un segundo nombre es el de Ringo Lam. Se dio a conocer con *City Of Fire* (1987), película de gánsteres que inspiró a Tarantino

para rodar *Reservoir Dogs* (1992). La década del noventa no fue buena para él, apenas destacó con *Full Alert* (1997), por lo que empezó a trabajar entre Hong Kong y Estados Unidos, donde también rodó con Van Damme. Su obra se fue espaciando. De 2007 es *Triangle*, tras la cual se retiró hasta 2015 cuando hizo *Wild City*, en la que vuelve a la acción enérgica con una visión más bien desalentadora de la ciudad y su desarrollo.

Otro exitoso realizador de la Nueva Ola es Wong Ji, quien aborda todos los géneros siempre con gran recepción en taquilla. Con el estudio Shaw Brothers lanzó su primer gran hit, *God Of Gamblers* (1989), sobre jugadores y apuestas, que ha tenido secuelas hasta nuestros días. Ha hecho incursiones en el cine de época, futurista y de acción, donde desarrolla un estilo que mezcla momentos ligeros y humorísticos junto a otros más bizarros de violencia y sexo. También destacan directores como Tony Ching, famoso por *Una historia china de fantasmas* (1987), además de sus secuelas, y *Arma desnuda* (2002); aunque es más reconocido por su labor como coreógrafo de escenas de artes marciales en cintas como en *Hero* (2002)

o *La casa de las dagas voladoras* (2004), ambas de Zhang Yimou.

Alex Cheung, director de gran sequead formal y muy influenciado por el policíaco norteamericano, realizó dos títulos esenciales: *Cops And Robbers* (1979), vigoroso relato paralelo de una brigada policial y un grupo de ladrones, y *Man On The Brink* (1981), donde surge el tema de los infiltrados policiales en las triadas. Este es un tópico que se repetirá posteriormente en otros filmes, como el muy exitoso *Infernal Affairs* (2002) y sus dos secuelas, de Andrew Lau y Alan Mak, en los que se analizan las difusas fronteras entre el bien y el mal. Andrew Lau ya había destacado con su saga *Young and Dangerous*, cinco entregas con gran éxito de público. De Terry Tong destaca *Coolie Killers* (1982), visceral historia de acción sin freno cuyo personaje central se considera el precedente de los que irán conformando el universo reconocible de otros cineastas. Johnie Mak impactó con *Long Arm Of The Law* (1984), que cuenta las andanzas de unos malhechores provenientes de China, metáfora acerca de los sueños y esperanzas que mucha gente de la China continental

depositaba en Hong Kong como «tierra de oportunidades». De Kirk Wong, actor y director de varios éxitos, destacan *The Club* (1981), donde se presentan disputas entre dos bandas rivales con una violencia descarnada, e *Historia de un crimen* (1993), uno de los títulos más reconocidos de Jackie Chan.

El director más destacado en este tipo de relatos de acción es sin duda John Woo. Tras pasar por Shaw Brothers y Golden Harvest, donde hizo filmes de artes marciales con gran dinamismo en la cámara, tuvo su gran oportunidad, con Tsui Hark en la producción, al rodar *Un mañana mejor* (1986). En esta cinta de gánsteres sobre dos hermanos a ambos lados de la ley, con su toque de cinismo y su energía visual, ya se vislumbraban sus constantes estilísticas: el héroe melancólico (a la manera de Melville); la ambigüedad moral a partir de personajes en teoría opuestos, pero en cuyo devenir se va diluyendo la percepción de su inicial encarnación de lo bueno o correcto y lo malo (propio del western contemporáneo); el insinuado homoerotismo platónico; los enfrentamientos caóticos de dos personajes con dos armas (el llamado «gun

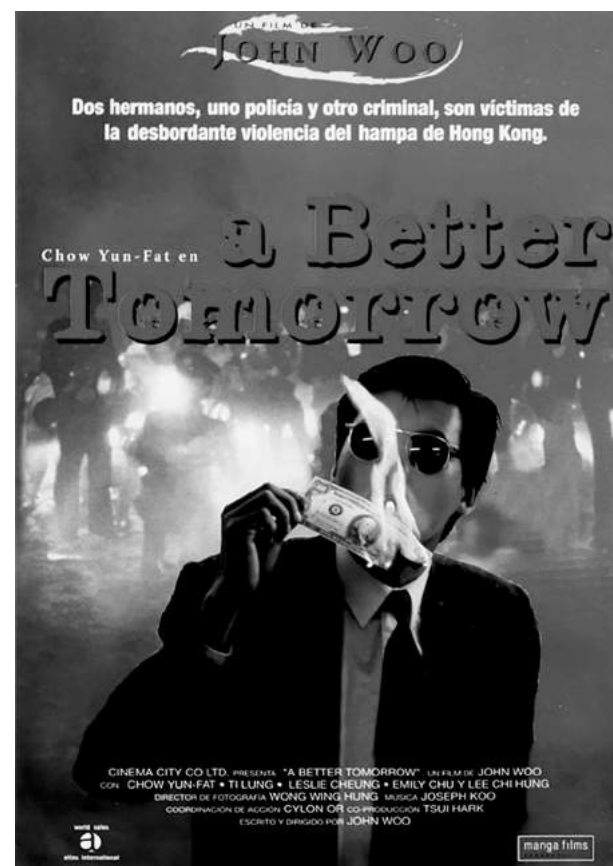
fu» o «kung-fu con pistolas») que alcanzan un gran clímax final, caracterizados por un montaje de ritmo rápido que busca la sensación de profundidad de campo mientras se ralentiza el tiempo mostrado hasta disociarlo del real, algo heredado de los números acrobáticos propios de la ópera china; la cámara lenta; la ambientación descarnada y áspera; el mensaje de autosacrificio y redención, fruto de la educación cristiana del director, etc.

Esta estética alcanzó su culmen en la trilogía *El asesino* (1989), *Una bala en la cabeza* (1990) y *Hervidero* (1992), donde Woo asienta los principios del *heroic bloodshed* con *thrillers* que se enfocan en la camaradería basada en el honor y la lealtad, muchas veces contrapuesta a normas contemporáneas más egoístas, de interés propio y oportunidad. El impacto mundial de esos títulos le permitió dar el salto a Estados Unidos, donde tuvo una exitosa carrera comercial. A su regreso a Asia se ha centrado en superproducciones con China como *Red Cliff* (2008), dentro de la nueva política cultural del país de hacer un cine histórico y épico que incida en la grandeza pasada y en el or-

Dangerous Encounter, 1st Kind (1980)



City Of Fire (1987)



Hervidero (1992)



Ensayo y pensamiento

Cine Cubano

Father and Son (1982)



Night and Fog (2009)



Public Toilet (2002)



Little Cheung (1999)



Happy Together (1997)



gullo de ser chino, dirigido a un público local al que hay que convencer de los aspectos positivos de la unidad patriótica.

En historias centradas en el drama contemporáneo resaltan Allen Fong, muy influenciado por el neorealismo italiano, que debutó con la emotiva *Father And Son* (1982) y compitió en Berlín con *Ah Yin* (1983), donde obtuvo una Mención de Honor. Pese a ello cesó su trabajo en 1997 tras *A Little Lite-Opera*, su homenaje a este arte tradicional. Por su parte, Jim Ho (u Ho Yim) se dio a conocer con *Homecoming* (1984), una historia de amistad entre personas de Hong Kong y China. Este cineasta destacó con *The Sun Has Ears* (1996), Oso de Plata como mejor director en Berlín, y *Kitchen* (1997), drama familiar con un personaje transexual. Mientras, Patrick Tam, director muy personal de carrera discontinua que alterna con la enseñanza (es reconocido como el mentor de Wong Kar-wai), atrajo la atención con *Love, Massacre* (1981), una obsesiva historia de amor y persecución; *Final Victory* (1987), sobre un hombre atrapado en el amor por dos mujeres, y *My Heart Is That Eternal Rose* (1989), cruce entre policiaco y

romance desdichado. No volvió a rodar hasta 2006, cuando realizó *After This Our Exile*, que relata la ruptura de una familia por problemas económicos. El filme fue exhibido y multipremiado en festivales internacionales. Tras ello nuevamente se retiró.

La más renombrada dentro de esta línea narrativa es la directora Ann Hui, de gran reconocimiento por parte de la crítica debido a sus obras sobre temas controvertidos de la realidad local. En la TVB se especializó en series dramáticas y documentales, en los que mostraba problemas de la gente corriente. Destacó con *Boy From Vietnam* (1978), primer título de su llamada trilogía vietnamita, que muestra una de sus constantes temáticas: el desplazamiento cultural y su impacto en las personas en términos de lucha por la adaptación y la supervivencia. Así logró repercusión internacional a partir de obras como las otras partes de dicha trilogía: *La historia de Woo Viet* (1981) y *Boat People* (1982), esta última considerada como una de las mejores películas mundiales de ese año. Sus éxitos continuaron con filmes como *Song Of The Exile* (1990), sobre su relación con su madre, relato que

conjuga la pérdida de identidad y la desorientación; *Summer Snow* (1995), acerca de una familia con un miembro enfermo de Alzheimer; *Ordinary Heroes* (1999), sobre el activismo político en Hong Kong entre 1970 y 1990; *The Way We Are* (2008), que describe la relación madre-hijo y la capacidad de resistir a las dificultades diarias; *Night and Fog* (2009), historia real de un emigrante en paro que comete un crimen y su familia, y *Una vida sencilla* (2011), delicado relato de la relación entre un hombre de negocios y la antigua criada de su casa paterna. Hui busca retratar las clases populares como representativas de Hong Kong, con su vida materialista y su insatisfacción espiritual, donde percibe un sutil sentimiento depresivo. Pero se esfuerza en presentar este contexto de forma atractiva, para provocar el análisis sobre los conflictos sociales narrados.

La semilla plantada por estos realizadores dio paso a una llamada Segunda Ola, cuyos trabajos están en vigente desarrollo. La forman nombres como Stanley Kwan, Peter Chan, Fruit Chan y Wong Kar-wai. Centrado en la temática femenina desde su primer título, *Women* (1985), Stanley Kwan triunfó

con *Rouge* (1985), un romance fantástico de dos historias con los mismos personajes en tiempos distintos. En 1996 reveló su homosexualidad y en 2001 rodó *Lan Yu*, romance abiertamente gay entre un hombre y un prostituto, solo publicado en internet. A partir de ahí su carrera se espació bastante. Hay que destacar su filme *Everlasting Regret* (2005).

Peter Chan debutó con *Alan And Eric: Between Hello And Goodbye* (1991). A caballo entre el drama y la comedia, su cine fue derivando hacia lo comercial, con situaciones de enredo y ambigüedad sexual. Tuvo gran éxito de taquilla a partir de títulos como *Comrades: Almost A Love Story* (1996); *Perhaps Love* (2005), un musical que cerró el Festival de Venecia; *The Warlords* (2007), drama bélico; *Dragon* (2011), su versión del *wuxia*; y *Dearest* (2014), drama de unos padres que se reencuentran con un hijo secuestrado años atrás.

Fruit Chan se centra en reflejar la vida cotidiana de la gente de Hong Kong. Se dio a conocer con *Made In Hong Kong* (1997), filme con influencias del realismo exasperado de Nagisa Oshima, que al ser muy bien

recibido le permitió trabajar como cineasta independiente, buscando la financiación de sus propios títulos. Es la primera parte de una trilogía que se completa con *The Longest Summer* (1998) y *Little Cheung* (1999), que narra la amistad entre un niño hongkonés y una niña china inmigrante ilegal. Otros trabajos destacables son *Durian, Durian* (2000), primera entrega de la llamada trilogía de la prostitución; *Public Toilet* (2002), inusual relato sobre la vida cruzada de varios personajes con un tema en común: el retrete; *Dumplings* (2004), incursión en el cine de terror sobre una mujer obsesionada con no envejecer, y la distópica *The Midnight After* (2014), sobre un mundo amenazado por un virus.

Wong Kar-wai es sin duda el nombre más reconocido de este grupo. Autor muy personal con un mundo propio, ha logrado plasmar una visión poética de la vida con un estilo nostálgico, lo cual le ha propiciado gran apoyo de la crítica internacional. Su primera obra, *El fluir de las lágrimas* (1988), una recreación del cine de mafias, muestra ya su sensibilidad y modo sensual de narrar. En 1994 presentó un *wuxia*, *Ashes of time*.

La siguiente, *Chunking Express* (1994), dos historias románticas independientes pero interconectadas, le encumbró. *Happy Together* (1997), sobre una pareja gay que deambula por Buenos Aires, refleja el desconcierto y confusión de la Posmodernidad y es un virtuoso y subyugante ejercicio audiovisual por el que ganó el premio al mejor director en Cannes. Mayor éxito general le supuso *Deseando amar* (2000), historia de amores truncados plasmada en un juego de espejos entre dos parejas, bellísimamente ambientado en el Hong Kong de los años sesenta a la manera de los melodramas cantoneses de dicha época. A esta primera etapa siguió un periodo de cierto bajón de calidad donde fulguró técnicamente, como en *2046* (2004) o *My Blueberry Nights* (2007), pero ya no emociona ni conmueve como antaño. Su último título por ahora, otro homenaje al *wuxia*, *The Grandmaster* (2013), deja la misma percepción de brillantez formal al crear imágenes hermosas y perdurables en el recuerdo, pero de escasa hondura narrativa. Wong es un director impredecible que acostumbra a rodar sin guion, por lo que la realización de sus obras se expande en el tiempo a su

gusto y conveniencia. Entre los elementos que lo tipifican está el resalte de los llamados tiempos muertos, un modo de narración emotivo que deshilacha la condición humana. Para ello insiste en el uso emocional del ralenti. Pero su «marca de agua» fundamental es la sugerente banda sonora, que empasta décadas, estilos y géneros, en un ensamble postmoderno donde el texto musical funciona como distanciamiento narrativo al mismo tiempo que como apoyatura dramática impecable.

Paralelo a ambas Olas, pero un tanto al margen, destaca un director que desde su dedicación al cine de acción ha logrado un reconocimiento internacional unánime: Johnie To. Máximo paradigma actual del cine negro hongkonés, To ha sabido desarrollar una obra personal con elementos de la industria. Comenzó haciendo filmes de artes marciales que le dieron notoriedad, como *Heroic Trio* (1993), con tres mujeres luchadoras como protagonistas. Luego formó su propia productora, Milkyway Image, junto con su socio Wa Ka-fai, lo que le permitió dar el salto a la acción. Su primer título

lo importante es *A Hero Never Dies* (1998), un alarde de virtuosismo, ritmo y montaje. Le siguieron obras altamente elogiadas como *The Mission* (1999), *Full Time Killer* (2001), *PTU* (2003), *Breaking News* (2004), *Election* (2005), *Exiled* (2006) y *La guerra de la droga* (2012), que han sido exhibidas en Cannes, Venecia y Berlín.

Su cine es una amalgama de influencias de todo tipo, y generalmente pivota alrededor de cuatro entes que se entrecruzan y solapan. Las triadas, con sus elementos rituales y reglas estrictas basadas en el honor y la lealtad, cuyo cumplimiento se ve afectado por la codicia y el deseo de poder, reflejo de la confrontación entre las estructuras tradicionales y los nuevos sistemas de adaptación al presente capitalista. La Policía, y en concreto la figura del inspector, solitario y desencantado pero con fuerte sentido del deber. El Héroe, entregado al cumplimiento de su misión, el cual alcanza una complejidad que escapa al análisis maniqueo; heredero de la tradición *wuxia*, la amistad y la lealtad son sus principios fundamentales, y la venganza uno de los motores argumentales más comunes para su

activación. Autoexigentes y con gran espíritu de sacrificio, los héroes prefieren morir a manchar su honor, pues ser consecuentes con sus actos se revertirá en su karma –reflejo de una posible influencia budista, religión que profesa To–. Y finalmente, la Ciudad, un espacio de luces, sombras, callejones, alta tecnificación, modernidad occidentalizada. La «Nueva York asiática», centro financiero donde impera el dinero y la corrupción, un escenario de sueños y pesadillas dentro de un envoltorio formal de gran sofisticación.

To es también un virtuoso del montaje caótico, con un magistral uso de la distorsión del tiempo. Pero también del plano secuencial y de la composición triangular de personajes y objetos en pantalla, para dar un gran sentido de profundidad espacial y tensión dramática. Temáticamente su cine ha evolucionado del retrato de personajes aislados al estudio de grupos unidos por un interés común (policías, mafiosos, guardaespaldas), donde cada individualidad se manifiesta tanto por lo que dice como por lo que hace o no hace. Los momentos de quietud, incluso hieratismo, de los com-

ponentes de un colectivo, se combinan con dinámicas explosiones de enfrentamientos que les obligan a un ejercicio de movilidad frenética.

Al margen de los maestros en activo, es difícil predecir hacia dónde irá el cine hongkonés. La cada vez mayor influencia de China en la producción de relatos audiovisuales, puede suponer un riesgo para la libertad creativa que siempre ha tenido la excolonia respecto a su gigantesco vecino. De hecho, generó gran expectación un filme distópico cuya trama se sitúa en el Hong Kong de 2025, *Ten Years* (2015),³ que expone los temores de parte de la población hacia esta presencia cada vez más evidente y menos sutil. Por supuesto, el gobierno chino ha prohibido la película en su país. Quizás sea algo anecdótico, quizás un síntoma de lo que está por venir, pero es de esperar que estas tensiones y contradicciones propicien la creación de un cine arriesgado, alternativo y provocador, para el disfrute de las audiencias de todo el mundo.



Joaquín García Orbea (España, 1958)

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Madrid y Máster en Comunicación por la New School University de Nueva York. Actualmente realiza su tesis de doctorado sobre el cine negro de Hong Kong.

¹ Dicho sistema de estrellas estuvo conformado en sus inicios por actores famosos de la escena; a partir de los años sesenta por los de la televisión y, más recientemente, por las nuevas canteras de la música pop.

² Títulos que van conformando este cambio son *El templo del loto rojo* (1965), de Xu Zenghong, especialista en este tipo de filmes; *Bebe conmigo* (1966), del maestro King Hu, y *Tiger Boy* (1966), *El espadachín manco* (1967) y *Golden Swallow* (1968), estas tres del aclamado Chang Cheh.

³ Compuesto por cinco episodios, cada uno rodado por un jovencísimo nuevo director (Ng Ka Leung, Jevons Au, Chow Kwuan-Wai, Fei-Pang Wong y Kwok Zune), este filme colectivo recuerda al que dio inicio a la Nueva Ola de Taiwan: *In our time* (1982). Aunque está por verse su impacto cultural y el desarrollo de sus autores. El Festival de Cine de Hong Kong en 2016 lo premió como mejor filme. En Hong Kong tan solo se puede ver en el circuito independiente de exhibición, gracias al apoyo de intelectuales y organizaciones civiles.



A Hero Never Dies (1998)

Ten Years (2015)



El cine de lo real en tercera dimensión

Función estética de las imágenes en relieve en los trabajos de Werner Herzog y Wim Wenders

Fabiola Alcalá Anguiano
Ariadna Ruiz Almanza

No hay realismo en arte que no sea ya en su comienzo profundamente estético.

André Bazin

El cine en tercera dimensión ha tenido un gran éxito comercial en los últimos años. En el terreno de la ficción proliferan películas de acción y filmes para niños en este formato; mientras que en el terreno de la no ficción podemos distinguir otro tipo de productos que han encontrado en esta técnica una forma más rica de exhibirse: películas de conciertos, documentales científicos y algunos filmes autorales. En este sentido, la distinción que hace Josep Maria Català entre documental y cine de lo real, nos resulta pertinente para diferenciar los tipos de filmes que podemos encontrar en este formato y en este terreno: «El cine documental sería aquel preocupado simplemente por la reproducción de la realidad, mientras que el cine de lo real sería un cine interesado por la realidad en todas sus dimensiones y armado con una intencionalidad crítica de carácter tanto ideológico como epistemológico».¹

Mientras los documentales en tercera dimensión son los destinados a exhibirse principalmente en pantallas IMAX, como por ejemplo: *Space Station 3D* (Toni Myers, 2002), una historia de astronautas de 47 minutos narrada por Tom Cruise; *Ghosts of the Abyss (Misterios del Titanic)*, James Cameron, 2003), sobre el legendario trasatlántico y su estado actual; o bien *Aliens of the Deep*



Imagen de pictografía en *La cueva de los sueños olvidados* (2010).

(James Cameron y Steven Quale, 2005), inspirado en conceptos del campo de la astrobiología, por solo mencionar los más representativos, los filmes en 3D de cineastas como Werner Herzog o Wim Wenders se aproximan más a la definición de cine de lo real y a sus pretensiones, por lo que esta tecnología también está al servicio de una búsqueda reflexiva y expresiva.

En el presente texto analizaremos *La cueva de los sueños olvidados* (Werner Herzog, 2010) y *Pina* (Wim Wenders, 2011), filmes que se sitúan en el terreno del cine de lo real y que fueron filmados en 3D. Nos interesa responder a la pregunta: ¿Qué aporta a estas piezas, en términos estéticos, el uso de las imágenes en relieve? Partiremos de dos herramientas teóricas: la estética de los cineastas como contexto natural del que nacen estos filmes y el concepto de imagen-sensación del filósofo francés Gilles Deleuze, que define el espacio y las condiciones en las que interactúa el 3D. El análisis sigue una lógica hermenéutica; es decir, de los propios contextos de las obras obtendremos las categorías para interrogarlas.

La estética de los cineastas

Las obras de Werner Herzog y de Wim Wenders reúnen una serie de características que se han venido desarrollando y sofisticando, desde aquellos primeros filmes que los colocaron como cineastas del Nuevo Cine Alemán. Son el sello que los distingue de otros colegas, pero también una respuesta a cómo representar una serie de preocupaciones sobre las imágenes, el ser humano y sus límites.

El cine de no-ficción de Werner Herzog se distingue por la estética irónico-sublime. En esas películas encontraremos un humor y un tipo de belleza particulares, que se repiten como binomio en diferentes niveles del discurso.

Lo irónico-sublime es una figura mixta, que se revela tanto en los temas como en la forma de cada una de las películas. En los temas, a través de los elementos de origen romántico que se repiten en sus argumentos (la tragedia, el viaje y la catarsis), y también, en el tipo de personajes que protagonizan sus historias (fanáticos, inocentes y documentalistas). En términos formales lo irónico-sublime se manifiesta a través del montaje (por cómo inician las películas, a través del diálogo hilarante que se construye entre los personajes y sobre todo por el comentario surrealista del director), y también, a través de algunos motivos visuales que se vuelven el sello distintivo de este gesto (la ausencia, el paisaje, la confesión y el éxtasis).²

Herzog tiene hasta la fecha setenta películas, y la mitad de ellas son filmes de no-ficción. En estas últimas podemos detectar: el uso del paisaje como metáfora expresiva, el viaje como motivo visual y narrativo, los personajes fanáticos y locos, los temas universales, la narración en primera persona³ y la presencia del realizador como un personaje más.

Wim Wenders, por su parte, cuenta con menos filmes de no-ficción, solo once. Entre ellos también encontramos similitudes y

diálogos. Su principal característica en común es el uso de imágenes dialécticas que combinan un presente y un pasado; huellas de lo que fue se exponen en lo que es ahora. En palabras de Benjamin:

[...] el índice histórico de las imágenes no solo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que solo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar.⁴

Temas particulares de su cine son los siguientes: el retrato de otros artistas, el paso del tiempo y la inmortalidad de las imágenes; de ahí este espíritu dialéctico, en el que el tiempo posee un papel primordial.

Hay que añadir también, a manera de contexto, que Wenders utilizó el 3D en un cortometraje anterior a *Pina*, donde mostró el edificio Rolex Learning Center diseñado por los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. En *If the Buildings Could Talk* (2010) ya aparecía la inquietud del cineasta por representar de mejor manera el espacio. Luego de *Pina* realizó un filme de ficción –también en 3D–, *Every Thing Will Be Fine* (2015). Su entusiasmo por este formato no ha cesado y solo parece ser el principio de más propuestas; a diferencia de Herzog, quien solo ha realizado un filme en 3D.

La imagen-sensación

El concepto de imagen-sensación fue desarrollado por Gilles Deleuze en su trabajo sobre el pintor inglés Francis Bacon. Este tipo de imagen se sitúa en el aspecto figural de la obra de arte, en nuestro caso de la película. ¿Qué se entiende por aspecto figural y cómo reconocerlo o distinguirlo del figurativo? El último hace referencia al «plano de lo semántico, es decir, lo ilustrativo y lo narrativo. Este concepto se relaciona con la diégesis del filme y, por ende, con la presuposición referida a objetos que representan algo en relación con la historia del filme» –explica Castañeda–.⁵ Por su parte, el aspecto figural hace alusión a:

[...] la sensación provocada por la imagen. Posibilita encontrar elementos asociados con la sensación a partir de figuras, las cuales «actúan inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne».⁶ Como una forma referida a la sensación, las figuras son, en la lectura del universo filmico, un camino en el tema de la imagen-sensación deleuziana.⁷

La imagen-sensación se coloca como causa y como efecto de la apreciación de una obra, y se sitúa en el terreno de la emoción, de las vísceras. Obliga a separar el plano comunicativo del expresivo, y a reconocer en la experiencia estética el lugar que ocupa el sujeto que lee la obra. En palabras de Deleuze, la sensación es:

[...] lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo «sensacional», de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta al sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, «el instinto», «el temperamento», todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto («el hecho», el lugar, el acontecimiento).⁸

Las posibilidades de interpretar que nos abre el concepto de imagen-sensación se asemejan a lo que pretende el formato 3D, el cual se coloca, precisamente, en el terreno de las emociones: las imágenes tridimensionales son pensadas para conducir al espectador a un mundo nuevo de experiencias. Una lectura apropiada de los filmes realizados con este formato, debe hacerse tanto desde el sentido figurativo (qué nos cuentan) como desde el figural (qué nos hacen sentir). Y nos preguntamos qué papel juegan estas sensaciones en la representación de lo real, dado que, al ser más parecidas a la forma en que percibimos el mundo, el componente de realismo se intensifica.

Lo figural y lo figurativo en *La cueva de los sueños olvidados* y en *Pina*

La cueva de los sueños olvidados narra la historia de uno de los hallazgos más significativos en la historia de la humanidad: la cueva de Chauvet. En 1994 un grupo de científicos descubrió esta formación, que había estado sellada y aislada durante más de 20 mil años. En 2010 Herzog consigue un permiso especial para filmar su interior –del tamaño de un campo de fútbol–, donde se encuentran más de 400 pinturas rupestres, las más antiguas conocidas, y un conjunto de huesos de mamíferos de la Edad del Hielo.

En relación con sus otros filmes, encontramos los siguientes puntos de encuentro: está narrada por el propio Herzog, al igual que *The White Diamond* (2004), *Grizzly Man* (2005) y *Encounters at the End of the World* (2007). En todos esos títulos, el cineasta retrata e interroga tanto a los escenarios –principalmente naturales– como a los personajes del lugar. Siempre agrega, como narrador, su mirada y sobre todo su reflexión poética.

En *La cueva...*, por ejemplo, describe el paisaje de los alrededores como lo haría una ópera de Wagner o una pintura romántica de Caspar D. Friedrich; apuntes que redimensionan lo real y le otorgan una lectura diferente, sugerida por el cineasta-narrador y, en este caso, poeta. El paisaje es visto por él como arte y no como referente. Recordemos que una de las preocupaciones de este cineasta es encontrar imágenes puras, y en los parajes lejanos y desconocidos parece descubrir algunas de ellas.

Lo que pasa simplemente es que solo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera todo está edificado, las imágenes no tienen espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado civilizatorio y a nuestro profundo interior... Me iría a Marte

si fuera necesario, para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas.⁹

Otra correspondencia con obras del resto de su filmografía es la presencia de personajes disparatados. Herzog explica que hizo un *casting* entre los científicos para ver a quiénes iba a entrevistar para su película, y sin duda uno de los criterios fue que estuvieran a la altura de otros peculiares personajes suyos –como Timothy Treadwell, el fanático activista protector de osos en *Grizzly Man*; Graham Dorrington, el ingeniero aeronáutico mutilado de *The White Diamond*; o David Ainlay, el especialista en pingüinos solitario y cascarrabias de *Encounters at the End of the World*–.

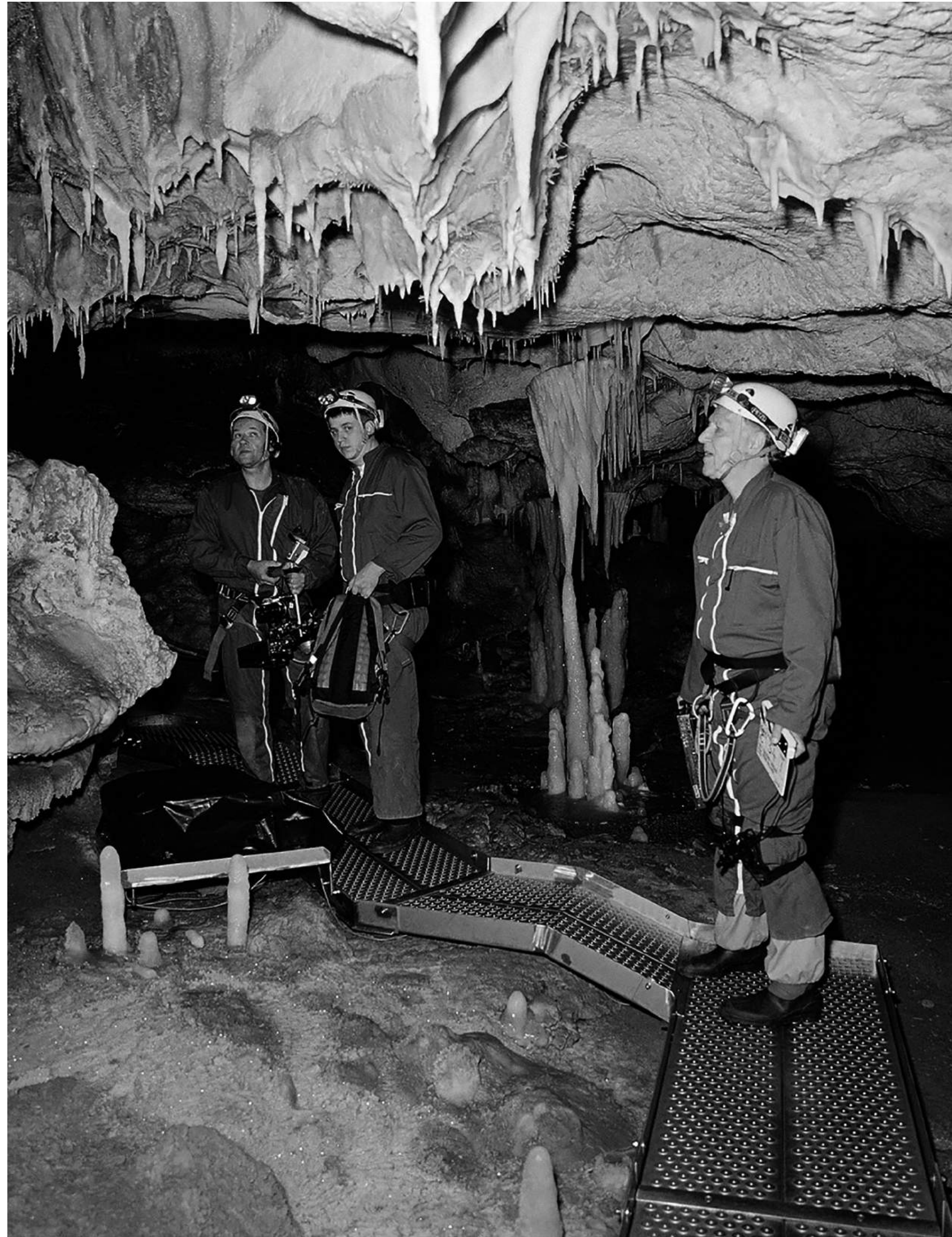
Un ejemplo de este tipo de personajes en *La cueva...* es Jean-Michel Geneste, quien muestra a la cámara cómo eran las lanzas de caza de los primeros hombres. La escena resulta hilarante, puesto que él está muy concentrado lanzando y explicando que así se cazaba un caballo, pero lo que vemos es su falta de fuerza y la torpeza con que utiliza el arma. Herzog no deja pasar la ocasión y le dice abiertamente que así no podría cazar ningún animal, a lo que el otro contesta que tiene razón, y admite que los hombres del paleolítico tenían más fuerza y lo hubieran hecho mejor que él. Este tipo de escenas paródicas aportan un momento de humor a la narración; no son pruebas, como en el documental tradicional, sino pinceladas que colorean el filme y que no se podrían lograr con otro tipo de personajes, de ahí la importancia del «*casting* herzoguiano».

La siguiente regularidad es el viaje a un lugar poco conocido: en *The White Diamond* volamos hasta la selva de la Guayana para ver funcionar el globo del doctor Dorrington; en *Grizzly Man* nos trasladamos a Alaska, a la reserva de osos que Timothy Treadwell protege; y en *Encounters...* nos vamos al fin del mundo, a la Antártida, para ver una película que no habla solo de pingüinos.

En *La cueva de los sueños olvidados*, por su parte, esta sensación de viaje se sofisticada, porque el que se plantea al recorrerla es un viaje en el tiempo. Asistimos a un lugar muy poco visitado. En realidad, somos afortunados de que Herzog obtuviera permiso para filmar, porque de lo contrario las pinturas y los otros hallazgos de la cueva de Chauvet serían solo del conocimiento de algunos especialistas. El filme nos permite conocer los descubrimientos, pero también nos lleva a pensar cómo eran esos primeros pintores, para qué servía la cueva, cómo se inició la historia del arte, qué motivaba la necesidad de representar en imágenes una situación u otra; y nos propone tantas otras preguntas que este viaje se complejiza más allá de los límites geográficos.

La última característica relevante que encontramos, relacionada con sus otros filmes, es el uso de momentos de éxtasis, que se consiguen sobre todo mediante la música y la utilización del *travelling* en cámara lenta.

En ese viaje que Herzog impone (y no solo describe) al espectador, no duda en recurrir a técnicas que harían revolverse en sus asientos a los próceres del *vérité*. [...] A Herzog no le tiembla el pulso a la hora de traicionar lo que sea nece-





sario, si con esos desvíos de la norma logra acercarse más a esa verdad extática y casi poética a la que aspira. Es indudable que, sin las cámaras de alta velocidad y el rock sinfónico de la banda sonora, el vuelo de Steiner no sería el mismo, no tendría ese carácter hipnótico que adquiere; la descomposición del vuelo a cámara lenta, casi como si de un experimento de Eadweard Muybridge se tratara, separa el documental del mero registro de la realidad para adentrarlo de lleno en los territorios de lo sobrehumano.¹⁰

Tales momentos de éxtasis, en el caso de *La cueva...*, los encontramos en el recorrido por los paisajes aledaños, pero sobre todo en el que se realiza por las pinturas del interior del recinto. Estas son imágenes-sensación en el sentido de Deleuze, puesto que además de ser un elemento del relato documental –sobre todo en las primeras escenas, donde los científicos las explican a cámara–, vuelven a repetirse casi al final del filme acompañadas por música y por esa cámara lenta que parece estar escudriñando aquello que filma. El realizador crea así un momento de éxtasis, en que la expresión se impone a la narración; la propuesta es sentir las imágenes y dejarse hipnotizar por ellas.

El 3D ayuda a construir esta emoción, esta sensación de mirar por primera vez. Las pinturas, además, han sido ejecutadas una encima de la otra, como si se tratara de una obra de Picasso, quien sabemos pintaba una y otra vez en el mismo lienzo, dejando que las huellas del trazo anterior fueran parte del nuevo. El uso del 3D nos permite apreciar de mejor manera las distintas capas, además de dotarlas de un aura particular. Ver en relieve la cueva y sus hallazgos, posibilita experimentar un viaje único a través del tiempo y el arte.

Si en *La cueva...* Herzog nos transporta de la mano del 3D a un escenario natural, de dimensiones históricas y culturales, con *Pina* Wenders realiza un homenaje a Pina Bausch, la gran coreógrafa alemana, en el que podemos apreciar sus principales coreografías



Pina (Wim Wenders, 2011)

representadas en teatros o en escenarios urbanos de la ciudad de Wuppertal. Aparecen además las impresiones de amigos y bailarines, quienes explican el significado de haber conocido y trabajado con la coreógrafa.

El proyecto estaba pensado para realizarse en vida de la bailarina, pero esta murió antes de que se empezara a filmar. A Wenders le agrada dejar testimonio de los artistas que han ganado su atención y admiración; recordemos cómo aborda la obra, vida y muerte del cineasta Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua* (1979). Ambos filmes pueden considerarse testimonios acerca de lo que representó para el documentalista la pérdida de estos creadores, con la gran diferencia de que en la película de 1979 asistimos a la muerte de Ray después de verlo deteriorado y cansado por su enfermedad, mientras que *Pina* es un homenaje a la bailarina y coreógrafa que solo aparece en pantalla a manera de recuerdo. La representación del cuerpo en ambos filmes tiene sentidos diferentes. En el primero, para constatar el deterioro inevitable; en el segundo, para expresar los temas más significativos de la condición humana.

Pina Bausch ha explorado el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por ello no es casualidad que ella y sus obras hayan provocado reacciones tan extremas y tan antitéticas; tampoco es casual que reclamen tomas de posiciones inequívocas. Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido.¹¹

Otra de las similitudes de *Pina* en relación con obras anteriores del cineasta es el uso del espacio urbano. A Wenders le preocupa el paisaje como si de él se desprendieran las historias, como si los escenarios fueran un potente testimonio que ayudara a contar sus películas. Recordemos que empezó su carrera como pintor, y además realiza trabajo fotográfico. El paisaje es el punto de partida para entender la fuerza de sus imágenes y la relación de estas con el ser humano.

En *Pina* el espacio urbano es escenario para las más intensas coreografías. Los espacios no los ha seleccionado el cineasta, sino la coreógrafa; forman parte de los sentimientos que quiso expresar en sus piezas, y la fascinación por ellos contagia a la cámara de Wenders quien, además de volver a crear la *performance*, traduce las búsquedas de los bailarines en una representación en tercera dimensión de sus movimientos. Para captar la interacción entre el bailarín y el espacio se necesitaba, nos dice Wenders, una técnica de filmación que pudiera mostrar este juego sin aplanarlo: «Era el espacio lo que me había sentido incapaz de dominar y ahora eso cambiaba con el 3D».¹²

Como última referencia a su propia filmografía, que se erige como verdadero intertexto, encontramos la forma en que están realizadas las entrevistas. En *Pina*, los amigos y bailarines explican lo que significó para ellos conocerla, pero sin abrir la boca. Vemos a los personajes en un plano tradicional de entrevista, pero las imágenes no se corresponden con esta sino con esos segundos antes o después de que se realice. En esos momentos ellos parpadean, miran a un lado y a otro, cierran sus ojos; son tiempos muertos. Mientras, escuchamos sus opiniones en *off*. Este recurso hace parecer que accedemos sus pensamientos, como cuando escuchamos los pensamientos de los personajes de *Las alas del deseo* (1987),¹³ cinta que, al decir de Julián-Leonardo Gómez, «sorprende por la capacidad de su director para despertar, mediante unas pocas imágenes y algunas palabras, distintos estados afectivos en el espectador.»¹⁴

Las imágenes-sensación son el común denominador de *Pina*, filme articulado para revivir la experiencia de ver y sentir el trabajo de la Bausch. Los ecos entre las pretensiones de la coreógrafa y las del cineasta se respiran tanto en el discurso –es decir, en los temas en los que indagan– como en la exploración formal que ambos llevan a cabo, independientemente de sus caminos y técnicas. Las imágenes en relieve ayudan a traducir la magia de las coreografías e introducen al espectador en ese mundo de sensaciones y pasiones

Escena en los exteriores de Wuppertal, ciudad que fuera centro del trabajo creativo de Pina Bausch.



que los cuerpos consiguen en su apropiación de la música y el espacio. Sin el 3D, perderíamos la sensación de dejarnos envolver por una serie de movimientos que transforman el cuerpo en un instrumento de comunicación y expresión absolutamente sublime.

La experiencia estética del 3D en Herzog y Wenders

Los avances tecnológicos en el cine de lo real tienen una función más allá del espectáculo: pretenden ser una herramienta para interrogar de mejor manera cada suceso. La técnica del 3D es una respuesta estética a dicho propósito, como lo fueron el sonido, el color, la cámara sincrónica y tantos otros avances que, además de dotar de espectacularidad al cine, también han servido para reflexionar sobre lo real de una manera distinta y sofisticada.

Tanto *La cueva de los sueños olvidados* como *Pina* son películas que respetan los estilos de sus autores, ya sea por su manera de posicionarse ante lo real como por los recursos estilísticos empleados. Además, proponen una exploración técnica para poder resolver sus inquietudes formales y conceptuales. Es decir, reconocen en sus respectivos temas una necesidad de ir más allá de ellos, y recurren a la tercera dimensión como posible camino.

La cueva... nos permite conocer un hallazgo único, pero además plantea una serie de reflexiones sobre la humanidad, el paso del tiempo, el arte, la prehistoria, la huella histórica, la verdad y la fantasía. Sus imágenes son imágenes-sensación en las que presente y pasado conviven en una tensión muy particular. Estas cautivan con su peso histórico y con su belleza, creando una lectura emotiva en quien las descubre a través de esa cámara que no es ingenua y que sabe que con la tridimensionalidad puede acentuar la emoción.

Pina es una pieza en la que el cine y la danza dialogan íntimamente. La energía de la cámara, tanto como la de los bailarines, se transforma en un réquiem por una de las más grandes artistas de este siglo. El 3D ayuda a construir la imagen-sensación: momentos importantes por lo que hacen sentir y no por lo que cuentan; en que la narración pasa a un segundo plano mientras que la expresión protagoniza este recuerdo inmortalizado.

Wenders, a través de *Pina*, nos dice que la danza en su esplendor no puede ser filmada sin la ayuda de una cámara 3D. Pensemos que el bailarín trabaja con su cuerpo y con el espacio que le rodea. Si no podemos recrear esta tensión con la cámara, la fuerza de las coreografías se diluye. El poder de las imágenes tridimensionales es que le permiten al espectador sentir que «está ahí», ya no como un espectador tradicional de cine, sino como uno que puede perderse entre saltos y piruetas como si estuviera delante de los bailarines.

El cine de lo real también es un cine que experimenta con los recursos formales, de ahí que no nos sorprenda que estos títulos sean los primeros de muchos otros en los que la imagen en relieve ayuda a contar y a hacer sentir de mejor manera la mirada de un cineasta; a cuestionar la realidad y la mejor forma de captarla. Habrá mucho que pensar aún sobre el 3D pero, sobre todo, debemos estar atentos a los cambios tecnológicos, pues casi siempre repercuten en un nuevo planteamiento estético.

Fabiola Alcalá Anguiano (Guadalajara, 1979)

Profesora Investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social en la Universidad de Guadalajara, México. Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Máster en Teoría y Práctica del Documental de Creación, UAB. Miembro de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus principales líneas de investigación están el cine documental, los nuevos formatos televisivos y la ética informativa.

Ariadna Ruiz Almanza (Santa Clara, 1985)

Máster en Comunicación por la Universidad de Guadalajara, México. Licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana. Profesora de Nuevas Narrativas en el CAAV Universidad de Medios Audiovisuales, Guadalajara. Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC) y de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA). Entre sus líneas de investigación están el cine documental, el documental participativo y los formatos webdocumentales latinoamericanos.

1 Josep Maria Català, «Reflujo de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental», *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, no. 2, 2011, p. 45.

2 Fabiola Alcalá, *Lo irónico-sublime: apuntes sobre el cine documental de Werner Herzog*, Académica Española, Alemania, 2010, p. 174.

3 Sus primeros filmes no estaban narrados por él. Este tipo de narración coincide con su traslado a Estados Unidos y con el cambio del idioma alemán al inglés.

4 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 465.

5 Areli Adriana Castañeda, «Sobre la estética de las intensidades en el cine digital», *La Colmena*, no. 80, 2013, <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_80/Colmenario/4_Sobre_la_estetica.pdf>, p. 147.

6 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 41.

7 Areli Adriana Castañeda, «Sobre la estética de las intensidades en el cine digital», *La Colmena*, no. 80, 2013, <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_80/Colmenario/4_Sobre_la_estetica.pdf>, p. 147.

8 Gilles Deleuze, ob. cit., p. 41.

9 Herzog, entrevistado por Wim Wenders en el filme *Tokio-Ga* (1985).

10 Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gómez Vaquero, «Filmando desde el volcán. Los documentales de Werner Herzog (1963-1978)», Carlos Losilla y José Enrique Monterde (Eds.), *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2007, p. 215.

11 Adolfo Vásquez Rocca, «Pina Bausch; Danza abstracta y psicodrama analítico», *Revista Almiar*, Madrid, 2005, <<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>>, p. 1.

12 Ramiro Villapadierna, «Wim Wenders: Pina Bausch expresaba lo que el alma le dice al cuerpo». *Diario ABC*, Berlín, 14 febrero de 2011, <<http://www.abc.es/20110214/cultura-cine/abci-entrevista-wenders-201102141643.html>>.

13 Si bien *Las alas del deseo* es un filme de ficción –recordemos que para estos cineastas la línea que divide el cine de lo real y la ficción es muy delgada–, «directores como Herzog, Schroeter, Praunheim o Wenders se están dando a la tarea de revalorar el concepto de filme documental: para ellos, no es un bastión de la objetividad, sino la posibilidad para una autorrepresentación radical. A pesar de que algunos aparecen en sus propios filmes sin enmascaramientos de tipo ficcional, en el trabajo de cámara y de puesta en escena, sus documentales se parecen mucho a sus ficciones.» Wilhelm Roth, *Der documentarfilm seit 1960*, Bucher, Munich, 1982, p. 60.

14 Julián Leonardo Gómez, «*Las alas del deseo-Gustavo Chiozza*», comentario presentado en el ciclo de Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza (26 de septiembre de 1997), 2014, <<http://documents.mx/documents/las-alas-del-deseo-gustavo-chiozza.html#>>, p. 2.



Dossier «Mujeres y cine: imágenes refractarias»



Eros imperial: Carmen Miranda y los «cuerpos imaginados» de la Buena Vecindad¹

Mónica González García

La primera guerra registrada por el cinematógrafo es la denominada Guerra de 1898, conflicto en el cual el emergente sujeto imperial inmortaliza, con la nueva tecnología, las hazañas lideradas por Theodore Roosevelt en Cuba. La visión de los vencedores, unida al realismo de la imagen en movimiento,² contribuyó a que la intervenida Guerra de Independencia cubana fuera inscrita en el imaginario de la cultura popular occidental como un conflicto entre imperios en el que, por el curso de la teleología histórica, España debía cederle paso al manifiesto destino de la modernidad estadounidense.

Ella Shohat y Robert Stam han subrayado el hecho de que «los principios del cine coincidieran con la culminación del proyecto imperial»,³ legitimando las expansiones territoriales con «géneros cinematográficos» que han convertido las conquistas más recientes en epopeyas visuales. Los autores notan incluso que en Estados Unidos el cine nació «en un momento en que un poema como *La carga del hombre blanco*, de Rudyard Kipling, pudo ser publicado [...] para celebrar la adquisición estadounidense de Cuba y las Filipinas». Gracias a la experiencia de realidad ofrecida por la sala de cine, la (re)presentación de la conquista –su «h[acerla] presente en el tiempo y el espacio»–,⁴ significó que los espectadores metropolitanos experimentaran la ciudadanía, la soberanía y la masculinidad como fuerzas de alcance planetario. «Del mismo modo que el espacio colonizado estaba a disposición del imperio, y los paisajes coloniales estaban a disposición del cine imperial, así también este espacio psíquico estaba a disposición del juego de la imaginación del espectador viril como un *Lebenstraum mental*».⁵



El mapeo cinematográfico de las geografías adquiridas por Estados Unidos significó la creación de una suerte de «régimen panóptico»,⁶ que registró –como los estudios de área tras la Segunda Guerra Mundial– las características de las tierras subordinadas para educar a espectadores metropolitanos y colonizados sobre la función tutelar del nuevo imperio. Así, la culminación de las ambiciones hegemónicas expresadas de modo sistemático a fines del siglo XIX en los orígenes del Panamericanismo, se dio en la primera mitad del XX con las guerras europeas: ante la amenaza del nazifascismo para las Américas, Franklin D. Roosevelt creó en 1933 un bloque de resistencia continental que, como la Doctrina Monroe un siglo antes, buscaba impedir cualquier intento imperialista por parte de Europa. En este contexto, la política de la Buena Vecindad requirió que Hollywood revisara sus estereotipos latinoamericanos para ajustarlos a las nuevas circunstancias globales. Junto a personajes animados como Pepe Carioca y Pancho Pistolas, la portuguesa emigrada a Brasil Carmen Miranda se encargó de performar la versión femenina del «buen salvaje», añadiendo a su erotizada versión de *mãe de santo*⁷ el sometimiento a las necesidades del hombre anglosajón. La animalidad latinoamericana queda neutralizada por el color de piel y el talento artístico de la cantante, cualidades que suavizan su barbarie y aluden a un *otro* más cercano a la norma racial occidental.

A continuación analizamos la construcción de Carmen Miranda como versión imperialista de lo que Laura Mulvey llama «mirabilidad», según su representación de la latinoamericanidad en los filmes *That Night in Rio (Aquella noche en Río, 1941)*, de Irving Cummings, y *The Gang's All Here (Toda la banda está aquí, 1943)*, de Busby Berkeley. Sumando a ello la reflexión de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1993), proponemos indagar en la erotización cinematográfica de la mujer latinoamericana, como parte de la creación de un repertorio de «cuerpos imaginados» necesarios para narrar la nueva comunidad imperial y sustentar las fantasías imperialistas sobre las periferias panamericanas –unilateralmente consideradas como ansiosas de conquista.

Cine panamericano y erotismo cafona⁸

Analizamos la emergencia de lo que denominamos «cine panamericano» –musicales o «aventuras de ensueño»⁹ producidos en la era de la Buena Vecindad, cuando «Hollywood, con la esperanza de dominar los mercados sudamericanos, inundó las pantallas con temas «latinoamericanos»»¹⁰ – en el marco de la cultura de masas. Para ello, cabe recordar que las Conferencias Panamericanas convocadas por James Blaine en 1889 y 1891 no lograron crear un mercado continental para productos estadounidenses, y que la anexión de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898 no materializó por sí misma la hegemonía que Estados Unidos ansiaba desde su independencia. Ella comenzó a cristalizarse junto con la entretención de masas pues, mientras William F. Cody añadía al *Wild West Show* un número estelar sobre los «Rough Riders» en Cuba, Thomas Alva Edison filmaba la conquista del lejano Oeste según la imaginaba el intrépido «Buffalo Bill», dando origen al western. La tríada imperialismo-tecnología-industria cultural, con su inusitada trama de coerción y seducción, difundió a niveles local y global la imagen del Estados Unidos impe-

rial. Dialogando con Benedict Anderson, Shohat y Stam dicen que el cine es una herramienta «más afirmativ[a que la prensa] a la hora de impulsar las identidades de grupo», porque su «consumo» se da en esa verdadera «comunidad imaginada» que se reúne ante la pantalla.¹¹

Por su parte, Sigfried Kracauer afirma que las nuevas tecnologías permitieron «traspasar las regiones esclavizantes del Aquí»,¹² con el cambio de espacio y tiempo respectivamente abiertos por el viaje y el baile –sensaciones que el espectador imperial podía experimentar desde la sala de cine–. Interesa, por tanto, aplicar estas teorizaciones no a las epopeyas de conquista narradas por Hollywood en su género más imperial, el western, sino al cine panamericano en tanto «cronotopo»¹³ para la realización de fantasías de entretención, ejercicios de conquista y actos de posesión por parte del espectador imperial.

En su tarea de dar un correlato visual a la política continental de Franklin D. Roosevelt, el cine estadounidense creó nuevos estereotipos para sustituir la mediática imagen de Pancho Villa como latinoamericano esencial. La representación del líder mexicano por David W. Griffith en *The Life of General Villa (La vida del General Villa, 1914)* es comparable a la del caudillo Juan Facundo Quiroga por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo: civilización y barbarie* (1845): mientras se mitifica la valentía del hombre natural, se sugiere también su ulterior extinción. En el ámbito de la industria cultural, Villa es el heredero del canibal representado por Cristóbal Colón en sus cartas de relación sobre el Nuevo mundo –tipificación primigenia de la alteridad americana que sirvió para justificar la violenta colonización de los pueblos indígenas. El tropo del canibal se vincula con el tropo imperial de la animalización, en el que los colonizados son presentados «como cuerpo y no como mente».¹⁴ Asimismo, la imagen de Villa sugiere una infantilización que «presupone la inmadurez política de los pueblos colonizados (o antiguamente colonizados)».¹⁵ Como sinécdoque de México, el Villa de Griffith era el rostro de un país dominado por la fuerza bruta, incapaz de gobernarse a sí mismo y, por tanto, necesitado de la tutela de sus vecinos del Norte.

Para dar continuidad a esta supremacía, el cine panamericano convierte la brutalidad y la violencia del latinoamericano en rasgos «infantiles e impulsivos»,¹⁶ caricaturizando al «buen salvaje» descrito por el portugués Pero Vaz de Caminha en su carta sobre el descubrimiento de Brasil (1500) y por el francés Michel de Montaigne en su ensayo humanista *De los canibales* (1572). Retomando otro tropo clásico en la representación del Nuevo mundo, el «buen salvaje» da continuidad al sujeto dócil construido por Bartolomé de las Casas para evitar el genocidio nativo y promover, en cambio, la



The Gang's All Here (Toda la banda está aquí, 1943)

evangelización. En una estrategia similar, el cine anglosajón resemantiza al latinoamericano para legitimar visualmente la diplomacia de la Buena Vecindad, a fin de enfrentar la contingencia europea desde el blindaje geográfico proporcionado por las alianzas regionales. En este contexto, Carmen Miranda añade a su versión femenina del «buen salvaje» el erotismo que la torna no solo objetivo de conquista, sino también objeto de deseo para el espectador imperial. Leyendo su imagen según el modernismo brasileño, seguimos la teorización de Favaretto sobre la Tropicália¹⁷ para afirmar que su personaje surge de un «procedimiento cafona»¹⁸ que, mezclando antropofágicamente «elementos arcaicos y modernos»¹⁹ de ese país, resulta en una doble alegoría: de la democracia racial promovida por el Estado Novo y del panamericanismo integrador promovido por la Buena Vecindad. El *cafonismo*, derivado de una «visión grotesca y carnavalesca del mundo»²⁰ que exacerba el mal gusto e invierte las jerarquías, estimula el énfasis en los «significantes» y genera una imagen contradictoria de lo nacional (y lo latinoamericano): «Brasil emerge del montaje sincrónico de hechos, eventos, citas, dialectos y emblemas, residuos, fragmentos»²¹ –lo que Carmen Mi-

randa, antes de viajar a Estados Unidos, ilustra anticipando que en sus números «no ha de faltar nada: canela, pimienta, dendé, comino, vatapá, carurú, munguzá, balangandás, acarajé».²² Y aunque para Favaretto las parodias tropicalistas persiguen fines descolonizadores, creemos que no es el caso del personaje de Carmen Miranda. Si bien su erotismo *cafona* construyó un puente panamericano que sirvió para exportar cierta cultura brasileña, su *performance* de género inscribió una femineidad latinoamericana inferior a la norma, siempre subrayada por contraste con la heroína blanca de las películas en las que participó. Es una buena salvaje cuya «libido desmedida»²³ debe ser controlada por el patriarcalismo imperial.

Un filme que pone de manifiesto la necesidad de tutelaje de la mujer latinoamericana es *Aquella noche en Río*. En él Carmen es novia de Larry, un estadounidense con quien sostiene una tormentosa relación sentimental. Como muchas «aventuras de ensueño», la película abre con una escenografía artificial de la naturaleza local: Río de Janeiro es iluminado por fuegos artificiales entre los que aparece Carmen bailando samba con frutas en la cabeza, avanzando entre «nativas» con el estómago al aire

y cantando *Chica Chica Boom Chic* –tema de Harry Warren y Mark Gordon–. La percusión carnavalesca es repentinamente interrumpida por una balada jazzística que anuncia la entrada de Larry en un vehículo descapotable, vestido de militar y acompañado por otros uniformados estadounidenses. En su turno para el canto, Larry se hace vocero oficial de la Buena Vecindad:

*My friends, I extend felicitations
To our South American relations
May we never leave behind us
All the common ties that bind us
A hundred and thirty million people
Send regards to you...²⁴*

La embajadora latinoamericana de la Buena Vecindad está allí no solo para acusar recibo del mensaje diplomático llevado por Larry, sino para ofrecerle una coqueta bienvenida con cosquillas en el estómago. Enseguida ocurre un decidido contrapunteo rítmico que alegoriza musicalmente la amistad panamericana cuando Larry, al interpretar el *Chica Chica Boom Chic* en estilo jazzístico, es interrumpido por la percusión «africana» y la voz sincopada de Carmen. Después del dúo transcultural, el *zoom out* revela un escenario en que los personajes «reales» Carmen y Larry actúan un musical. En la diégesis de la película ambos son artistas y novios –aunque ella no se quita los atuendos frutales durante toda la historia. En esta apertura «ficticia» de *Aquella noche en Río* opera lo que Laura Mulvey llama el «artificio de la *showgirl*»,²⁵ que combina la mirada de los personajes varones con la de los espectadores de igual género, continuidad visual que impide el quiebre de la diégesis y mantiene la «verosimilitud narrativa» tanto de la película como del *show* dentro de ella.

El espacio privado de los artistas es el que define las relaciones de poder entre ellos: tras el espectáculo, Larry se sienta frente al espejo, se quita el sombrero nuevo y lo intercambia por el de su criado para luego quedarse en espera de algo. A continuación, vemos que un zapato de tacón vuela el sombrero de la cabeza de Larry: es la entrada de Carmen Miranda en la diégesis de la película. Paciente y resignado, Larry bromea sobre la puntería de Carmen mientras esta, furiosa, lo recrimina a gritos por mirar a otra mujer durante el *show*. Las personalidades complementarias racional versus impulsiva recuerdan los estereotipos de género canonizados por William Shakespeare en *La fierecilla domada* (1590), obra en la que la violenta y malhumorada Katherina es subordinada por Petruchio, haciéndola una mujer encantadoramente sumisa. De este modo, el parentesco de Carmen Miranda con la animalidad de Pancho Villa se desplaza del espacio público de la Revolución Mexicana al espacio privado de su relación con Larry –es decir, si los impulsos violentos del mexicano son subordinados por la mirada del espectador imperial, los impulsos primitivos de la brasileña son neutralizados por una narrativa en que impera la ley del padre anglosajón.

Un comienzo similar tiene *Toda la banda está aquí*, filme que inicia con el arribo a Nueva York de un buque brasileño cargado de azúcar y café, del cual baja Dorita (Carmen Miranda) con un sombrero-bol llenísimo de frutas tropicales para cantar *Aquare-*

la do Brasil, de Ary Barroso. Como en *Aquella noche en Río*, la música sudamericana es interrumpida por acordes estadounidenses: una banda militar toca una marcha para anunciar a Phil Baker, quien llega en un vehículo a preguntarle a la brasileña si trae café. Él está allí para darle las llaves de la ciudad (a cambio, claro, de la mercancía) en nombre de los sonrientes compatriotas que la observan bailar, se quitan el sombrero a su paso y se beneficiarán con los productos brasileños gracias a la Buena Vecindad. Luego del contrapunteo entre músicos tropicales y banda militar al ritmo de *You Discover You're in New York*, Dorita le entrega a Phil el café con un coqueteo que sugiere un noviazgo. Al bajar del escenario, él le dice al público: «¡Eso es la política de la Buena Vecindad! Acércate *honey*. ¡Ella sí que es una buena vecina!».

En este punto conviene retomar el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975), en el que Mulvey comenta la división del trabajo en el cine clásico, según la cual la mujer existe para ser contemplada y el hombre para llevar adelante la acción. Al explorar formas diversas de placer escopofílico, la autora plantea que «las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-mirabilidad” [*to-be-looked-at-ness*]».²⁶ Y aunque la escopofilia implica también el placer de ser observado, la «mirabilidad» de la mujer produce el riesgo de «congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica», puesto que su presencia ornamental contribuye no a empujar la diégesis narrativa sino a estimular el deseo masculino. Por esta razón, el hombre debe «neutralizar las tendencias extradiagéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo». Así, rearticulando la provocación de Judith Butler en su libro de 1993, nos preguntamos qué es lo que importa representar en el cuerpo subalterno de Carmen Miranda en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo lo que Butler define como «morfología imaginaria», la cual es «orquestada mediante esquemas reguladores» y «criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan»,²⁷ proponemos el rol activo del cine imperial en la confección de «cuerpos imaginados», destinados a nutrir un imaginario hegemónico legitimador de la supremacía internacional e interracial estadounidense dentro la «comunidad imaginada» panamericana.

De vuelta al inicio de *Toda la banda está aquí*, hallamos también la solución visual con que Busby Berkeley, director del filme, explica no el cinemapeo del territorio brasileño, sino la incorporación de sus insumos a la cotidianidad estadounidense. Junto con el comercial de «Chiquita Banana»,²⁸ este filme busca crear hábitos do-

mésticos para aliviar la escasez de la guerra, pues si la agricultura local carecía de mano de obra, las familias debían optar por las importaciones exóticas de periferias imperiales como Brasil. Parte de esa solución es la sonriente Dorita, metonimia de la fruta que «crece» en su cuerpo, cuya representación visual la coloca a disposición del consumo del espectador imperial al igual que los productos que transporta. Su imagen de «diosa de la fertilidad»²⁹ con un sombrero recargado de bananas alegoriza, asimismo, el estereotipo del monocultivo latinoamericano. Carmen Miranda lleva la escopofilia³⁰ cinematográfica a su máxima expresión pues, por su función diegética de *showgirl* y la consciencia del impacto erótico de su «cuerpo (subalterno) imaginado», administra su propia «mirabilidad» y el placer visual del patriarca imperial dirigiendo su mirada a la cámara y, en consecuencia, «soporta[ndo] su mirada... act[quando] para él»;³¹ e incluso, procreando para él.

Función similar cumplen las mujeres «morenas» con quienes canta *The Lady in the Tutti-Frutti Hat* –Evas latinoamericanas situadas en un edénico escenario listas para seducir a los Adanes estadounidenses–. En tanto «ornamento masivo» y alegoría de la producción en serie del capitalismo fordista, la coreografía matemática de esta aglomeración de mujeres³² puede pensarse como cuerpo imaginado, que visualiza la fantasía imperial de una comunidad imaginada de latinoamericanos entrenados para atender las necesidades estadounidenses.³³ Y aunque según Kracauer esta gimnasia masiva es una «forma vacía»³⁴ que inhibe cualquier significado erótico y cualquier idea de «[c]omunidad y personalidad»,³⁵ es imposible ignorar la danza de bananas gigantes sobre la cual el *New York Times* comentó que parecía «directamente sacada de Freud» (23 de diciembre de 1943). Asimismo, el cuerpo individualizado de Carmen auspicia la extensión del deseo erótico a toda la comunidad imaginada de cuerpos femeninos, por su relación metonímica con el grupo. La fantasía del trabajo mecanizado de los subalternos en función de los intereses del imperio es la alegoría detrás de este «product[o] de las fábricas estadounidenses de entretención».³⁶ Siguiendo a Foucault, podemos añadir que los musicales de Carmen Miranda definen una nueva «anatomía política»³⁷ de subordinados latinoamericanos, en la que la industria cultural alegoriza el deseo de «fabrica[ción de] individuos útiles»³⁸ para la metrópoli de la comunidad panamericana, con el fin último de probar la aptitud de Estados Unidos como líder occidental una vez terminada la Segunda Guerra Mundial.

Considerando todo lo anterior, es posible afirmar que la mayor transgresión de Carmen Miranda, como imagen cinematográfica del «buen salvaje» femenino,

radica en su poder para sintetizar el tropo imperial «tierra virgen» y el tropo patriarcal «sexualidad femenina» en su «cuerpo imaginado», cuya blancura de cuerpo no-abyecto es mestizada por el atuendo «africano» de *mãe de santo* y telurizada por los frutos tropicales –ofreciendo un teatral³⁹ estereotipo que bordea lo civilizado y lo bárbaro–. Además de *leitmotiv* del cine panamericano, el erotismo *cafona* de Carmen Miranda es sinécdoque de la flora y la fauna del continente salvaje y fecundo, que convierte la tarea civilizadora del hombre metropolitano en un «placer visual» que invita a la posesión material. Hollywood y Carmen Miranda reúnen así la mirada etnográfica –excusa científica «para la liberación de los impulsos pornográficos» occidentales⁴⁰ y la mirada escopofílica, provocada por la *showgirl* del musical para crear un cuerpo necesario a las fantasías subalternizadoras de la Buena Vecindad. El deseo estadounidense de dominación de las Américas se realiza con la conquista sexual de la brasileña, en el marco de una ley patriarcal cuyo contenido imperial y racista agudiza aún más las diferencias de género, según las cuales «el hombre [blanco] está del lado correcto de la ley, [y] la mujer [de color], del equivocado».⁴¹

La felicidad de la «familia imperial»⁴² panamericana se expresa, en *Aquella noche en Río*, con la armoniosa división internacional del trabajo de los personajes en que diplomáticos y empresarios estadounidenses retizan con *showgirls* latinoamericanas. Algo similar ocurre en *Toda la banda está aquí*, donde la música y las bromas de los latinos son el marco lúdico para el romance de la verdadera heroína, Eadie Allen (Alice Faye), la rubia que espera con lágrimas en los ojos a Andy Mason (James Ellison), el feliz soldado estadounidense que cuesta imaginar peleando en la Segunda Guerra Mundial. Los músicos brasileños de la orquesta Bando da Lua –en quienes funciona la «intercambiabilidad» de la que hablan Shohat y Stam, pues no importa si están vestidos de mexicanos o si hablan español– carecen de protagonismo, y no interesa su vida amorosa porque, en tanto cuerpos subalternos imaginados, su presencia es ornamental. Gracias a ellos los espectadores imperiales aprenden que el nuevo «buen salvaje» es un tipo inferior pero simpático, que vive en un lugar remoto pero fecundo cuyos frutos están destinados a satisfacer los apetitos metropolitanos y no otros. En la sala de cine imperial, los estadounidenses se tornan «conquistadores de butaca» que realizan en *Aquella noche en Río* el viaje virtual a las colonias panamericanas, o que importan a su tierra el festivo espectáculo latinoamericano de *Toda la banda está aquí*.

En la sala de cine neocolonial,⁴³ por su parte, los estereotipos estadounidenses se articulan como espejos

para los sujetos subalternizados, consiguiendo muchas veces la autoexotización de estos pues, como dice Simone de Sá, tales representaciones «comenzaron a ser conocid[a]s como “expresiones auténticas” del “alma brasileña”».⁴⁴ De manera similar a los amores romántico y cortesano, que les impusieron «virtudes imposibles a las mujeres»,⁴⁵ la imagen de fertilidad performada por Carmen Miranda y popularizada por Hollywood «alcanz[ó] un destino temporal autónomo»,⁴⁶ fundando una «interpelación de género»⁴⁷ en el imaginario visual estadounidense según la cual las *latinas* son resignificadas como objetos para la conquista erótica, porque sus cuerpos imaginados desbordan (*deben* desbordar) la sensualidad exuberante de la tierra de donde provienen. El erotismo *cafona* de Carmen Miranda se fija en el imaginario occidental no por la reiteración discursiva⁴⁸ de las normas imperiales impuestas a la mujer latinoamericana, sino por la repetición de su imagen –en la metrópoli y sus periferias– permitida por la reproductibilidad técnica del cine panamericano creado en la era de la Buena Vecindad.



Mónica González García (Santiago de Chile, 1972)
Profesora de Literatura y Cine de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y coordinadora del Diploma en Cultura Brasileña de la Universidad de Chile. Se graduó de Doctora en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad de California, Berkeley. Actualmente está terminando un libro sobre Modernismo latinoamericano y preparando un manuscrito sobre cine e industria cultural en América Latina.



1 Agradezco el estimulante diálogo sostenido con las alumnas y los alumnos del curso «Cultura audiovisual en América Latina», que tuve oportunidad de ofrecer en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en el otoño de 2016.

2 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1990, p. 186.

3 Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001, p. 115.

4 André Bazin, ob. cit., p. 28.

5 Ídem, p. 116. *Lebenstraum* se refiere a un territorio disponible a la expansión política y económica.

6 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 5.

7 En religiones afrobrasileñas, la que dirige un *terreiro* o lugar de adoración.

8 Palabra brasileña que alude a personas o situaciones de mal gusto, exageradas o extravagantes.

9 Ídem, p. 143.

10 Ídem, p. 172.

11 Ídem, p. 119.

12 Ídem, p. 71.

13 Este concepto de Mijail Bajtín se refiere, según Shohat y Stam, a un «tiempo que se materializa en el espacio, que media entre lo histórico y lo discursivo, dando entornos ficticios donde se hacen visibles los entramados de poder históricamente específicos» (ídem, p. 118).

14 Ídem, p. 152.

15 Ídem, p. 154.

16 Sol Glik, «Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955)», *Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (eds.), Santiago de Compostela, 2010, p. 2371.

17 Movimiento artístico y musical brasileño surgido a finales de la década de 1960, una de cuyas musas es justamente Carmen Miranda –según sugiere la canción *Tropicália* (1967) de Caetano Veloso.

18 Celso Favaretto, *Tropicália, alegoría, alegría*, Ateliê, São Paulo, 2000, p. 122.

19 Ídem, p. 55.

20 Ídem, p. 58.

21 Celso Favaretto, ob. cit., p. 63.

22 Sol Glik, ob. cit., p. 2378.

23 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 171.

24 *Mis amigos, traigo mis congratulaciones/ Para nuestros colaboradores sudamericanos/ Ojalá nunca dejemos de lado/ Los lazos comunes que nos vinculan/ Ciento treinta millones de personas/ Les envían sus saludos...*

25 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo» [1975], *Arte después de la modernidad*, Brian Wallis (ed.), Akal, Madrid, 2001, p. 371.

26 Ídem, p. 370.

27 Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 36.

28 Chiquita Banana, personaje creado por el dibujante Dick Brown, «era una banana cuyo canto y baile se inspiraron nada menos que en... Carmen Miranda» (Sol Glik, ob. cit., p. 2380).

29 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 173.

30 La palabra proviene del concepto alemán *Shaulust* usado por Freud, que «combina la palabra alemana para lujuria o deseo sexual, con la palabra para mirar, observar o contemplar»

31 Laura Mulvey, ob. cit., p. 370.

32 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge & London, 1995, p. 75.

33 Como dice Kate Millet, la docilidad del grupo sometido es un rasgo necesario para «racionalizar el sistema patriarcal». [Kate Millet, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000, p. 32.]

34 Siegfried Kracauer, ob. cit., p. 84.

35 Ídem, p. 77.

36 Ídem, p. 75.

37 Michel Foucault, «El panoptismo», *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 2004, *International Dictionary of Psychoanalysis*, Alain de Mijolla (ed.), Farmington Hills, MI, Thompson Gale, 2005, p. 10.

38 Ídem, p. 11.

39 Según Butler, la teatralidad de género «se produce en la medida en que permanece disimulada su historicidad» [Ob. cit. p. 34]. La historicidad escondida en el disfraz es la colonización portuguesa sustentada por la esclavitud africana y la hegemonía estadounidense sobre las Américas.

40 Ella Shohat y Robert Stam, ob. cit., p. 26.

41 Laura Mulvey, ob. cit., p. 375.

42 Ídem, p. 118.

43 Cabe señalar que el filme de Berkeley fue inicialmente censurado en Brasil.

44 Anderson A. Rocha, «Zé Carioca e o homem cordial: um retrato do brasileiro no cinema», *Anais do X Seminário de Ciências Sociais*, Universidade Estadual de Maringá, 22-26 de octubre 2012: p. 141.

45 Kate Millet, ob. cit. p. 37.

46 André Bazin, ob. cit. p. 24.

47 Judith Butler, ob. cit. p. 26.

48 Ídem, p. 29.

Y la mirada se desviste

Hacia un cine de mujeres latinoamericano

Zusú Muñiz

Resulta loable que finalmente el diálogo entre cine y feminismo no provoque estupro en los ámbitos académicos de Cuba. Si nos ponemos al día con los últimos acontecimientos del saber teórico constataremos que, desde finales de la década del sesenta del siglo pasado, los estudios sobre la estética y el lenguaje fueron sometidos a una óptica que proponía reivindicar el papel de las mujeres en la creación, así como evaluar el significado oprimido de la femineidad en las representaciones visuales.

La labor que nos actualizó sobre el impacto de la teoría fílmica feminista en el análisis cinematográfico fue emprendida en la Isla por la especialista Danae C. Diéguez, quien llevó a cabo un proyecto sociocultural de alcance no solo académico, sino también comunitario, que nos enseñaba a *mirar el cine desde la sospecha* al tiempo que nos exhortaba a deshacernos de aquellos ropajes que el *habitus sexuante* nos había convocado a vestir como un compromiso infranqueable.

En materia de cine, todo ese aprendizaje catártico conllevaría varios ajustes de cuentas. En primera instancia, permitió que se develasen los mecanismos que modelan la infrarrepresentación femenina y la posición de alteridad de las mujeres en los discursos fílmicos. En segundo lugar, evidenció las causas de la exigua contribución del actuar femenino dentro del aparato cinematográfico y propició el reconocimiento de praxis artísticas relegadas en los textos canónicos de la historia del cine. Por último, se comenzó a analizar hasta qué punto el cine de

autoría femenina era capaz de reconfigurar los códigos cinemáticos y los modelos de representación que acreditan un lenguaje patriarcal.

Ahora estos proyectos se han convertido en tareas de primer orden. De modo que, para quienes estamos comprometidos con la crítica feminista de la representación, se hace cada vez más difícil examinar un texto fílmico sin acudir a la perspectiva de género; esa vigilia que *desde la sospecha* permite entender cómo el cine articula en imágenes, códigos y argumentos, los axiomas de la diferencia sexual y las formaciones ideológicas patriarcales. Es por ello que la tarea actual del feminismo teórico demanda la búsqueda de otro marco referencial: el de una actividad cinematográfica que formule nuevas condiciones de visibilidad, capaz de resolver el problema de la elisión de la mirada femenina, develando los signos que niegan a las mujeres el estatuto de sujeto, y de poner en relieve el funcionamiento oculto del aparato cinematográfico que produce una *ilusión cortada a la medida del deseo* masculino. Ese reto ha devenido vocación del denominado cine de mujeres, que ensaya posibles vías para agenciar las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado, la identificación y el placer visual.

Con estos fines, el cine de mujeres apuesta por inscribir el deseo fílmico de la mujer, ese espacio contradictorio en que la espectadora históricamente ha quedado desplazada, inmóvil entre la mirada escopofílica de la cámara (dominada por el hombre) y las imágenes-fetichismo de Mujer como

soporte de la visión masculina. Se trata de un espacio que privilegia «las dos fronteras del lenguaje y la socialización»: cómo ser «lo que no es dicho» y «cómo hablar de lo que está reprimido en el discurso»¹ (cómo ser y representar el otro lugar del lenguaje).

Por lo tanto, cuando nos referimos a una película como representativa de las estrategias discursivas del *cine de mujeres*, no se esgrime una taxonomía otra que encasille la producción de un conjunto de creadoras a una estética exclusiva de las mujeres, o que ilustre el universo de valores y sentidos (sensibilidad, corporeidad, afectividad) asociados a una construcción inamovible de femineidad, ni tampoco se alude a una voluntad política de producir «imágenes positivas» de la mujer mediante la inversión de roles. El cine de mujeres transforma la manera tradicional de ver y entender al sujeto mujer en el acto de enunciación fílmica, y al mismo tiempo, desafía los límites discursivos que proscriben a las mujeres a posiciones narrativas subordinadas. Justamente, se privilegia el discurso de una o varias voces femeninas en el campo de las relaciones de la mirada y la narratividad; siendo así, el cometido del cine de mujeres puede entenderse, más allá de ciertos desplazamientos contraideológicos, como un acto que conlleva mostrar el lugar bloqueado o subordinado de lo femenino por el orden falocéntrico.

Recientes investigaciones con enfoque de género dedicadas al novel cine latinoamericano patentizan que, a partir del decenio de los ochenta, se consolida un cine de autoría femenina integrado por direc-

toras procedentes de diversos territorios y contextos sociopolíticos de nuestra región. Gran parte del quehacer creativo de las realizadoras en esos años se distingue por develar «escenas organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien, como crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer».² Esta idea define el concepto cine de mujeres que ofrece la teórica Mary Ann Doane. Acogiéndonos a él, podemos aseverar que los textos fílmicos de esas cineastas evidencian el interés por representar los espacios de existencia de las mujeres desde sus propias ópticas, como miradas alternativas a los discursos habituales del cine clásico.

Por lo general, prevalece en sus películas una reflexión respecto a los modos de relación mujer-comunidad, el autocuestionamiento y la constante interrogación de la identidad en divergencia u oposición a los mandatos culturales del orden falocéntrico. Destaca la postura de dirimir los silencios que dominan ciertos temas y situaciones sobre la vida cotidiana y la sexualidad de las mujeres. Son películas en las que se habla de mujeres, pero ante todo, con énfasis en su experiencia genérica, es decir, en interacción con ese proceso que define el «yo» como mujer (que crea al sujeto como femenino) y que a fuerza de costumbre la coloca ante la realidad social con todas las «verdades» que ella sabe de su rol, las que le han enseñado. No es casual entonces que la representación de la violencia de género se posiciona como un tópico del cine de mujeres en Latinoamérica, y la denuncia a esta problemática se registra tanto en el tema como en la forma narrativa.

El presente ensayo no es más que el intento de compendiar ese andamiaje de temáticas y tendencias escriturales que el cine de mujeres en el continente emplea para desmontar expresiones de violencia de género aclamadas en el imperio de lo visual.

Silencios despertados

Algunas de las realizadoras establecen un diálogo con las mujeres del pasado, como una suerte de exorcismo de las trabas ancestrales de la lógica de género. Se asiste a una revisitación de las costumbres y los

mitos que signaron periodos de prohibiciones y rígido moralismo en el continente, ya sea en filmes biográficos sobre determinada figura femenina censurada por su época, o bien mediante la confrontación de pasajes íntimos de mujeres históricamente *engendradas*. En *Oriana* (Fina Torres, 1985), *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1988) y *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990), la posición de las heroínas con respecto a los impedimentos de su sexo constituye el detonante de las contradicciones desarrolladas en la trama. Estas mujeres, constreñidas a un destino cuyas riendas no les pertenecen, víctimas de su historia preterida y sentenciadas a los límites culturales de su tiempo, convierten sus gestas en el punto central de la identificación. El denominador común también radica en que son textos que enfatizan el punto de vista narrativo de las mujeres desde distintos recursos del lenguaje cinematográfico.

El filme *Yo, la peor de todas*, en el que nos detendremos, rinde homenaje a la extraordinaria vida de Sor Juana Inés de la Cruz en un periodo culminante de su vida. Basado en la obra *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, que escribiera Octavio Paz en 1982, el relato presenta a una monja más apasionada por las letras que por las doctrinas conventuales, a una poeta que se impone a las restricciones de su propia condición femenina, a una mujer que no teme expresar su amor por la virreina María Luisa Manrique de Lara. De forma tal que

la trasgresión de Juana dentro de la narración engloba lo que vendría a ser el dilema femenino.

El universo espiritual de Juana y María Luisa aflora en la trama con la energía de la mismísima iluminación divina. Cada una es retratada en su habitación privada, movidas por la aspiración máxima de sentirse libres y dichosas a pesar de la asfixiante atmósfera que las oprime. En la escena que recrea la primera visita de María Luisa al locutorio de Sor Juana, las palabras de la virreina destacan las similitudes de sus vestimentas femeninas, esas que las confinan por igual: «Vivimos vidas semejantes, Sor Juana. Vos ceñís el velo, yo, la corona; a los veinte años entrasteis al convento, a mí, a esa edad me casaron; observáis la regla, yo, el protocolo; no os dejan salir del convento, ¿creéis que puedo escapar del palacio? Me pregunto a cuál de las dos le es más pequeño su mundo». A lo que Juana sencillamente contesta que para su alma no hay encierros que la impidan.

Con esta temprana declaración se anuncia el papel protagónico de su voz narrativa a lo largo de la trama. La voz *over* de Sor Juana, portadora de fragmentos de su poemario *Primero Sueño*, traspasa los aposentos del convento y aun los muros del palacio. Tampoco faltan la voz en *off* y los silencios como constantes en las escenas de intercambio entre ambas mujeres. Además, en reiteradas ocasiones es María Luisa la que protagoniza el campo visual, al reme-

Yo, la peor de todas, 1990





Dominique Sanda (la virreina María Luisa Manrique de Lara) y Asumpta Serna (Sor Juana Inés de la Cruz).

morar en éxtasis poemas de alabanza de los que fuera la única destinataria. Sin embargo, usualmente la palabra irrumpe y deviene así marca de dominio masculino. Por ejemplo, cada vez que la virreina se pierde en la lectura, el virrey recita los últimos versos y la sustrae del instante de enajenación. De esta dicotomía podría emanar aquella interpretación de Lacan que dictamina que la relación de la mujer con el orden simbólico del lenguaje está constituida por la carencia; en otras palabras, que la mujer queda relegada a la «penumbra» del silencio, excluida del lenguaje.

No obstante, este planteamiento puede ser contrastado con la propuesta de la filósofa Luce Irigaray respecto a un lenguaje y escritura femeninos que operan al margen de la «lógica aristotélica» propia del lenguaje masculino. Justamente, el hecho de encumbrar los espacios de silencio y potenciar las voces laterales –llamémosles así a la voz en *off* y a la voz *over*– en el cuadro de acción diegética, puede ser concebido como estrategia para desestructurar la operatoria habitual del discurso masculino: «un medio para desautorizar la palabra ya colonizada por los varones». ³ Por ello, tampoco es de extrañar que en varios momentos la voz lírica y oblicua de Juana sirva de antesala para anunciar los giros narrativos de la trama.

El conflicto se manifiesta una vez que Juana descubre las razones que justifican el castigo «redentor» que la aparta del oficio erudito. La causa de su condena es su sexo y las prohibiciones genéricas que ha soslayado, pues ha sido precisamente ella, una

mujer, quien calumnió y retó la palabra de un hombre. Endemoniadamente ella ha usurpado el terreno privilegiado del varón, y para beneficio propio ha usado el *lenguaje de los amos*. ⁴ Los sucesos que desencadena la supuesta pugna teológica develan todas sus osadías: es una mujer que ha ceñido el velo monástico con el mero propósito de estudiar, ha declarado su aversión al matrimonio y a la maternidad, ha amado intensamente a otra mujer y, quizás lo más temerario, ha procurado amarse a sí misma.

En una de las escenas finales, el padre Miranda somete a la monja a lo que sería su última confesión. Cuando él le espeta que Dios exige otra Juana, distinta y opuesta a como ella ha sido, la palabra de Juana es la que concluye el veredicto: «O ninguna». He aquí el verdadero cierre de la historia, suscrito a una decisión irredenta. Por eso la Juana que aún vive, la que el filme nos lega, es la verdadera: la que se amó demasiado.

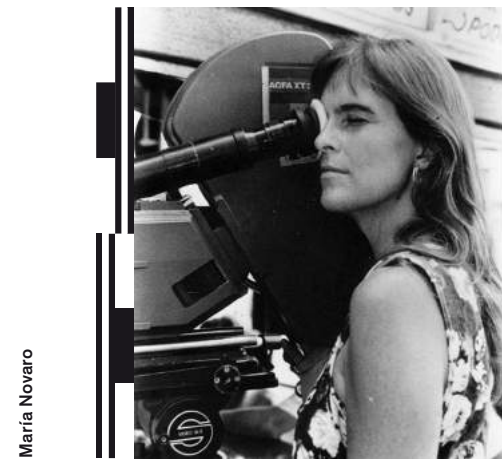
Los cautiverios del presente

Otra tendencia del cine de mujeres de la región consiste en desmitificar a la Mujer Casada y a la Madre, personajes muy venerados en la cinematografía del *mainstream* y que, por lo general, portan un poco de esa aura inconfundible de una Madonna con Niño. Al margen de las mártires exaltadas por ese cine, al estilo de Francesca Johnson –*Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995)– o la Señora Kramer –*Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979)–, en el cine de ellas no se caricaturiza un modelo de heroína en crisis, cuya misión es salir ven-

cedora de esa peliaguda contienda que le demanda ser madre o esposa. Por el contrario, se presentan situaciones en que las mujeres deben lidiar con los obstáculos que se interponen en la rutina de una multifacética agenda. En películas de María Novaro (*Lola*, 1989) y de María Luisa Bemberg (*Momentos*, 1980; *Señora de Nadie*, 1982), por ejemplo, se apuesta por el dilema que nace en los relatos triviales que entretejen las vidas de estas mujeres. Siendo así, se percibe un acercamiento puntual a las dificultades que las mujeres asumen ante las funciones rituales del género y las grietas del *deber ser*.

Lola es un bellissimo alegato de esos tranques cotidianos del rol materno. Cuando vemos a esta madre soltera afrontar el cuidado de su hija Ana, nos percatamos de un modelo de maternidad distante de esas mártires que el cine hollywoodense se empeña en adular. Para Lola, la responsabilidad materna no es más que la contienda que pone de cabeza su vida: le cuesta educar a la niña, no sabe bien cómo lidiar con las exigencias de la escuela, la higiene y los hábitos alimenticios; ni tampoco cómo conciliar su tiempo de realización personal con el esfuerzo que implica la crianza de Ana. Cuando el padre siempre ausente de la pequeña le anuncia su partida definitiva del hogar, la estabilidad emocional de Lola se fractura.

El retrato de esta mujer recibe desde el inicio un tratamiento perspicaz. No es interés de la Novaro que juzguemos a esta madre trasnochada y trasnochadora; antes bien, Lola es presentada en toda su hondura, como un personaje verdadero, agrade-



María Novaro

cidamente humano. Los planos fijos que se le dedican son memorables, posiblemente empeñados en immortalizar su autenticidad: Lola borracha de nostalgia que llora junto al mar, Lola seductora teniendo sexo casual con un desconocido, Lola que roba en un supermercado y vende mercancía ilícita. Esta antiheroína perfectamente irredenta, no es sino una versión más tangible de la maternidad que se muestra en la desnudez de su existencia, aquella que la interroga y le recuerda que ser ella representa mucho más que ser mamá.

La maternidad caótica de Lola se materializa, además, en la disposición espacial del argumento. Desde los primeros minutos del filme, la cámara se desplaza lentamente por todos los espacios que componen el ambiente de ella y su hija. Va describiendo así una casa descuidada, invadida por los juguetes, con platos sucios sobre los muebles y rastros de comida chatarra en la mesa del televisor, una olla en el fogón sin vigilar, una pila goteando en el patio. De esta forma se escudriña el estado general que remarca los descuidos del rol materno.

Pero también se imponen otras escenas de relevante simbolismo. Resulta particularmente emotivo el recorrido visual que se despliega cuando Lola se rinde, toma en brazos a Ana aún dormida y atraviesa la ciudad para entregarla al cuidado de su abuela. El DF se percibe colosal y ellas, a lo lejos, se desdibujan en la inmensidad. Los carteles que se reiteran en los muros apuntan el contraste irónico de la escena: *México sigue en pie*, cuando es Lola la que no se sostiene.

*Lola* (1989)

Lola se asfixia en la soledad de su contienda, en su claustro maternal. Y no es que no quiera a su *ratona*, es que no puede más.

En los instantes finales ella regresa a recuperar a su hija. Pero la película no concluye con un restablecimiento normativo, una resolución en términos clásicos que demandaría un cambio de actitud. La posibilidad de un final abierto es la exaltación de esa otra mirada a la maternidad, la que Lola asume sin más remedios y promesas que su amor hacia Ana. Ello se patentiza en el último plano secuencia. De vuelta a casa, las vemos abrazadas y dormidas y, una vez más, el recorrido visual nos devela el entorno: chips encima de la cama y el caos imperante en el dormitorio. En la escena que acompaña a los créditos ambas caminan alegres por la orilla de una playa, guiadas por el albedrío que consiste en descifrar los dibujos de las nubes y varar donde las lleve la música.

Marginalización en femenino

En la tercera arista temática se encuentra un conjunto de obras en resistencia a la tradicional feminización de la pobreza que, lejos de fomentar el esencialismo cinematográfico de la *chica pobre*, ⁵ infiere una *resignificación como estrategia de oposición*. En otras palabras, se recurre a una representación consciente del estereotipo con la finalidad de ejercer una crítica del mismo; ello conduce a una revisión y/o movilización de la problemática con un cariz denunciativo. Además, se tiende a evaluar cómo interactúan los axiomas del género con las dinámicas constitutivas de los procesos de

marginalización y/o segregación social asociados a otros ejes identitarios: estrato social, religiosidad, sexualidad y racialidad. Nos referimos al registro de vidas de mujeres que adolecen de una existencia arraigada en las políticas y prejuicios de alteridad. En estos filmes la marginalización aparece representada en femenino. Así, las heroínas de *La hora de la estrella* (Suzana Amaral, 1986), *Santera* (Solveig Hoogesteijn, 1987) y *Perfume de violetas. Nadie te oye* (Maryse Sistach, 2000), atadas al silenciamiento históricamente estructural del subalterno y a los estigmas de género latentes en los imaginarios colectivos, reclaman el estatus dialógico que les ha sido negado.

La hora de la estrella, basada en la novela homónima de Clarice Lispector, narra el devenir de Macabea, una chica proveniente del noreste rural de Brasil que al llegar a los barrios de Río de Janeiro se enfrenta a la diferencia de valores culturales. En una lectura global, Macabea remite a la Selma de *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000). Las historias de ambos personajes son retratos de sociedades demoleadoras que no dan cabida a los sueños ingenuos de la migración. En estas mujeres se manifiesta una feminidad en desdicha con el ideal de belleza física que funciona como metáfora de sus desgracias existenciales.

La miseria de Macabea es puente para versar sobre otra escasez. La película elabora con maestría la puesta en crisis de la identidad de la joven. Específicamente, aborda el proyecto fallido de conformación de su feminidad, enraizado a su precaria situación



Coca-Cola. Esto es todo lo que ella es; sin embargo, el espejo recoge lo que ella debiera o quisiera ser: su ilusión primordial de feminidad. Seguidamente, presenciamos otra escena en la que vemos a la joven tras la vidriera de una tienda imitando la postura de una maniquí vestida de novia. ¡Que viva el carácter construido del género! Este plano revela la naturaleza performática del género como puesta en escena, cuyos gestos aprehendemos cual actores de la vida.⁶ He aquí la fortuna hondamente signica del filme.

El calificativo de belleza, asociado a un atributo excelso de feminidad como requisito necesario para alcanzar el amor, se desmadeja en una película muy dura para el imaginario cultural: Macabea nunca culmina su aprendizaje genérico. Esta estrella lastrada por la vida concluye por ver su llanto en el espejo, una imagen que no puede estar más alejada del idilio de Lacan. En los instantes finales Macabea muere atropellada persiguiendo a un supuesto príncipe azul. Y con su muerte se desvanecen las luces ficticias de la feminización de la pobreza.

La desdramatización como acto de resistencia

Hasta este punto se han expuesto y ejemplificado en el plano argumental los principales ejes temáticos del cine de mujeres en Latinoamérica. Pero también se constata en él una forma de actividad que opta por la resemantización de los códigos tradicionales del lenguaje. Las dinámicas de escritura fílmica emergentes son interpretadas por la crítica y la teoría como un atentado a los modos predominantes de representación del cine clásico, que edifican formas de subjetividad propias de la cultura patriarcal.

Esta estrategia discursiva, que apuesta por romper con la estructura del texto clásico, se posiciona como una tendencia del cine de mujeres del continente. En varias de esas películas se asiste a una complejización formal que potencia, en mayor o menor grado, la desautorización de los estamentos narratológicos del cine dominante. Ello se efectúa a través de la desdramatización o baja narratividad, que trae como consecuencia el flujo de una languidez expositiva. Un procedimiento discursivo que para nada invalida la presencia del conflicto, solo que realiza el



La hora de la estrella (1986)

viaje argumental a expensas de los tópicos de la *cabalgata edípica*,⁷ como la trifulca y la conquista. El trayecto habitual, que avanza según los requisitos de la narración aristotélica –en la cual un sujeto busca alcanzar su objeto de deseo o resolver un conflicto–, se relega para dar paso a otras maneras de narrar. Estas narrativas otras, en las que se privilegia el viaje introspectivo y no triunfal, tienen lugar en películas como *Danzón* (María Novaro, 1991), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000) y *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003). En las dinámicas de estos trayectos, el viaje que emprenden los personajes se traduce en interrogante antes que en enigma, en reflexión antes que en dilema.

Lucrecia Martel se posiciona como la gran artífice de dichas reformulaciones estéticas. Su ópera prima, *La ciénaga*, se centra en referenciar la atonía que caracteriza a la clase media burguesa de Argentina, a través de pasajes cotidianos e intrascendentes de dos núcleos familiares durante unas vacaciones de verano. La pasmosa anemia de sus vidas es evocada por la directora con un ritmo narrativo de talante similar: se remarca un gusto por la desdramatización que casi termina por eludir la presencia del conflicto.

Lo que ocurre en verdad es una complejización del conflicto, apuntalada por varios ejercicios gramaticales. En primera instancia, las fuerzas en pugna se disgregan y la tensión dramática naufraga antes de embarcarse siquiera en los rieles de la provocación. Todo el tiempo se roza nuestro deseo

de ímpetu y se establece un juego macabro con la pulsión actante del arrojido edípico. Pero los personajes de *La ciénaga* confluyen sin más ante la cámara; sus preocupaciones y asuntos pendientes desencadenan la tirantez, mas luego se solapan y mueren allí donde comenzaron. Algunos de los elementos de la historia que intentan dotar de sentido a una continuidad, y que a la postre perecen, son: el asedio de una de las adolescentes a la empleada doméstica que notifica su renuncia, la tensión sexual entre otra de las chicas y su hermano mayor, y el plan de viajar a Colombia con el pretexto de comprar útiles escolares.

La otra rúbrica de la obra marteliana reside en los cortes suspensivos de la resolución de la trama, una suerte de escamoteo que reprime el cierre habitual. En *La ciénaga*, la muerte accidental de uno de los niños de la segunda familia queda levemente esbozado, inmerso en el marasmo del relato. Entonces, la escena que bien podría mostrar la reacción de los familiares o un velorio se omite y queda en el plano de la especulación. Tampoco aquí se presenta el menor indicio de relevancia dramática, hechológica. Lejos de los rejugos de montaje en continuidad que pudiesen plantear algún énfasis, alguna fluidez progresiva, el filme se deleita en explicitar las marcas enunciativas. El patente uso de la cámara en mano, los incómodos encuadres en que personajes y objetos aparecen dislocados –prácticamente fuera de los límites del cuadro compositivo–, y la inmutabilidad de la banda sonora allí donde las escenas requerirían vuelcos de intensidad, son otros de los efectos de la escritura del filme.

Con todo, el acto denunciativo que la autora procura referir –el *crescendo* de la crisis cívica de las familias– logra ser percibido en una minuciosa exégesis. La clave está en capturar las señales sórdidas que avizoran el accidente del niño en los minutos finales del filme. La sensación de que algo está a punto de desvanecerse nos llega en las dos escenas que anteceden la tragedia, en las que el niño es amenazado de muerte en la dinámica de los juegos infantiles. Lucrecia Martel se complace en presentar la cabalgata sin las proezas de Edipo, pero no por ello renuncia a la tensión.

Las décadas analizadas constituyen el despunte de una producción fílmica que posiciona tópicos postergados en nuestros debates continentales. Este es su mérito. Nada más y nada menos que haber despertado de la afonía incontables historias de vida.

Cuando a la altura de 1949 Simone de Beauvoir defendía la tesis: «No se nace mujer, una llega a serlo», se iniciaba una de las polémicas que enfrentaría la teoría feminista al reconocer que la opresión y subordinación histórica de las mujeres responde a procesos de construcción sociocultural y no a una verdad biológica. Hoy el debate de la teoría fílmica feminista se centra en refrendar la naturaleza del cine de mujeres o, para ser exactos, en legitimar la existencia de un accionar cinematográfico que sentencia el falocentrismo de la mirada cinematográfica. Esa que, a fuerza de memoria ilustrada, sublima a las mujeres en espectáculo, en puro instinto esencialista y en rol tradicional. Las interrogantes más comunes que pueden formularse a ese cine *en femenino* son: ¿Existe una mirada diferente? ¿Se socaban con esta otra mirada los rieles de la *gran sintagmática cinematográfica*?

El cine latinoamericano en la actualidad traza eficaces respuestas. Si de mirar diferente se trata, podemos asegurar que, desde luego, nuestro cine hoy mira con mayor claridad, independientemente de que la producción respalde o no una autoría femenina. Considero más pertinente, en todo caso, apostar por una concientización de la perspectiva de género que conduzca a una desmasculinización del punto de vista cinematográfico. Así, desde múltiples voces y realidades, el cine de mujeres latinoamericano se cuestiona el origen de los ropajes que, con diligencia acérrima, hemos aprendido a vestir. Casi intuitivamente, nos convida a releer la *performance* del género con una óptica despojada de tabúes, ataduras morales y otras molestias culturales. Ello, más que nada, exige una voluntad creativa que, como todo gesto cognitivo, lleve en lo profundo la huella de la trasgresión. Solo debemos desvestir la mirada.



Zusú Muñiz (La Habana, 1993)
Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Coordinadora de espacios teóricos en la Muestra Joven ICAIC.

¹ Véase: Teresa de Lauretis. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992.

² Véase: Mary Ann Doane. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.

³ Danae C. Diéguez, «Mujeres en los bordes: Representaciones en el audiovisual joven cubano», <<http://www.cubacine.cu>>.

⁴ Para Teresa de Lauretis, hacer uso del lenguaje (la conversación, el habla, la palabra escrita) no es otra cosa que poner en crisis el hecho de que este sea un terreno simbólicamente masculino: «Con todo, no hay por qué pensar que el lenguaje y las metáforas pertenezcan a alguien; en realidad los amos nacen cuando nosotras entablamos conversación». Véase: Teresa de Lauretis. Op. cit. p. 12.

⁵ La feminización de la pobreza procede de la simbolización de la diferencia sexual, basada en el principio lingüístico de oposición binaria: bueno/malo, rico/pobre, cultura/naturaleza, sujeto/objeto, hombre/mujer. Desde esta perspectiva de inclusión/exclusión, la mujer queda inscrita en correspondencia con el segundo elemento. La aparición repetida en la pantalla de la «chica pobre» (la «prostituta en peligro», la «colegiala humilde», la «madre soltera») ha contribuido a fomentar el esencialismo de la feminización de la pobreza. En numerosas ocasiones presenciamos a hombres exitosos y empoderados económicamente, y a mujeres que se encuentran en situaciones límites y precisan ser socorridas o auxiliadas por la figura masculina.

⁶ Al tener en cuenta la premisa de Judith Butler del género como proyecto –donde afirma que «el género es el resultado de un proceso mediante el cual las personas recibimos significados culturales, pero también los innovamos»– nos preguntarnos hasta qué punto las normas y atributos de la identidad genérica pueden ser elegidos. Ya que, para la teórica, elegir el género significa que una persona interprete «las normas de género recibidas de tal forma que las reproduzca». En la película se pone en jaque, por la enunciacón de la fase del espejo, la escenificación cultural del género desde nuestro ámbito personal. Véase: Judith Butler, «Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault», Seyla Benhabib and Drucilla Cornell (eds.), *Feminism as a Critique*, University of Minnesota Press, 1987.

⁷ Toda narración, en su avance hacia la resolución y en su retroceso al momento inicial, está impregnada de lo que se ha denominado lógica edípica: la necesidad íntima de drama, su «sentido de un final» inseparable del recuerdo de la pérdida y de la reconquista del tiempo. Véase: Teresa de Lauretis. «El deseo de la narración». Op. cit. pp. 165-250.

Una mansión propia para *Espejuelos oscuros*

Berta Carricarte



La industria oficial del cine en nuestro país se ha levantado en su mayor parte sobre los preceptos esencialistas de la mujer como sexo débil, abnegada, entregada a las tareas del hogar, o a lo sumo, ejemplar revolucionaria, siempre «sensible» y «tierna». Por consiguiente, deja poco espacio para mostrarla en el despliegue de actividades delictivas, mucho menos en plan protagónico. Sin embargo, el audiovisual contemporáneo ha empezado a ofrecer recorridos interesantes que revelan zonas ocultas del comportamiento de la mujer en Cuba. Estas miradas diferentes hacia el sujeto dramático femenino dan las primeras pinceladas a un mapamundi mucho más realista, donde el modelo falocrático sufre un paulatino desmontaje. Varios cortos de ficción, rodados de manera independiente y exhibidos en sucesivas ediciones de la Muestra Joven ICAIC, así lo prueban. En *La profesora de inglés* (Alán González, 2014), una mujer hastiada de ver restringida su vida social por la invalidez física y mental del marido, intenta ultimarle asfixiándolo con una almohada. En *La mano* (Daniel Santoyo Hernández, 2015), una señora madura, empleada de la morgue, tiene montado un negocio de necrofilia, cobra por ello y participa como fisgona.

El ejemplo más completo en la revocación de algunos paradigmas asignados históricamente a la mujer lo constituye, sin dudas, un largometraje reciente: *Espejuelos oscuros* (Jessica Rodríguez, 2015). La cinta propone una repostulación de los roles que el marcateje genérico ha reservado a la mujer incluso desde la propia división clasista de la sociedad. La voluntad de reescritura de los papeles asociados al sexo femenino, permite a la joven realizadora Jessica Rodríguez

trascender una interpretación banal de la condición femenina a través de tres momentos cruciales de nuestra historia: los años setenta del pasado siglo, 1957 y 1897; con un cierre fulminante ubicado en la actualidad que clausura la línea narrativa principal.

Vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que *Espejuelos oscuros* pertenece al cine independiente cubano. Ello no sería suficiente para ubicarla fuera del conjunto de lo que Althusser define como aparatos ideológicos del Estado,¹ pero sí dentro de los discursos que enfrentan la ideología patriarcal institucional predominante, pues su trama intenta infringir los estatutos de poder que regulan la práctica cultural de los cuerpos sexuados. En este sentido, la teórica feminista Marcela Lagarde coincide con Foucault en desvelar la sujeción política del cuerpo a la institucionalidad del poder. Este último, a través de la asignación cultural del género sobre el cuerpo, garantiza su dominación. Las protagonistas de *Espejuelos...* cometen una soberana transgresión cuando se manifiestan dueñas de su cuerpo muy a pesar de los dictámenes social y políticamente instituidos. Esto se comprende con más claridad al descubrirse que el primer metarrelato (de los tres que componen el filme), está inspirado en el cuento de Jorge Luis Borges titulado *Emma Zunz*. En la narración del escritor argentino, Emma encarna el estereotipo de la hija buena, que experimenta la muerte del padre como dolor y culpa. Ahora bien, de la misma forma que el cuerpo es objeto de la opresión histórica hacia las féminas, es también instrumento de su poder. Emma Zunz sacrifica su virginidad para vengar a su padre, gesto que la «enaltece» dado el contexto del relato borgiano. Por el

contrario, el filme de Rodríguez se concentra en la venganza como acto de justicia y reparación estrictamente personal, vista la capacidad instrumental del cuerpo femenino de desatarse como vehículo de autoempoderamiento.

Por eso el análisis de esta obra se sustenta en dos motivaciones fundamentales: por una parte, el carácter performático que Judith Butler identifica en toda condición genérica, y por otra, en el subtexto que se desprende de la obra fílmica, observado como un tema de identidad, y devenido cuestionamiento a los postulados lombrosianos en relación con la mujer.

Al parecer, César Lombroso, médico positivista fundador de la antropología criminalística, fue quien realizó los primeros estudios sobre la mujer delincuente. Para él la *donna mala* se diferencia de la *buona* por sus características físicas que se aproximan a las del sexo opuesto, tanto en la fuerza física como en el coraje; pero al mismo tiempo, ella muestra los rasgos negativos típicos de la naturaleza femenina, como la venganza, el engaño y la mentira. En *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), Lombroso desarrolla su tesis de la mujer delincuente por equivalencia con el hombre: este comete homicidios, aquella se prostituye. El homicidio es una prerrogativa masculina, pero si ella delinque, automáticamente la consideran más inteligente y activa que una mujer *normal*. El galeno buscó probar que existen diferencias antropométricas (fisonómicas) entre féminas delincuentes y no delincuentes, y llegó casi a la conclusión de que las primeras son una especie de subproducto biológico. *Espejuelos oscuros* cuestiona uno de los binarismos preferidos de la sociedad falocrática: el bien y el mal, completamente relativizados a lo largo del filme, a través de los roles femeninos.

En otro orden, como ha sido recurrente la comparación entre la película *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y la de Jessica Rodríguez, me inclino a señalar que la Lucía que asesinaba a Rafael –en la cinta de Solás– cumplía un programa de venganza derivado de su amor traicionado, de su hermano muerto y de un compromiso ético con la independencia de Cuba. Las mujeres de *Espejuelos oscuros* van a contrapelo de cualquier experimento moral impuesto a su rol genérico: ellas cumplen una misión personal, íntima que, al menos, les otorga una condición simbólica de equidad frente a *lo masculino*.

Gato caza ladrón

Después de asaltar un museo municipal que exhibía una valiosísima colección de abrecartas coreanos, Mario ha llegado huyendo a casa de Esperanza. Una vez allí, aprovecha para tomar un respiro, ocultarse y robar algunas de las bisuterías que atesora la dueña en aquella mansión donde, a ratos, una escalera de mármol deja ver una senda ascendente cuyo final permanecerá fuera de campo. ¿Qué se oculta *allá arriba*?

Al tanto de la desprotección de Esperanza, en su doble «desventaja» de invidente y mujer, Mario quiere satisfacer del mejor modo posible su deseo sexual con ella. Él es simplemente un hombre a quien las circunstancias brindan la oportunidad de ejercer su cate-

cismo de macho dotado y dispuesto. Pero es un violador elegante, de manera que precisa de un ritual elemental para consumir el hecho, y se deja arrastrar hacia un juego en el que presume lleva las de ganar. Sin embargo, la curiosidad es su primera enemiga, pues cede al impulso de comprobar las dotes memorísticas de la ciega, quien se apresta a contarle algunas historias mientras le prepara una comida, con el fin de dilatar el momento de ser sexualmente abordada.

Al morder el anzuelo que le ha lanzado la mujer –*Oichi* es capaz de recitar todas las historias que ha escrito–, la cámara en un *tilt up* acompaña a Mario que se pone de pie; al fondo una estatua femenina de bronce, semidesnuda con su brazo derecho en alto, indica el primer tanto a favor de la cuentera: Mario acaba de dar un paso hacia el abismo.

Pero, para ordenar los hechos, el primer personaje que aparece en la película es Zafiro, el gato de Esperanza. Viene en función accidental a presentar la intriga de predestinación, tan sutil y taimado que nadie se da cuenta. El *misu* está ahí para decirnos que Mario ha caído en una ratonera. Pero donde *thriller* y humor se unirán en eficacia escenográfica es en el comedor de la casa: una reproducción apócrifa que representa *La última cena* es el cuadro que, colgado en la pared, respalda a Mario en el momento de servirse el «revoltito a la labriega», preludio de su atorado final.

Sin dudas la anfitriona posee un interesante panteón decorativo, desde la imagen de una Virgen colgada en la pared junto a pequeños paisajes, hasta estatuillas de mármol y multitud de *chinoiserías*. Figurillas de porcelana, algunas rotas... y vueltas a pegar. Por acá un estante con libros; un elegante quinqué; por allá más libros y hasta un ejemplar de las *Tragedias de Shakespeare*, que se finge abandonado en un desliz de aburrimiento. Todos son indicios de que allí no ha vivido jamás ciega alguna. Este es el escenario de la rapsoda moderna, que completan un candil de bronce y un viejo tocadiscos: luces y sonido para la gran fábula que está por comenzar.

Esperanza, la protagonista, abusa de su condición; la pone en juego al montar el número que recuerda vagamente la estrategia de Sherezada, jamás su causa. A partir del simulacro de obediencia a la ilusión de realidad y a la dramaturgia aristotélica, el filme volatiliza toda tradición representacional en que la mujer es inscrita como elemento pasivo, o tomada como pretexto para desatar un conflicto que solo la acción del hombre puede resolver.

La identidad en rebeldía

Espejuelos oscuros es un filme antimachista, en el centro de cuya tesis está el juego de identidades. Mientras en la cubierta se nos vende la venganza como carnada narrativa, en lo profundo de su comprensión epistémica está la cuestión que justifica la existencia de la obra. El tema de la identidad es su verdadero detonador, su magma supratextual; en particular la crisis de la identidad de género, que gana beligerancia en nuestra época y tiende a poner en jaque la aceptación y conformación de lo que «debe ser y hacer» una mujer, y lo que «debe ser y hacer» un hombre.

Pero esa identidad necesita negociar para imponerse. Y lo hace enfilando contra la hegemonía masculina todos los atributos que esta le asigna y le reconoce: temperancia, sumisión y fragilidad. Detrás, agazapada, queda la astucia, verdadera herramienta que bien usada nos gana la gloria. La astucia, como mecanismo de defensa y ataque, puede ser utilizada lo mismo por hombres que por mujeres, en situaciones en las que quien la esgrime se encuentra en desventaja física o moral. En *The Usual Suspects* [*Sospechosos habituales*] (Bryan Singer, 1995), por ejemplo, el personaje de Verbal urde un relato a partir del estímulo intelectual que le ofrecen diversos artículos que desfilan ante su mirada, mientras es interrogado en una comisaría de Los Ángeles. Verbal finge ser un discapacitado, y burla así la parafernalia policial en la que ha caído por azar. El viejo truco de hacerse pasar por, le salva el pellejo.

En *Espejuelos...* el simulacro queda en manos de una mujer que, de igual manera, hará valer su astucia. Esperanza, la protagonista, no solo tiene la habitación propia que reclama Virginia Woolf, sino una mansión propia para ejercer su actividad escritural inspirada en los testimonios de sus ultimados huéspedes. Se escuda en una falsa identidad: una ciega incapaz de matar una mosca. Lo primero que observamos es que Esperanza está desprovista de todo atuendo que la ubique en un territorio específico latinoamericano, más allá del uso de la lengua castellana y los modismos y alusiones que, en boca de Mario, colocan la historia en la Cuba del segundo milenio. Esta señora usa un disfraz permanente en virtud del cual no se maquilla, tiene la piel pálida de no coger sol, porta un crucifijo, lleva el pelo recogido en una trenza larga. Viste jersey, blusa de cuello cerrado, falda campana sobre la rodilla, delantal, medias cortas y zapatillas, conjunto un tanto impropio de nuestro clima y de nuestros hábitos vestimentarios actuales. Su aspecto general es de un sospechoso recato que oculta su más terrible faceta, la de *serial killer*. Sinceramente, ¿alguien hubiera imaginado que el cine cubano actual engendraría una figura de tan peculiar psicología?

De cualquier forma, hemos entrado al siglo XXI con nuevas expectativas en torno a la identidad, fenómeno en esencia mutante en cualquier sujeto: por la edad, por discapacidades adquiridas, por cambio de profesión, labor, país, pareja, religión, partido político,

sexo, etc. Todo lo cual tiene efectos colaterales agudos en el sujeto femenino cubano a partir de 1990, por las peculiaridades mismas de nuestro contexto, sacudido a partir de ese momento por el llamado Periodo especial. Pero no todo es adverso. En simultaneidad, y como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías, oportunidades más reales de acceso a los medios de captación y reproducción de la imagen audiovisual permiten a las mujeres establecer sus propios discursos en la pantalla. Así nace en el cine cubano una villana como Esperanza, que desarrolla su programa a plenitud, controlando los resortes de la acción dramática y replicando su protagonismo en metarrelatos que ella misma produce.

Marlene, década de 1970

Esperanza comienza a recitar homéricamente. Su primera heroína, Marlene, es una empleadita simuladora, políticamente correcta que, bajo el pabellón de la venganza, asesina a su jefe con premeditación y ensañamiento, luego de lo cual se la ve dispuesta a burlar la justicia para salir lo más ileso posible. Terencio, el amor de su vida, había sido conminado a marcharse de Cuba cuando se le expulsó del trabajo y se le repudió como traidor. Marlene siente que le han arrebatado la posibilidad de materializar una relación con la que soñaba, y que sostenía su desvelo en el cumplimiento de las tareas que impone la «nueva sociedad». El culpable debe morir. Se llama Inocencio, y es un oportunista, demagogo e inmorale, cuyo cráneo rapado se equipara al busto de un Lenin que ostenta sobre su escritorio. Será Lenin (el busto) el arma homicida, como si el cacumen morbosos y satánico de este cuadro del Partido mereciera sucumbir bajo el peso de su propia obnubilación ideológica. Así, todo el muralismo que trasunta el espacio de las oficinas del Partido es caricaturizado, hiperbolizado, llamando la atención sobre sí en una incuestionable parodia de los grises años setenta.

Termina la primera historia y Mario baja el tono de voz para comentar la peligrosidad de Marlene. Pero no atrapa la subliteraridad del relato, ni siquiera imagina las razones de la protagonista. Ahí comete un error inevitable, pues primero se siente solidario, fraternal con Inocencio, y de pronto se identifica con Marlene en tanto la ve como una delincuente que aún debe probar su astucia burlando



la justicia. Jamás capta el móvil de la venganza de Marlene, pues hubiera comprendido que él mismo estaba en grave peligro. Mario, a su turno, cuenta su historia personal, un poco por la vanidad de emular el relato que su anfitriona acaba de hacerle. Y cuando ella le dice que llegar hasta su casa constituye su muerte como personaje, le está preconizando realmente su destino.

A lo largo de su resistencia contra Mario, Esperanza destruye la creencia esencialista de que la mujer desea ser violada, y de que su completamiento resulta de la unión sexual con el hombre. La fantasía erótica de que la mujer virginal anhela la penetración y promete una posesión extraordinaria se derrumba con esta dama que se resiste a ser tratada como objeto sexual, a pesar de su capacidad para comprender y cantar las pasiones de otras féminas. Después de una fallida embestida del macho, Esperanza sabe que lo tiene en sus manos, pues el hombre está hambriento y ella está preparando su cena y su muerte. Por el momento, él es presa de una apetencia fisiológica mucho más apremiante. Esperanza lo engatusa con una historia que presenta como «muy, muy buena»: la historia de Adela, profesora universitaria, uno de los metarrelatos más sorprendentes que se haya urdido en el audiovisual cubano contemporáneo.

Fragilidad, tu nombre es mujer

Del segundo relato lo que primero inquieta es la música empleada, una especie de balada con un extraño sabor francés. Es notable que, lejos de caer en el simplismo de utilizar alguna pieza del repertorio nacional, *Espejuelos...* se desembaraza de cualquier referente más bien folclórico. Esa compulsión a borrar identidades baldías es también síntoma del cine antimachista, que induce un sentido de sororidad ecuménica al declarar innecesarias las fronteras. En todas partes cuecen habas... las mujeres.

Una pareja de clase media (Adela y Carlos) se pasea por un barrio residencial al atardecer, cuando se cruza con un sargento de la policía batistiana. Es evidente que algo no funciona en esta dupla. Hay un rechazo velado de ella hacia él. Después todo se hace más confuso; el sargento Acosta va a la Universidad, acompaña a la profesora y la invita a tomar un helado. Le comenta sobre unas gafas de sol que ha comprado en la tienda Marco Polo de Galiano, donde también ha visto modelos más femeninos en color rosa, rojo... «La luz es tan bella, aunque encandile», dice Adela, y el sargento le

responde deslizado una amenaza contra Carlos por sus actividades clandestinas. «¡Qué manera tan descortés de desviar el flirt!», pensaría ella mientras lo mira repentinamente ceñuda.

Adela es una mujer calmada, flemática, que incluso bajo una presumible ansiedad se mantiene serena, degustando una Coca-Cola mientras espera una llamada inimaginable. Su imagen triplicada en la coqueta muestra a las tres mujeres que en ella conviven sin demasiada turbulencia: la novia del combatiente clandestino (al que acaban de asesinar), la profesora universitaria y la mujer enamorada del sargento Acosta. En definitiva, esa fragmentación no le produce mayor inquietud, porque ella es capaz de ordenar sus prioridades. Así, prioriza su pasión por el esbirro de Batista. Por eso se pone de pie, desaparecen las otras Adelas, y retoca el carmín de sus labios para ir al encuentro del hombre. Ya no existe obstáculo para entregarse a él. Le ha dado una prueba de amor absoluto y ahora va a cobrar su recompensa. Sin embargo, como en toda buena historia el final resulta sorprendente y devastador: su traición ha sido inútil. El sargento está destruido, porque al matar a Carlos ha matado también el objeto de su pasión amorosa.

Al concluir la segunda historia Mario vuelve a equivocarse, cuando juzga que *todas las mujeres son iguales*. Ese ha sido el paradigma que impuso la visión falocéntrica del mundo. Es más cómodo pensar que todas son iguales. No es fácil lidiar con un universo de diferencias, de multiplicidades. Lo que es estándar encaja en cualquier molde; es manejable, fácilmente ordenable. No obstante, ser mujer no califica como un atributo expresivo sino performativo. No hay identidad preexistente a la condición misma que impone el género como construcción cultural. La idea de una feminidad o una masculinidad, cuya razón es ante todo política, encubre la performatividad del género. Se impone el mito de una feminidad única e inamovible que condena a la mujer al espacio privado, al claustro, a la maternidad como fin biológico supremo, a la abnegación y el sacrificio por y para los otros. A ser la máquina que garantiza la reproducción de la fuerza de trabajo, así como la carne de cañón; por eso *hay que salvar al soldado Ryan*, porque en un alarde compasivo los generales quieren premiar tan fecundo vientre salvando al último de sus retoños. Por eso Mariana Grajales estuvo dispuesta a sacrificar a los suyos, mandando uno tras otro a la manigua para luchar contra el coloniaje español.





A la mujer se le ha negado la complejidad de una psiquis capaz de generar procesos no ordenados por la voluntad androcéntrica, y que atentan contra la estabilidad de la sociedad. Si ella abandona el rol impuesto, la sociedad entra en desequilibrio. ¿Cómo definir jerarquías si la mujer se rebela contra los modelos diseñados para su uso sempiterno? La amenaza de castración freudiana (real o simbólica) se podría tornar un hecho cotidiano e incontrolable. Mario tilda a Adela de ciega, pero hubiera podido decir loca, reclusible de la sociedad. Si no es esposa es puta, si no es santa es demonio, monstruo, una criminal que supera en monstruosidad a cualquier hombre. Pero Mario no puede decir eso, porque ya vimos que Adela no está loca, sino enamorada, con el enervamiento pasional que ello implica, pero tan cuerda como Julieta.

A Adela le gustaba el esbirro. A veces a las mujeres les gustan los esbirros. En esta segunda historia no se ventila un problema ético, sino de ruptura de identidades, en un conflicto que se ubica fuera de los marcos de la propia narración. Es el espectador quien se siente sacudido por una situación que no está preparado para aceptar en tanto hecho verosímil, propio de un mundo posible, que a su vez ha sido recortado de una realidad probable. La situación de conflicto desplazado de la diégesis es una maniobra dramaturgica no exclusiva del cine de mujeres, sino un rasgo a veces presente en la neodramaturgia contemporánea (o el cine posmoderno).

En tanto cine de mujeres, *Espejuelos...* clasifica dentro de aquellas producciones que ponen en evidencia la mano femenina detrás del lente, con una visión que proyecta a un *sujeto* femenino ante el lente. O, dicho con otras palabras: una autora crea un espacio de representación donde la mujer interpreta y capitaliza el recorrido narrativo, mientras de ambos lados (dirección e interpretación) se expresa libremente la percepción artística de los sucesos ficticios o reales, desde una perspectiva desmasculinizada. En mi criterio, cine de mujeres es una categoría de análisis fílmico, enfocado desde la teoría feminista del cine; sin embargo, no debe presumirse como excluyente o discriminatoria de otras funciones o hermenéuticas que se prefiera seguir para analizar el cine desde las perspectivas de género.²

Respecto al modo de enunciación que predomina en la segunda historia, destacan dos aspectos: por un lado, la violenta elipsis que nos obliga a suponer los encuentros que debieron acontecer entre Adela y el sargento, así como el conciliábulo que los unió.

Por otro, la crema subtextual de esa narración coloca al espectador ante disyuntivas que deberá resolver según su propia concepción del mundo. La perplejidad (en el mejor de los casos) que domina al público enfrentado a la historia de Adela es fruto, sobre todo, de la ausencia de narraciones sobre mujeres cuyos comportamientos no validan el esquema tradicional de fragilidad, bondad, compasión, etc. La profesora universitaria, esta *mujer que lo tiene todo*, somete, difiere y anestesia su sentimiento político, patriótico, y toda conveniencia social, bajo el peso de un deseo íntimo que el discurso masculino hegemónico llamaría «irracional».

Me parece útil advertir sobre la naturaleza de ciertos conflictos generados por el universo diegético, pero experimentados más allá de él: esta especie de neodramaturgia insiste en desplazar el interés del sujeto deseante, en conflicto, hacia el narratario; lugar que no siempre el espectador acepta de buen grado. Según algunos modelos posmodernos de construcción del relato, la zona de conflicto se decide en un territorio probablemente ajeno al de la diégesis, pues el argumento constantemente está creando situaciones que exigen una declaración del espectador, una toma de partido, un llenado de sentido, sin lo cual quedaría excluido completamente de la comprensión del filme.³

Utilizar los mismos actores de la narración primera para desarrollar los relatos hipodiegticos opera como una bofetada al espectador, un pellizco, un puntapié. Es el punto de arranque para advertirle sobre otras perspectivas de configuración del discurso, y de interpretación del cine y sus acontecimientos.

Sin dudas, la historia de Adela requiere un cambio radical de paradigma para asimilar su comportamiento, en virtud de los juicios aceptados por tradición sobre el papel histórico de la mujer en la sociedad cubana. De los cuatro personajes femeninos, resulta ser la más falaz, y es natural que así sea. Vive los años finales de la neocolonia, una etapa de tiranía sangrienta, de represión encarnizada y lucha clandestina. La mayor parte de la ciudadanía padece una identidad sociopolítica fragmentada y subterránea, asume una máscara tras la que se oculta su desprecio al régimen, su odio a la situación reinante, su miedo e incertidumbre. La mentira es moneda de cambio cotidiana. Mienten los alcaldes, los senadores, el presidente y sus testaferros. Mienten los que niegan su participación en la lucha encubierta y ocultan bajo el colchón bonos del 26 de julio. Y Adela,

que está implicada en todos los procesos sociopolíticos de su época, ha aprendido a valerse de la astucia para sobrevivir, desear... y conseguir lo deseado.

En ese segundo cuento el sujeto femenino cede con paciencia su protagonismo actancial al esbirro de la tiranía. Pero, ojo, no se trata de un tipo vulgar y repugnante, sino de un ciudadano que viste con la discreción propia de su mediana edad y su modesto salario, y vive en un humilde cuartucho. Este sargento se venga del joven revolucionario al no poder sostener con él nada más que un simulacro de conversación insulsa, o una sesión de tortura en la que torturado y torturador intercambian identidades. El triángulo se establece sobre una base circular –lo cual es posible como metáfora, aunque no geométricamente–: Adela es la verdugo de Carlos, que a su vez es el verdugo de Acosta que ama a Carlos, que ama a Adela que ama a Acosta. Pero la identidad que está «fracturada» es la de Acosta, incapaz de revelarse siquiera brevemente al peso devastador de la heteronormatividad incuestionable de su época. Por su parte, la profesora universitaria vive en perfecta coherencia con sus deseos, ante los que flexibiliza su etiqueta moral. Pisotea con pueril elegancia los mandatos de su tiempo y sigue sus propios conceptos de moralidad y ética, donde su ego y su proyecto personal no se supeditan a la voluntad masculina ni al deber ser que la sociedad de entonces, desde sus ideologías, impuso a la mujer cubana. Visto así, el comportamiento de Adela no puede ser más revolucionario.

En cuanto a Esperanza, al terminar con el almuerzo ella podría haber liquidado a Mario; de hecho, ya el veneno está sobre la mesa. Pero el gato no se come al ratón hasta que sacia su deseo lúdico, o hasta que su hambre resulta insoportable. Por eso ella se burla un poco más de su presa recitándole versos de Hamlet: «*Frailty, thy name is woman!*».

1897, Dulce pa' los nuestros

En la tercera historia, un informante del ejército español, Manuel, llega a las puertas de una campesina encargada de contribuir al avituallamiento de la tropa mambisa. Esa útil labor, Dulce la combina con el agradable intercambio de favores sexuales. Es una ver-

dadera precursora del sexo transaccional. Pero Manuel, además de su traidora misión, viene con más de un disgusto atravesado entre pecho y espalda.

Manuel nunca fue mambí, pero apoyaba, colaboraba. Ahora bien, si la directora le ha dado a este personaje masculino la oportunidad de relatar su traumática experiencia matrimonial, ha sido para mostrar cuán lacerada se encuentra la masculinidad bajo el azote de su propio canon. Las inamovibles estructuras de la falocracia devoran como el león al cachorro ajeno, como Saturno a sus hijos.

En cuanto puede, Manuel descarga su reproche contra la fornecedora: «Te da lo mismo brigadier que negro raso». No comprende que las mismas necesidades sexuales que atormentan a la mambisa impelen a Dulce a tener relaciones con todos sus miembros, sin reparar en jerarquías, pues el sexo, liberado de toda hipocresía social, no acepta ese tipo de distinciones. El sexo, como estatuto físico, material, es un hecho biológico, pero la sexualidad es un fenómeno histórico. Al diseñar a esta cooperante mambisa como una mujer dominada por la libido, se abre la interrogante de cómo se vivía la sexualidad en los campos de Cuba durante la dura época en que los hombres se marchaban a luchar por la independencia, dejando a sus mujeres en la inopia conyugal y sufriendo ellos mismos las privaciones de la cópula. La historia de Dulce ofrece diversas respuestas.

Ante la necesidad de expandirse hacia experiencias que no pueden ser agotadas en el curso de una vida, Esperanza asume diferentes identidades a través de sus personajes: la ciega, la empleadita, la profesora universitaria, la colaboradora mambisa. Y ejerce sus prerrogativas desde la soberanía inagotable de su corporeidad.

En *Espejuelos...*, el cuerpo es el espacio donde se verifica esa experiencia de identidad múltiple, efímera. Esperanza ha hecho de su cuerpo un templo vestal, un disfraz, una telaraña para atrapar incautos. Por su parte, Marlene –primer relato– lo manipula para obtener su venganza; Adela –segundo relato– lo maquilla, exalta su aspecto más hermoso para conquistar al macho, y Dulce –tercer relato– se sirve de él para aplacar los ardores de su involuntaria viudez. Por eso no vacilo en compartir la idea de que el cuerpo se comporta





como el espacio fantástico de la identidad. En el cambio de milenio, los temas del cuerpo y la violencia en el arte son tan atractivos precisamente porque posibilitan no solo la *performance* subversiva del género, sino también la representación imaginativa de la cuestión de la identidad cuando han caído todas las fundamentaciones y cercas.⁴

Las mujeres no seríamos seres humanos totales si solo nos permitiéramos ocupar el pedestal que el patriarcado nos reserva con sospechosa caballerosidad, para observar desde allí cómo él aventura sus varoniles peripecias por el mundo. Esas dulces amantes, musas angelicales, madres antes que mujeres, santas antes que madres, dóciles y abnegadas, sufridas paridoras de héroes. ¿Para ellas flores, besitos y telenovelas? Lars Von Trier ha sido un genio al comprender la necesidad de mostrar y contemplar las sombras femeninas, las homicidas, las Doctor Jekyll y sus Mistress Hyde no reconocidas, sepultadas en el anonimato de los conventos, las cárceles y los sanatorios (enfermatorios) mentales, o quemadas en las hogueras de la Inquisición.

Desde *Espejuelos oscuros*, una realizadora joven está marcando territorio y desbrozando malezas; proponiendo nuevos imaginarios sobre la femineidad como punta de lanza contra la inferiorización y subordinación de las mujeres. No se trata en sí de presentarlas como criminales, sino del significado potencial que adquiere esa circunstancia. Por ejemplo, matar por envenenamiento es también una negación del rol fabricado, ya que cocinar, y el acto mismo de la lactancia materna, son actividades que culturalmente han distinguido a la mujer del hombre: *alma mater* o madre nutricia, la musa que alimenta al poeta; todo ello se contamina aquí a través del acto de preparar y servir el alimento emponzoñado. Dulce convierte un escenario de subordinación en un cadalso. Guiada por el instinto de preservación, ha cometido un acto de justicia histórica, tanto al acostarse a su antojo con los mambises como al envenenar a Manuel.⁵

Sin embargo, para Dulce la traición está fuera de sus normas de comportamiento. Como puede suponerse, defiende patrones de civilidad muy diferentes a los de Marlene o Adela. Con el calificativo machista de «desfachata», censura la conducta de la mujer de Manuel, a quien no reconoce como víctima absoluta de la violencia estructural más opresiva.

En las enormes diferencias con que han sido tipificadas estas mujeres en tanto personajes, juega un papel esencial lo que es médula de la construcción del género: el género es un acto de ficción social que puede ser fracturado con diversas *performances* subversivas.⁶

El antifaz lombrosiano

Los varones tampoco se han quedado atrás en cuanto a asumir máscaras. Mario también se ha creado una falsa identidad para subsistir en la calle. Después de cumplir dura cárcel, ha vivido de obrero honesto, de hombre íntegro y trabajador. Él, que ha fingido tanto, no ve pasar el gato por liebre, y todavía le pide a la gran simuladora que lo goce como Ofelia. ¿Como si ella no pudiera, si quisiera! ¿Como si ya no lo estuviera gozando a través de las heroínas elucubradas de su fantasía! El sargento Acosta también es un simulador. Entierra su preferencia sexual homoerótica en el muladar de su práctica homicida como sicario; mientras en la intimidad de su covacha libera sus fantasías amoratorias entre las fotos del hombre que desea. Manuel se viste de traidor para poder pagar la libertad de irse a donde no lo conozca nadie, donde nadie le reproche la debilidad de sentirse sexualmente sometido a los encantos de una mujer que ha sido gozada por otro cuando era suya. El propio Inocencio –cuadro del Partido y jefe de Marlene– es un farsante, acomodado en poderes que ha conseguido mediante el ejercicio de la doble moral. Incluso Terencio, cuya vida privada ha sido expuesta, revelando sus nexos con un hermano que abandonó el país, destituido y repudiado ahora, escapa a vivir afuera y le dice «abur» a la Revolución.

Es muy sencillo: cada uno de estos hombres (excepto, quizás, Terencio, a quien por demás *nada humano le es ajeno*) es víctima, en primerísimo lugar, de su comportamiento con apego a los roles impuestos desde la hegemonía falocentrista, que dicta qué es lo lícito y lo anormal en las prácticas sexuales y en los comportamientos derivados del sistema sexo-género. Cada uno va *road to perdition* impulsado por la adquisición cultural de un compromiso cognoscitivo prematuro que les atenaza el cuello como un grillete invisible. ¿Por qué el marinero ruso se presta gentilmente a satisfacer los escarceos de Marlene? ¿Por qué Inocencio cae en la trampa de iniciar un encuentro sexual con ella? ¿Por qué el sargento Acosta no le dice a Carlos lo que verdaderamente siente? ¿Por qué Manuel recrimina a Dulce

su comportamiento sexual? ¿Por qué este ha golpeado a su mujer, si tanto la ama? ¿Por qué necesita irse lejos, donde nadie lo conozca? ¿Por qué Mario no solo ha invadido la privacidad de Esperanza, sino que se siente con derecho a forzarla a tener relaciones con él?

Por si fuera poco, todo el filme puede leerse como un desmentido de los fundamentalismos lombrosianos acerca de la criminalidad femenina. Como ya apuntamos, el médico italiano dejó, en algunas de sus obras, agudos prejuicios contra la naturaleza de la mujer delincuente que sirvieron de base para considerarla un monstruo, un ser de evolución incompleta, con anomalías y tendencias masculinas. Mientras, desde el psicoanálisis, se argumentaba que si las mujeres se mostraban violentas, agresivas y quebrantadoras de la ley, ello no era más que la respuesta de su naturaleza biológica incompleta, expresada en su carencia de falo. La trampa radica en que la recomendación profiláctica, en todos los casos, apunta a que la mujer se mantenga atada al claustro doméstico, celebrando sus imperativos ginecológicos, y consagrada a las tareas que le conciernen según el *habitus*⁷ y los constructos culturales.

Matarlo-no-dejarlo-vivo

De momento, el arte ofrece en este filme, indudablemente polémico, una propuesta de lectura que resignifica femineidades no conatadas, pulveriza modelos de comportamiento asignados a la mujer y ofrece puntos de vista distintos sobre aquellos que tradicionalmente eran considerados como roles impuestos. Desde el punto de vista simbólico, Esperanza y sus *alter ego* no eliminan hombres por ser tales, sino que liquidan ciertas masculinidades hegemónicas y socialmente patológicas que no merecen ser lloradas. No obstante, *Espejuelos oscuros* no es una película para flagelarse ni mortificar a nadie. Es divertida, llena de humoradas y guiños a la cotidianidad.

Vale la pena recordar que el cine es un invento de los hombres –en Francia, los hermanos Lumière, y en Estados Unidos, Thomas Alva Edison–, por tanto, surge sesgado por el fuerte protagonismo de la mirada masculina sobre cualquier tema o aspecto de la realidad. Durante las navidades de 1895, desde el Salon Indien del Boulevard des Capucines, el *ojo sexuado* proyectaba y veía rollos de un minuto donde las mujeres lo mismo salían de la fábrica de los Lumière, que se apeaban en la estación de trenes de La Ciotat, que alimentaban a un bebé. Llegar primero al cuestionamiento teórico de esa mirada, y luego proponer otras formas de construir el relato o valerse de los preexistentes para asumir una perspectiva, digamos, diferente, no es fácil. *Espejuelos oscuros* es apenas un camino, una gota iluminadora en un mar ennegrecido que continúa reproduciendo mitos que ya ni siquiera existen como tendencia en la realidad cotidiana de Cuba, de sobra cuestionados desde la dialéctica universal del conocimiento.



Berta Carricarte Melgare (La Habana, 1964)

Máster en Historia del Arte. Profesora de Arte Asiático y Cine en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Autora del libro *A la sombra del elogio. Aproximaciones al cine japonés* (2012). Colabora con publicaciones como *Cine Cubano*, *La Gaceta de Cuba* y *Revolución y Cultura*.

¹ Véase: Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado, Freud y Lacan», *Universidad Complutense de Madrid*, <<http://www.ucm.es/>>.

² Por otra parte, creo que si existiera una forma particular femenina de manipular los códigos del cine, de potenciar su lenguaje, de enunciar y representar, no es privativa de las mujeres: Humberto Solás, Tomás Piard y Lars Von Trier son, en mi criterio, muy buenos ejemplos de un cine que, como mínimo a ratos, ha dejado de mirar desde la atalaya masculina hegemónica.

³ Tómese en cuenta, además, que el cine de mujeres no necesariamente resulta transgresivo en su textura, sino que por lo común (como en este caso), a nivel temático, «...prevalece una reflexión respecto a los modos de relación mujer-comunidad, el autocuestionamiento y la constante interrogación de la identidad en divergencia u oposición a los mandatos culturales del orden falocéntrico. Conjuntamente, destaca la postura de dirimir los silencios que dominan ciertos temas y situaciones sobre la vida cotidiana y la sexualidad de las mujeres. Sin dudas, un cine interesado en hablar de las mujeres, pero sobre todo con énfasis en su experiencia genérica. Es decir, un cine que enfoca la mirada en las desavenencias, los conflictos, las turbaciones, las fantasías, los empeños, las prioridades y los sueños del sujeto mujer a través de su propia visión. Una visión, entonces, donde la violencia de género queda representada en femenino». Zuzel Suárez Muñiz, *Habitando lo invisible. Representación de la violencia de género en el cine de mujeres latinoamericanas (1980-2003)*, Tesis de Diploma (inédita), Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2016. Tutoras: Berta Carricarte Melgare y Danae C. Diéguez.

⁴ Dubravka Oraić Tolić, «El Moderno masculino y el Postmoderno femenino». Centro Teórico-Cultural Criterios. 5 de agosto de 2016, <<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken62.pdf>>.

⁵ Al analizar *Hard Candy* (David Slade, 2005) –un filme con ciertas coincidencias respecto a *Espejuelos oscuros*–, Minerva Sánchez Casarrubios considera que hay una masculinización del personaje femenino, que transita de heroína a villana: «Parece que él maneja la situación, pero una vez ella le droga, un método muy femenino de combatir al enemigo, por cierto, todo cambia». Véase: Sánchez Casarrubios, Minerva. «Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo». *Revista Aequitas*, Vol. 2 pp. 189-224, <<https://revistaequitas.files.wordpress.com/2012/08/minerva-sc3a1nchez.pdf>>.

⁶ Judith Butler, «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», 14 de noviembre de 2016, <<http://capacitacioncontinua.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-y-constituci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero.pdf>>.

⁷ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

La receta ¿perfecta?

(De)construyendo estereotipos de género desde la animación infantil

Karina Paz Ernard¹

Veracidad y verosimilitud no siempre forman un binomio coherente. Siglos atrás, ya Aristóteles reflexionaba acerca de la capacidad de esgrimir aquello que puede persuadir como base del arte de la oratoria. De modo que la retórica, como disciplina argumentativa, se asentaba en la persuasión aparential –a través de elementos que resultaban creíbles– y no en la demostración de hechos y verdades científicamente comprobables.

Sus planteos continúan recontextualizándose hoy en ámbitos como la comunicación. Uno de los escenarios ideales es el del consumo audiovisual, a través del cual pueden ser introducidas diferentes concepciones –en muchos casos estereotipadas– sobre temas relacionados con los estudios de género. Esto contribuye a la constante reconfiguración de los imaginarios sociales, haciendo una vez más del arte un vehículo de construcción del individuo y de la cultura toda.

Al redireccionar la mira hacia el universo de la animación infantil se complejiza el fenómeno. En nuestra era mediática y globalizada, el excesivo consumo audiovisual por parte de nuestros infantes, sumado a la avalancha de contenidos sexistas y manipuladores que se ofrecen a través de la animación infantil, esbozan un panorama cada vez más desalentador.

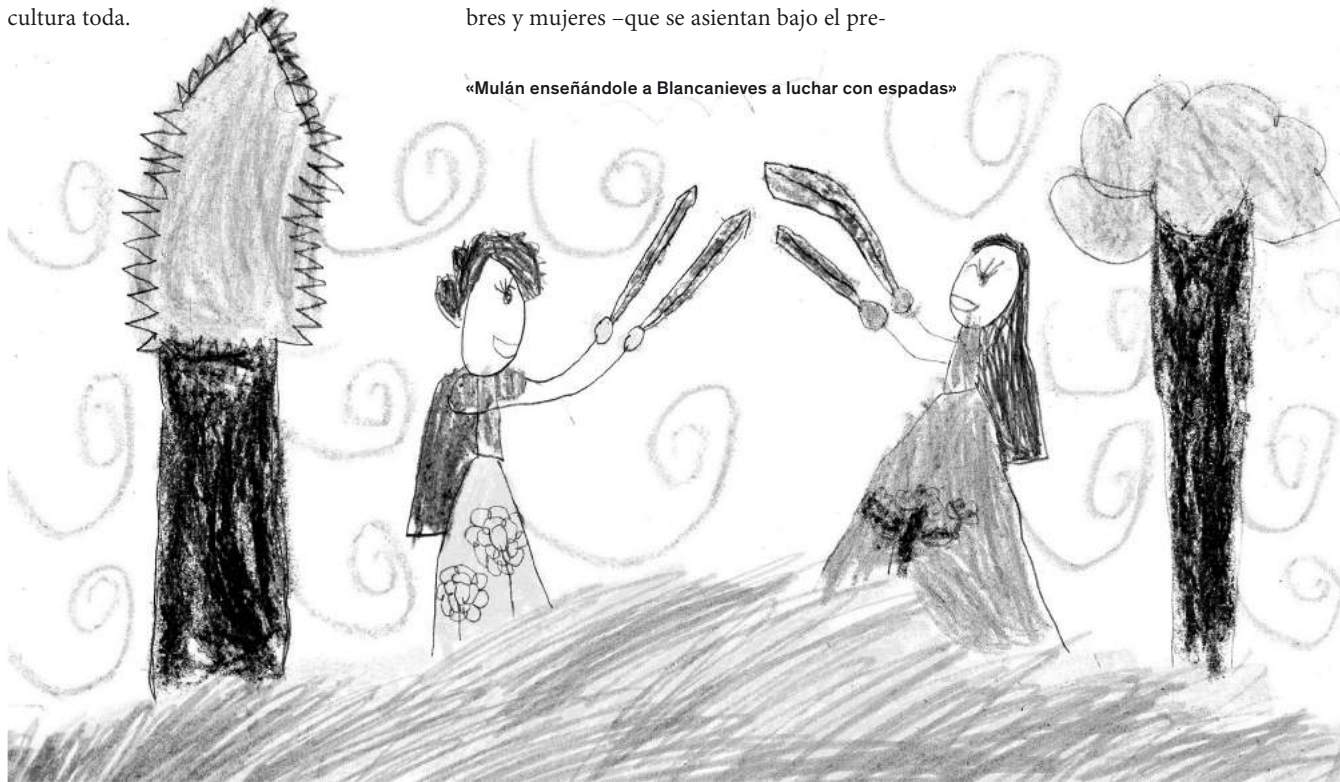
Aunque el aprendizaje sociocultural se mantiene durante toda nuestra vida, la infancia es una etapa de absorción de información, modelos y experiencias provenientes de disímiles fuentes externas a niños y niñas. El audiovisual producido para ellos se convierte en una suerte de *canal virtual de adoctrinamiento simbólico*, mediante el cual comenzarán a formarse una idea –correcta o tergiversada– de sí mismos y del mundo que los rodea.

Las «asignaciones» otorgadas a hombres y mujeres –que se asientan bajo el pre-

texto de la diferenciación biológica– no son más que construcciones subjetivas, basadas en la historia de nuestra sociedad patriarcal y sumamente arraigadas en nuestros imaginarios colectivos. Una animación infantil creada por seres sociales signados por estos aprendizajes culturales, lógicamente reproducirá nociones de género que perpetúan estereotipos e inequidades simbólicas.

Con vistas a desmontar el poder androcéntrico dentro de estos universos fabulados, el primer paso está en identificar las brechas de género en la construcción de los personajes, las historias y las soluciones dramáticas de sus finales. Solo así podremos comprender los puntos de giro que han comenzado a aparecer en la dramaturgia de producciones recientes, y la propuesta de nuevos modelos de masculinidades y feminidades no hegemónicas.

«Mulán enseñándole a Blancanieves a luchar con espadas»



Walt Disney: la megaindustria de sueños infantiles

Desde 1923 Walt Disney Pictures ha impuesto su poderío, no solo económico, sino como rector de estilos y contenidos en la animación infantil. Las «princesas de Disney» se han convertido en fenómenos de la cultura de masas, cuyas imágenes se reproducen en los más disímiles bienes de consumo. Pero, ya sea en la pantalla o en los posteriores escenarios del *merchandising*, estas princesas continúan reproduciendo estereotipos de género.

Algunos pudieran objetar la pertinencia del cuestionamiento, alegando que las más longevas representan la idiosincrasia de la época en que fueron creadas. Si bien es esto cierto, también lo es el hecho de que, a ochenta años de su creación, una princesa como Blancanieves continúa formando parte del universo audiovisual consumido por nuestros niños y niñas de hoy. De modo que el arquetipo se legitima con la misma fuerza que otros más contemporáneos.

Examinemos entonces la construcción de estos personajes y su relación con la contraparte masculina en cada historia. Para ello proponemos tres subdivisiones: las felices casadas / los príncipes (casi) inexistentes; las rupturistas tradicionales / los resurgidos «solidarios»; y las relativamente irredentas / los «ellos» transmutados.

1. Las felices casadas / los príncipes (casi) inexistentes

Acá podemos incluir a esas princesas del inicio, que reproducen el ideal de belleza de su época y el «deber ser» femenino según los conceptos de la sociedad patriarcal. Hermosas, delicadas, frágiles, virtuosas, obedientes, temerosas del mal, nunca tomarán acciones para redireccionar sus destinos, sino que aguardarán al príncipe salvador que acuda a rescatarlas.

Por su parte, los príncipes solo intervienen en momentos cumbres de la historia y son casi inexistentes desde el punto de vista dramático. Apenas realizan su aparición para concretar dos acciones que caracterizan su «rol de hombres»: conquistar y salvar.

Juntos encarnarán el binomio perfecto ser/hacer: aunque sean las protagonistas, para ellas solo queda el *ser* dentro de las historias; mientras a ellos les es reservada la acción, el *hacer* y el protagonismo en el clímax de la trama tras el punto de giro final.

Blancanieves y los siete enanitos (David Hand *et al.*, 1937) constituye la más tradicional de las historias desde el punto de vista de los roles y estereotipos de género. La protagonista está signada por su sexo mucho antes de nacer, a partir del anhelo de una madre amorosa que antes de morir pide su último deseo: una hija con los atributos físicos «perfectos» que designa la tradición.

Sintomático resulta que el conflicto de la trama recaiga sobre el tema de la belleza, reforzando así uno de los principales estereotipos femeninos. No es la lucha por el poder, sino por el dominio absoluto de la perfección física, lo que impulsa a la malvada bruja/madrastra.

Sin embargo, en el propio conflicto diegético se produce una contradicción: Blancanieves es bella, pero su madrastra también lo es (desde la dimensión física del personaje). Aunque pudiéramos interpretar la aparición de esta suerte de *femme fatale* como otro de los roles tradicionales de las mujeres en la pantalla, para el público infantil resulta una metadiscursividad incomprensible. ¿Cómo conciliar la belleza y los

sentimientos negativos? ¿Cómo resolverlo desde el punto de vista dramático y moral? La transmutación de la madrastra/bruja en desagradable anciana (justificada por el ardid) anula el elemento objetable de la belleza, al introducir, simbólicamente, nociones negativas respecto a la vejez y sus connotaciones físicas.

Pero no todo se reduce al canon de belleza. La chica, además, reúne los requisitos de una buena ama de casa y una excelente cuidadora (otros de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres). Blancanieves se escandaliza ante el desorden y la suciedad al entrar por primera vez a la morada de los enanos; momentáneamente, parece olvidar sus penurias y encontrar «consuelo y alegría» en el acto de limpiar y cocinar. Esa –y no la historia de persecución de la madrastra– es la verdadera razón que sensibiliza a los enanos para permitirle quedarse con ellos una vez que descubren las habilidades de la joven para preparar caldo gallego y pastel de piña.

Los enanos, aunque de pequeñas dimensiones, están diseñados como personajes típicamente masculinos. Encarnan el ideal de rudeza –con el descuido de la higiene física–, de modo que no les queda otra opción que cumplir su función de proveedores del hogar, trabajando arduamente en las minas de diamantes.



Blancanieves y los siete enanitos (1937)

Sin embargo, la asignación de «variantes» de masculinidad a algunos de ellos también conduce a un análisis curioso. Tontín y Doc resultan sumamente sensibles y demuestran sus emociones abiertamente. No hay manera de conciliar tales expresiones con la tradicional construcción del «macho, varón, masculino». Los dos personajes que más se acercan a una deconstrucción de los estereotipos adquieren entonces características que los minusvalizan.

El pequeño Tontín es tierno y cómplice con la nueva amiga, pero está caracterizado como un ser apocado, que necesita ser conducido y protegido por el resto de los personajes masculinos. De él todos se burlan y termina sufriendo penurias físicas en burlescas escenas al estilo «golpe y porrazo». Y otro dato interesante: «no habla... o nunca ha intentado hacerlo», como expresa Estornudo en el momento de presentarlo a Blancanieves. La construcción de este personaje hace que pierda «voz y voto», lo cual tal vez lo acerca más a los mandatos sociales femeninos que a su propia caracterización física como personaje masculino.

Por su parte, el anciano Doc –quien encarna la sabiduría y la experiencia– llora abiertamente ante la historia de la joven; pero al terminar este fugaz momento de catarsis emocional, se enjuga las lágrimas an-

tes de ser sorprendido y comienza a intentar hilvanar un discurso de defensa, opacado por su dislexia. Este trastorno del lenguaje, que le hace confundir y mezclar palabras, torna su arenga ininteligible y lo ridiculiza como personaje, lo que provoca la carcajada del espectador y echa por tierra el intento de subversión de estereotipos.

¿Dónde está el príncipe y qué ha estado haciendo durante todo este tiempo? Nada interesa, puesto que su único papel en esta historia es el de «conquistar y salvar». Sus coprotagonistas masculinos (los enanos) lo han librado, incluso, del momento heroico de enfrentamiento contra las fuerzas del mal. Él ni siquiera tiene nombre. Solo aparece en la escena inicial de conquista –acompañado del cliché de la música y las palomas– y en la secuencia final, como poseedor del beso salvador; para luego subir a Blancanieves sobre su corcel, conducirla al castillo y –claro está– a la sagrada institución del matrimonio.

Similar suerte corre *La Cenicienta* (Clyde Geronimi *et al.*, 1950). En los primeros minutos de metraje se define el *leitmotiv* de toda la trama. La chica despierta cantando sobre el valor de luchar por los sueños... aunque solo se aluda a uno de ellos: lograr el amor deseado.

Las virtudes físicas y espirituales recaen en el personaje de Cenicienta, a lo que se

suma el cumplimiento cabal de las tareas domésticas. Por el contrario, su madrastra y hermanastras –quienes no atinan a combinar el cuidado de su apariencia personal y el «deber ser» hogareño– resumen todo lo negativo de la historia: la envidia, los celos, la rivalidad. Se accede, de esta manera, a la violencia intragénero que describe gran parte de la literatura especializada. No son los hombres quienes violentan directamente a Cenicienta, sino las mujeres que rivalizan con ella y reproducen los mandatos de la sociedad patriarcal que las ha formado. Finalmente, todas son violentadas por la tradición androcéntrica, al disputarse el único modo concebible de autorrealización: un matrimonio que las empodere.

¿Acaso Cenicienta rompe las normas del «deber ser» femenino? Jamás. Gracias al Hada Madrina cumple su sueño de ir al baile; para lograrlo solo ha de perfeccionar sus «atributos femeninos» a través de la magia. Allí consigue el ansiado amor a primera vista que, luego de algunos percances, la conducirá –al igual que a Blancanieves– al matrimonio y la anhelada felicidad que definiría al inicio del relato.

Aunque historia y personajes sigan los cánones tradicionales, con este filme comienzan a advertirse algunas ligerísimas transformaciones. Cenicienta regresa a su casa, acepta nuevamente su destino y no se rebela por sí misma ni lucha al ser encerrada en el desván. Sin embargo, antes de ser salvada definitivamente por el monarca, encarna una ligera rebeldía al enfrentarse de manera pacífica a los designios de su madrastra y descender triunfante por la escalera con la zapatilla de cristal en la mano, que le asegura su final feliz.

Por su parte, el personaje del príncipe también sugiere una tenue evolución. A pesar de presentarse a los 50 minutos de metraje, posee un sutil desarrollo dramático aunque con escasísimos parlamentos. De cierta forma se rebela contra la tradición: no acepta dócilmente los designios casaderos que le impone su noble cuna (el matrimonio por conveniencia), sino que aguarda por el amor. No elige a las tradicionales princesas que ha invitado su padre al baile, sino a la desconocida.



La bella durmiente (1959)

ha de ser restaurado. Como era de esperar, Felipe ha de sufrir prisión y enfrentarse a los más terribles peligros para rescatar a su princesa, encarnando el tradicional «deber ser» del héroe: fuerte, valiente, todopoderoso. Terminará concretando el compromiso matrimonial cuando baila junto a Aurora la clásica melodía que inmortaliza el sueño del príncipe azul.³

Algo curioso sucede con los personajes femeninos secundarios. Las tres haditas protagonizan un suceso con un trasfondo conceptual al menos interesante en la escena de la limpieza/costura/repostería en la cabaña del bosque, la víspera del cumpleaños de Aurora. En lugar de reproducir cabalmente los roles de género tradicionales en nuestra sociedad patriarcal, ocurre una suerte de desmitificación de las habilidades asignadas a la construcción sociocultural de las mujeres: Flora, Fauna y Primavera no atinan a coser el vestido, hacer el pastel o limpiar la casa. Las haditas no saben hacerlo ni pretenden aprender a la fuerza, sino que recurren a la magia para lograrlo. Pero la subversión del canon siempre trae aparejado un castigo, y es el empleo de las varitas lo que provoca que se descubra el escondite de la princesa.

Nada, que no hay modo de salir ilesos cuando de tradición se trata.



2. Las rupturistas tradicionales / los resurgidos «solidarios»

Transcurren los años y las sociedades van sufriendo transformaciones; las propuestas animadas también muestran su metamorfosis y el binomio ser/hacer comienza a relativizarse. De ahí que este segundo subgrupo reúna a protagonistas femeninas (ya no siempre princesas) que intentan –real o aparentemente– una cierta ruptura en cuanto a los roles y estereotipos tradicionalmente asignados a las mujeres. No obstante, la tradición continúa imponiéndose y el final de sus historias acepta, una vez más, el matrimonio como ente restaurador del orden (aparentemente) subvertido. Mientras, los príncipes revelan una construcción



más elaborada de sus personajes. Permiten la interacción con ellas en cuanto al *hacer* dentro de las historias, con lo que se inicia una relativa (de)(re)construcción del prototipo del héroe.

Siguiendo estas nuevas pautas, *La sirenita* (Ron Clements y John Musker, 1989) muestra a una princesa cuya condición semihumana se convierte en su primer distanciamiento del canon: posee una cola de pez. Pero Ariel es también la primera princesa pelirroja de Disney, rasgo que no veremos nuevamente hasta la creación del rebelde personaje de Mérida en *Brave* (Brenda Chapman y Mark Andrews, 2012). El color rojo en el cabello, deviene otra ruptura de los conceptos clásicos de «beldad inmaculada» instituidos durante las décadas previas por el cine hollywoodense, no solo en la animación. La joven desafía los designios hegemónicos de su padre, el rey Tritón: colecciona objetos de los humanos y defiende su sueño de conocer el mundo exterior. Y por si no bastara, antes de ser salvada socorre al príncipe Erick de morir ahogado durante una tormenta.

Sin embargo, ofrenda su voz para conseguir un par de piernas que le permitan salir a la tierra y ganarse el cariño del príncipe. Nuevamente encontramos aquí el símbolo que pervive en los imaginarios colectivos: la mujer «sin voz ni voto» que ha de sacrificar todo por un hombre.

La concreción de su amor exige múltiples privaciones. No solo debe vencer las «armas femeninas» de su rival –una Úrsula joven, bella y de cuerpo voluptuoso–, sino que es ella quien debe abandonar su cultura y su medio natural para casarse con él, pues al final no es Erick quien accede a la metamorfosis para ir a vivir junto a su amada en el fondo del mar. Esto último nos remite a los debates sobre los roles de mujeres y hombres en los espacios público y privado. Aquí Ariel niega lo que sería su espacio público (el mundo subacuático, donde es libre, tiene amigos, familia) para aceptar los designios de la tradición y seguir a su nuevo esposo, introduciéndose en ese mundo «exterior» que, contradictoriamente, se convertirá en su espacio privado (el castillo



La sirenita (1989)

solitaria y heroica como los anteriores príncipes, sino junto a Ariel. Erick mantiene así una constante inflexión hacia uno u otro extremo, tambaleándose entre el paradigma y la renovación.

¿Y qué pasa con la antagonista? Si en *Blancanieves...* la bruja se convertía en anciana, acá la trasmutación adquiere un matiz mucho más complejo. Al igual que en *La bella durmiente* con la metamorfosis de la bruja en dragón, Úrsula deviene pulpo gigante. Así, «las malas» sufren una suerte de travestización que anula definitivamente sus «atributos femeninos», y las obliga a asumir una corporeidad masculina que las estigmatiza y provoca su terrible final. Otro modo dramático de enviar mensajes subliminales, que anula cualquier posibilidad de aceptación de esos «otros» que simbolizan la diferencia en relación con el canon.

La Bella y la Bestia (Kirk Wise y Gary Trousdale, 1991) es un ejemplo más evolucionado. Bella –aunque su nombre marque la construcción del personaje desde la propia escritura– ya no es una princesa sino una campesina, y desde las primeras escenas se muestra como un personaje con mayores rasgos rupturistas: defiende a su padre, el inventor, y lo ayuda en su laboratorio; preserva el amor por la lectura, a pesar de ser considerado por sus vecinos un extraño «hábito» para una mujer; no acepta las galanterías de Gastón, el chico más cotizado del pueblo –caracterizado como el clásico «macho alfa»–, y lo ridiculiza ante todos. Además, deconstruye el clásico binomio amor/belleza, al enamorarse de la Bestia no por su físico sino por las cualidades que va descubriendo en él. Mas este no encuentra en Bella a una protagonista sumisa, que aguarda ser convertida en esposa; sino a una mujer fuerte e irreverente que lo hace cuestionarse cada uno de sus comportamientos. Significativo resulta el hecho de que sea –por vez primera– el personaje femenino quien se enfrente a todos los peligros para salvar a su amado, y quien posea, al final, la fuerza liberadora capaz de anular el maleficio. Sin embargo, algo tenía que atar a Bella a su «deber ser» femenino, de ahí que su rol de cuidadora, la necesidad de atender a su

del príncipe y la inmutable institución matrimonial).

Por su parte, Erick es un personaje mucho más corpóreo. Trasciende el arquetipo del héroe para encarnar el nuevo modelo de príncipe que atesora el estudio y el conocimiento. Comienza a enamorarse de Ariel no por su físico, sino por lo que experimenta al pasar tiempo junto a ella. Sin embargo, sucumbe ante los encantos de la trasmutada Úrsula y olvida rápidamente los valores del amor verdadero, lo cual legitima otro mito masculino: el hombre como ser hipersexualizado que ha de responder a toda provocación femenina. En la escena de la lucha contra el mal admite pelear, no en actitud



La Bella y la Bestia (1991)

padre –con la consecuente carga de culpabilidad por el abandono–, es lo que la impulsa a abandonar su amor y precipita la trágica escena del ataque al castillo.

Por su parte, la Bestia es un personaje dramáticamente mucho más elaborado. Condenado por sus malos sentimientos, debe comenzar a cambiar si desea conquistar el amor. Así, se vuelve necesaria su transformación física en el desenlace, para la concreción del amor, puesto que la fealdad no resulta política ni socialmente «correcta».⁴

Interesante resulta la introducción de un antagonista masculino en lugar de las clásicas brujas. Gastón, el antihéroe, está caracterizado como el clásico hombre heterosexual, machista, conquistador, engreído. Pese a esto, todo el tiempo queda ridiculizado ante Bella, quien no se siente atraída por este prototipo de hombre.

Un elemento llamativo se esboza en la escena final, donde han de enfrentarse las fuerzas del bien y del mal. La Bestia no encarna el estereotipo masculino de héroe supervaliente, decidido a todo, que termina matando al contrincante; por el contrario, se muestra indeciso, débil, sensible, e incluso intenta salvar a Gastón en el último instante, antes de que sea la maledicencia de este la que lo haga despeñarse por el acantilado.

3. Las relativamente irredentas / los «ellos» transmutados

En este último análisis, podríamos agrupar a esas protagonistas –no siempre princesas, como en el segundo grupo– que se muestran abiertamente rupturistas desde el punto de vista del canon socio-histórico-cultural. Aunque siempre podamos encontrar algunas brechas en estas historias al realizar un análisis más profundo desde la perspectiva de género, lo cierto es que ellas representan a sus protagonistas como mujeres luchadoras e independientes, y procuran que las soluciones dramáticas apuesten por legitimar tal postura. Un elemento peculiar radica en el hecho de que muchas de estas chicas valientes y emancipadas están inspiradas en personajes reales, lo cual apunta a una reivindicación de la presencia silenciada de la mujer en la historia de la humanidad.

A la par de la transformación de las mujeres, los «ellos» radicalizan la subversión del arquetipo del héroe. En semejante binomio reside el primer intento de revisión y

deconstrucción verdadera de estas concepciones arraigadas en el imaginario colectivo. El orden de análisis no ha de responder a la cronología de realización de los filmes, sino al *crescendo* en cuanto a su potencial de sedición desde una perspectiva de género.

Valdría la pena empezar con *Enredados* (Nathan Greno y Byron Howard, 2010), la historia de Rapunzel, quien posee una actitud más conservadora dentro de este grupo a pesar de sus propuestas de renovación. Para variar, comencemos con el personaje masculino. Curiosamente, no se trata de un príncipe sino de un ladrón, quien huyendo de la justicia llega por casualidad a la torre donde se encuentra apresada la chica desde que era pequeña, mas no con intención de salvarla como sucedía en las historias tradicionales. La relativización moral de este personaje también resquebraja el habitual arquetipo del héroe valeroso, sincero, con alto sentido del honor y la lealtad. No «salva» a la chica de su encierro, sino que la «saca» de allí apelando al engaño, en pos de ganancias secundarias. Solo en el camino –y bajo la influencia de ella– va ocurriendo la transformación moral del personaje, junto al enamoramiento de ambos, ahora dado como proceso natural y no como idílico amor a primera vista. Él no la conduce por la trama del filme, sino que la acompaña y la apoya en la búsqueda de su sueño.

Un elemento muy interesante es la introducción de la defensa a la diversidad en la construcción de personajes masculinos secundarios. Hay una escena particularmente

«Rapunzel lanza la trenza para que el ladrón pueda bajar de la torre»





Rapunzel (2015)

simpatía y hermosa desde su mensaje: el momento en que ambos personajes llegan a una taberna llena de hombres rudos que beben sin control, se ofenden unos a otros y se agreden físicamente, en un evidente alarde de sus «dotes» masculinas. Justo cuando todo parece estar perdido y la provocación está a punto de tornarse reyerta, la joven apela a los sueños de los presentes. Se crea entonces una conmovedora escena al estilo musical de Broadway, donde se relativiza la construcción de todos aquellos personajes forzudos, exponentes de la hegemonía patriarcal, y cada uno de ellos canta, de manera desprejuiciada, sobre esos anhelos que mantienen ocultos debido a los mandatos ineludibles de la construcción cultural machista.

Por su parte, Rapunzel, aunque reproduce el estereotipo físico de la dama ideal (rubia, delgada, de larga cabellera y aspecto angelical), posee la fuerza interna de la rebeldía. Su anhelo de ver las lamparitas que recuerda de la infancia, deviene símbolo de esa luz que ilumina el camino a seguir. A pesar de su candidez, ella enfrenta al intruso desconocido con una sartén,⁵ dominándolo por completo. Y, rápidamente, decide bajar de la torre para ir en busca de su sueño.

Otro atisbo de erosión del canon pudiéramos encontrarlo en la primera escena del personaje en el mundo exterior. Rapunzel corre, salta, ríe, se revuelca eufórica en el pasto disfrutando de su recién experimentada libertad. Pero a cada paso de alegría le sigue un minuto de reflexión (constantes cambios de humor) en que se cuestiona su decisión, el abandono de la supuesta madre y del «deber ser» femenino. Aquí el personaje es (aparentemente) construido a partir de una actitud neurótica que pareciera tribu-

tar al estereotipo femenino de inestabilidad emocional. Sin embargo, luego de esta fugaz pugna consigo misma, la joven no decide regresar a la torre, sino que continúa el camino en pos de lo que anhela. De modo que este incidente también pudiera interpretarse como el natural conflicto del ser humano, quien, antes de acceder al resquebrajamiento de la tradición, se debate entre el constructo cultural y la necesidad de transformación.

Un mensaje simbólico se erige a través del rubio e infinito cabello de la protagonista, donde supuestamente radica su *poder* (como designa la tradición de matiz patriarcal). En el último punto de giro de la historia, este le es cortado y el pelo restante adquiere un tono cobrizo que la distancia del canon de belleza hasta ese momento sostenido. Rapunzel descubre, entonces, que su fuerza y su magia no radicaban en su pelo, sino en todo su ser; nuevamente termina siendo la chica quien salva a su amado con lágrimas de sentido pesar. En la última escena la joven luce una hermosa cabellera corta, elemento que no alude a una travestización del personaje para justificar la toma del poder en su reino,⁶ sino que constituye una modernización de los tradicionales patrones de belleza. Recupera a sus padres y su trono, y aunque termina asumiendo el compromiso matrimonial (como válida *opción* y no como *mandato* cultural), es ella quien, al elegir y determinar, toma las riendas de su vida.

Mulan (1998)



Un ejemplo más radical dentro de esta clasificación pudiéramos encontrarlo en el filme *Mulan* (Barry Cook y Tony Bancroft, 1998). En este, la primera subversión del canon radica en la variación de la normatividad eurocéntrica de su protagonista. Ya no se trata de la clásica joven de rasgos occidentales, sino de una asiática. Además, resulta un intento de reivindicación histórica, puesto que su protagonista está inspirada en un personaje real: la primera mujer que existió en la historia de un ejército asiático.

Mulan resuelve ignorar la tradición servil de la mujer asiática; decide travestirse y hacerse pasar por guerrero⁷ para evitar que su anciano padre sea movilizad por el ejército.⁸ Pero lo más interesante es que la historia infantil introduce el tema de la aceptación/naturalización de la diversidad sexual, encarnada en la atracción que comienza a sentir por ella el Capitán Chan, a pesar de tratarse (en apariencia) de dos personas del mismo sexo.

Mas el escarmiento ante la sedición no se hace esperar. A pesar de haber combatido valientemente contra los hunos –lid en la que resulta herida– y de salvar a su tropa y al Capitán Chan, al ser descubierta como mujer cae sobre Mulán todo el peso de la tradición. Su gran amor la rechaza, y solo por haberlo salvado es perdonada del castigo correspondiente a la mentira hacia el poder real: la muerte. Chan actúa así en respuesta a los mandatos de la sociedad pa-

triarcal, echando a un lado sus verdaderos sentimientos y deseos.

Preterida y condenada al destierro, al descubrir los nuevos planes de los hunos para tomar el poder decide luchar nuevamente (esta vez sin ocultar su verdadera identidad). Solo con esta victoria logra ser aceptada y valorada por su pueblo tal cual ella es: recupera su lugar en el ejército y en el corazón de su amado, defendiendo con orgullo la construcción de su feminidad, para nada convencional.

Esta solución dramaturgica, además de desmitificar estereotipos, entona un canto a la diversidad y a la aceptación de la diferencia. Mulán decide quedarse con Chan por amor, y no por cumplir el mandato cultural del matrimonio como fin último para las mujeres. Mientras, él (quien también se reconstruye como héroe no tradicional) aprende a amarla no por las convencionales razones de «belleza» y «virtudes femeninas», sino por su espíritu libre, determinación e inteligencia. Semejante *happy end* amoroso nunca hubiese sido posible en la vida real, debido a las férreas tradiciones socioculturales de la época y al lugar mismo donde se desarrolla la historia. No obstante, la introducción de este feliz desenlace ficcionado se convierte en una válida y actualizada (re)construcción del canon.

¿Pedirle peras al olmo?

El propósito de este análisis es provocar a espectadores, realizadores e investigadores; instarlos a la lectura sintomática de estos textos fílmicos decodificando la gramática audiovisual de la animación infantil desde una perspectiva de género. De nada vale intentar arrojarnos, idealistamente, contra los molinos de viento de la tradición, blandiendo irascibles la espada de la teoría de género. Esa actitud desmedida –aunque impulsada por causa justa– en la mayoría de los casos termina por conseguir el efecto contrario: el rechazo hacia la crítica del producto sexista o, aún más lamentable, hacia las propuestas artísticas renovadoras e inclusivas.

La estrategia primera debe centrarse en visibilizar esas visiones sexistas que pululan en la animación infantil, para concientizar tanto a quienes las producen como a quienes las consumen. Tampoco se trata de censurar el consumo audiovisual en edades tempranas, sino de privilegiar determinados productos con mejor factura y perspectiva de género, de promover el visionaje interactivo, en compañía de adultos informados que modulen y argumenten los aprendizajes sociales adquiridos a través de la pantalla.

La clave radica en SENSIBILIZAR (así, con mayúsculas), en desmontar paulatinamente estereotipos y creencias admitidos por años como verdades absolutas, con la certeza de que un día el olmo comenzará a dar peras.



Karina Paz Ernard (La Habana, 1981)
Licenciada en Historia del Arte. Profesora de la Facultad de Artes y Letras (Universidad de La Habana) y de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (Instituto Superior de Arte). Su línea de investigación está enfocada a la transversalización de los estudios de género en el cine y los medios audiovisuales.

1 La mayor parte de las ideas y datos contenidos en este texto fueron aportados por mis hijas Laura y Carolina (de cinco y siete años, respectivamente). Desde su *¿inocencia?* infantil, y luego de haberles dado –con simples palabras– dos o tres herramientas de la teoría de género, hicieron los más increíbles análisis sobre las animaciones infantiles que consumen a diario. Yo apenas organicé las ideas y les di cierto «empaquetado teórico». Gracias a ellas por coescribir este texto conmigo.

2 Equiparada visualmente a la imagen de una rosa. Una vez más la mujer relacionada con las nociones clásicas de lo bello/delicado que la vinculan a la naturaleza. No resulta gratuito que sea Rosa, precisamente, el sobrenombre que le pondrán las hadas al ocultarla en la cabaña del bosque. Así como su nombre original, Aurora, que guarda similar connotación.

3 Aunque le acompañe un curioso duelo mágico entre las haditas sobre el predominio de los colores azul y rosa en el atuendo de Aurora (¿lucha entre la ruptura y la tradición?).

4 Pese a que el filme no es analizado en este texto, recordemos un caso como el de Quasimodo en *El Jorobado de Notre Dame* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1996), quien a pesar de ser el protagonista (hacedor y salvador dentro de esta historia épica), no logra el amor de la gitana Esmeralda. No solo eso, sino que ha de aceptar –sin conflicto alguno– la exclusión/marginación debido a su deformidad física (naturalización de la violencia simbólica). Así, termina cediendo (¿felizmente?) su lugar de galán a Febo, el joven de cuerpo y rostro perfectos, que no ha tenido ninguna intervención heroica dentro de la trama, pero cuya condición física le hace merecedor del amor de Esmeralda.

5 ¿Acaso esta trasmutación de la sartén en arma de combate posee algún cuestionamiento hacia el «deber ser» femenino? ¿Funciona como un portazo/sartenazo, a lo Henrik Ibsen?

6 Como ocurre en algunos filmes –no solo animados– donde la mujer ha de apropiarse de determinados elementos que la acerquen al estereotipo masculino, para lograr «empoderarse» y asumir roles tradicionalmente asignados a los hombres.

7 Hecho que alude a la necesidad de las mujeres, en muchos casos, de anular el modo en que desean asumir su identidad de género y su imagen externa en pos de alcanzar un lugar en el espacio público.

8 Doble transgresión del canon.

«Erick decide ir a vivir al fondo del mar con Ariel»



La invención de La Habana turística en los *travelogues* norteamericanos de la era silente (1898-1919)

Emmanuel Vincenot

Traducción: Ana María Reyes Sánchez

La más antigua descripción detallada de La Habana que haya llegado hasta nosotros se remonta a 1598. Este documento excepcional fue hallado en el siglo XIX por Joaquín José García, editor que lo divulgó en su *Protocolo de antigüedades*, una publicación periódica en la que revelaba a los lectores de la época algunos de los documentos que él coleccionaba. La descripción de La Habana, que ha llegado a nuestros días mutilada, se limita a algunas páginas redactadas por Hernando de la Parra, empleado del Gobernador Juan Maldonado a fines del siglo XVI, pero rebosa de preciosos detalles.¹ Esta evocación de La Habana de los primeros tiempos constituye un testimonio histórico de valor incalculable, y como tal es frecuentemente citado en las obras consagradas a la historia de la capital cubana.

Desdichadamente, el texto de Hernando de la Parra es falso. Esta persona nunca existió, ni fue empleado de Juan Maldonado, ni jamás redactó documento alguno; en realidad, su descripción de La Habana en 1598 fue fabricada enteramente por el propio Joaquín José García, quien la intercaló en medio de documentos auténticos a fin de realizar una espléndida broma. Esta funcionó, por cierto, más allá de todas sus expectativas. Como lo explica Graciella Cruz-Taura, no fue hasta 1927 que el historiador cubano Manuel Pérez Beato² desenmascaró la superchería, pero varios decenios más tarde aún era posible hallar citas serias del texto atribuido a Hernando de la Parra (cf. por ejemplo *La Habana, apuntes históricos* de Emilio Roig de Leuchsenring).³

Esta anécdota me parece reveladora de la forma en que la capital cubana ha sido descrita, evocada, dibujada y rememorada a lo largo de los siglos. Más aún que otras



grandes ciudades del mundo, sin lugar a dudas, La Habana ha ejercido a lo largo de su historia una fascinación fértil entre hombres de letras y artistas, y todas las evocaciones que ha podido suscitar parecen llamadas a revelar de una manera u otra la «invención», para retomar el título del ensayo de Emma Álvarez-Tabío Albo, *La invención de La Habana*.⁴ La Habana es, en efecto, una ciudad que cada cual hace suya, con la que cada cual sueña de manera diferente y de la que cada evocación, hasta la más realista, comporta una parte de creación y fantasía. La Habana es un lugar propicio para las ensoñaciones, un espacio que cultiva lazos privilegiados con lo imaginario. En realidad, no existe una sola Habana, definida y objetiva, sino una multitud de ciudades y de visiones que han ido acumulándose con el tiempo y se entreveran a la manera de un caleidoscopio, en un proceso de reinventación permanente (como lo recuerda Abilio Estévez al hablar de su ciudad natal, «una ciudad es muchas ciudades»).⁵ Los relatos de viajes del siglo XIX hicieron de ella una ciudad hechicera, vital e inquietante al mismo tiempo; La Habana de los años cincuenta se ha asociado al espectáculo de la decadencia mafiosa, mientras que la de los años sesenta evoca la euforia revolucionaria; en la pluma de Guillermo Cabrera Infante, la capital cubana devino lugar de nostalgia por la infancia perdida; hoy, las representaciones de la ciudad convocan imaginarios múltiples, desde las visiones cinematográficas de la ruina hasta las aproximaciones plásticas futuristas que presentan La Habana como un espacio de la utopía.

En la elaboración de esas representaciones, los novelistas y otros hombres de letras jugaron, por supuesto, un papel primordial, pero la influencia del cine fue igualmente notable. Numerosos han sido los realizadores nacionales y extranjeros, en particular norteamericanos, que han filmado la capital cubana, convirtiéndola en escenografía o incluso en personaje principal de sus obras. Nos referimos, claro está, a los grandes autores como Tomás Gutiérrez Alea –quien perpetuó los jardines de la heladería Coppelia en *Fresa y Chocolate*

(1993)– o Carol Reed, que filmó en 1959, en *Our Man in Havana* (*Nuestro hombre en La Habana*, 1959), los últimos instantes de La Habana prerrevolucionaria. Pero no por ello habremos de olvidar a cineastas menos conocidos, a veces anónimos, que también la inmortalizaron en innumerables documentales turísticos y filmes de viajes (o *travelogues* en inglés), cuya difusión e impacto social fueron sin lugar a dudas muy superiores a los de los filmes de ficción, por más prestigiosos que estos fueran.

Son esas producciones, y en particular las filmadas en los primeros tiempos del cine mudo, las que desearía estudiar ahora, a fin de mostrar de qué manera popularizaron, en su conjunto, una imagen estereotipada de La Habana que de algún modo continúa circulando en el imaginario colectivo de nuestros días. Después de haber delimitado los contornos históricos y estéticos del *travelogue*, me detendré, en un segundo tiempo, en las primeras vistas animadas de La Habana, filmadas durante la Guerra hispano-cubano-norteamericana por operadores estadounidenses, antes de adentrarme en el estudio de dos documentales turísticos producidos en 1910 y 1919, respectivamente, en los cuales La Habana se afirma como objeto «escópico».⁶

Descubriendo el *travelogue*

Antes que se inventara la televisión, la fuente principal de información audiovisual del gran público era el cine, lugar donde los espectadores veían no solo películas de ficción, sino también programas de actualidades y documentales de variados temas. Entre estos últimos, los filmes dedicados a países extranjeros y a parajes exóticos eran muy abundantes y altamente apreciados por el público. A veces, un documental de largo metraje, filmado durante un viaje o una expedición, podía constituir la atracción principal de una velada cinematográfica. Para designar este tipo de filmes que proponía una visita virtual a espacios lejanos, los anglosajones adoptaron la palabra *travelogue*, un término tomado en préstamo al mundo de





London Travelogue Bus era el vehículo mediante el cual los turistas descubrían la realidad londinense.

la escritura. En francés, más bien hablamos de «filme de viaje» o de «documental turístico», según el relato se desenvuelva teniendo como móvil la exploración y la itinerancia; o se concentre en un sitio turístico privilegiado, generalmente para incitar al espectador a vacacionar allí (ambos términos pueden igualmente diferenciar filmes aficionados y filmes profesionales, algo que no hace la palabra *travelogue* en inglés).

Viaje y cine muy pronto formaron un binomio inseparable, y los ancestros de los *travelogues* forman parte de las primeras producciones cinematográficas. Desde 1896, operadores Lumière como Alexandre Promio o Gabriel Veyre son enviados a los cuatro vientos para recoger imágenes en movimiento y proyectarlas por dondequiera que pasaban. Es por cierto en Venecia donde Promio, quien deseaba mostrar de la manera más espectacular posible las maravillas arquitecturales del Gran Canal, inventa el *travelling* al colocar su cámara sobre una góndola. Su gesto hará escuela. El filme de viaje, que entonces se designa simplemente con el término de «vista animada» como el resto del cine primitivo, constituye lo esencial de los programas del cinematógrafo, esa nueva atracción que permite a multitudes entusiastas descubrir cómo se vive en París, Nueva York, Tombuctú o La Habana. En los Estados Unidos, la compañía Edison también formó equipos de operadores que surcaban el país primero y el mundo entero después, en competencia con la empresa Lumière. Otras compañías europeas y norteamericanas, en gran número, imitarán a esos pioneros y a su vez se darán a alimentar las pantallas con imágenes filmadas en casi todas partes del planeta.

En los primeros años del cine, es decir, hasta la aparición de los largometrajes al principio de la Primera Guerra Mundial, el documental rivaliza con la ficción, y no es raro que los dueños de salas compongan programas exclusivamente constituidos por *travelogues*. Reinaba entonces lo que Tom Gunning denomina el «cine de atracción»,⁷ por oposición al cine narrativo que se impondría después (Gunning sitúa un periodo transicional de «narrativización» entre 1907 y 1913). En el cine de atracción, lo que prima es el estímulo visual, lo espectacular, la mostración y la exhibición. Mostrar lo Otro, lo lejano, lo exótico, constituye lógicamente una actividad esencial de ese cine, que igualmente concede gran ventaja a las formas populares de espectáculo como la magia o el circo.

Al principio, las vistas se componen de un solo plano, a menudo fijo, a veces panorámico, raramente en movimiento. Muestran paisajes, urbanos o naturales, lugares conocidos e icónicos, ya mistificados por los relatos de viajes (la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad etc.). Poco a poco, a medida que los medios técnicos y expresivos se van sofisticando, los filmes ganan en duración, empiezan a añadirse planos y a mantenerse algunos minutos. Estos recursos permiten transmitir más información visual, de manera más compleja, pero su función básica sigue siendo la de los primeros tiempos: mostrativa, con fines didácticos y recreativos. Como subraya Jeffrey Ruoff, el *travelogue* primitivo (aunque su observación también es válida para las producciones aparentemente más refinadas de los decenios ulteriores) posee una estructura abierta, de tipo episódico, en la que el esfuerzo narrativo es débil o incluso inexistente.⁸ El desarrollo del relato opera allí por acumulación y yuxtaposición de planos y sucesos, sin verdadera preocupación por la progresión (lo que no significa que no haya orden). En ello, el *travelogue* es muy diferente al cine de ficción hollywoodense, en el cual la tensión narrativa es constantemente renovada por cadenas de causas y efectos y existe una jerarquía entre las intrigas.

El género, sin embargo, logrará sobrevivir al surgimiento de Hollywood en los años 1910-1920 y se dividirá en varios tipos de producciones: en primer lugar, los cortometrajes turísticos, de una duración estándar de menos de diez minutos, programados como complemento de las películas de ficción; luego, los largometrajes realizados durante expediciones llevadas a cabo en regiones exóticas del globo –el éxito de *Nanook of the North* [*Nanook el esquimal*] (Robert Flaherty, 1922)– demostrarán la viabilidad económica de este tipo de producciones, en las que los grandes estudios no vacilarán en invertir; y por último, el desarrollo de las cineconferencias –a medio camino entre el amateurismo y el profesionalismo–, en la que un viajero comentaba un filme que él había hecho durante un periplo suyo en el extranjero. Esas múltiples declinaciones del *travelogue* serán de gran éxito en los Estados Unidos, e incluso experimentarán una



Tarzan, the Ape Man (W. S. Van Dyke, 1932)

nueva edad de oro en los años treinta, con la llegada del cine hablado, el cual permite, entre otras cosas, la adición de un narrador en *off*. Como lo mostró Dana Benelli, el cine de ficción incluso llegará a pedir prestado al *travelogue* algunos de sus códigos, en películas como *Tarzan the Ape Man* (Van Dyke, 1932) o *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).⁹

La llegada de la televisión en los años cincuenta provocará cierto declive del documental de viaje, pero en realidad este no desaparecerá jamás, como lo atestigua en nuestros días el éxito persistente de las proyecciones organizadas en Francia por la red «*Connaissance du Monde*» («Conocimiento del Mundo» [N. del T.]). El *travelogue* –su producción y recepción–, lejos de ser una curiosidad o un epifenómeno, ocupa por el contrario un lugar eminente en la historia del cine, pues como género ha contribuido, tanto como el cine de ficción, a moldear representaciones ampliamente difundidas.

Primeras vistas

Entre los destinos apreciados por los realizadores norteamericanos de *travelogues*, La Habana se labró inobjetablemente –desde los primeros tiempos del cine– un lugar de predilección. Las razones de ese interés precoz son a la vez geográficas e históricas. Geográficas, ante todo, al estar Cuba situada a solo unas decenas de kilómetros de las costas de La Florida; por otra parte, a fines del siglo XIX y principios del XX, la capital cubana se comunicaba con Nueva York mediante grandes cruceros que hacían la travesía en solo tres días. En esa época, los intercambios económicos entre los Estados Unidos y Cuba eran importantes, y la Isla ya se había convertido en destino de vacaciones invernales para los habitantes ricos de la costa este (Rosalie Schwartz estima en un millar el número de turistas americanos que residían en La Habana en 1875, cifra que se elevaría a 15 mil en 1927).¹⁰ Para las primeras compañías cinematográficas americanas, inicialmente instaladas en Nueva York y La Florida (que no partirían a Los Ángeles hasta mediados de los años diez, La Habana devino, por su cercanía y su soleado clima, destino obligado. Pero las razones que incitaron a los operadores primitivos a viajar a Cuba fueron más coyunturales: aunque los Estados Unidos codiciaban la mayor isla del Caribe desde hacía varios decenios, la explosión en el puerto de La Habana de uno de sus navíos de guerra, el *USS Maine*, en marzo de 1898, proporcionó un pretexto para la intervención militar contra España. Ese conflicto dio lugar a la filmación de numerosos documentales norteamericanos

y constituyó el acto de nacimiento de la propaganda cinematográfica.¹¹

Entre las decenas de vistas filmadas en Cuba en 1898, la mayor parte estaba directamente vinculada con la guerra y mostraba operaciones militares. De tal manera, los espectadores americanos de la época pudieron descubrir los preparativos del ejército estadounidense en Tampa, el desembarco de tropas en las costas de Cuba, por Daiquirí, así como algunas vistas de La Habana. La más antigua consiste en un plano único de 49 segundos,¹² un *travelling* descriptivo filmado desde un barco que salía de la bahía de La Habana y que mostraba la fortaleza del Morro, a la entrada del canal. Este filme fue realizado por William Paley, un operador de la compañía Edison, alrededor del 17 de abril de 1898.¹³ Es interesante señalar que esta primera película mezcla los puntos de vista militar y turístico a la vez. El objeto de la representación es, en efecto, no solo una fortaleza aún activa en el momento de la Guerra hispano-cubano-norteamericana, sino también, y sobre todo, un monumento célebre, que simboliza La Habana en el mundo entero. Señalemos además que la vista primitiva de William Paley en realidad no hace más que retomar y reafirmar un cliché visual y literario bien establecido, que generaciones de pintores y viajeros ya habían difundido en innumerables producciones culturales.

Así, desde el siglo XVII, las representaciones pictóricas de La Habana adquirieron el hábito de mostrar la entrada de la bahía desde el mar, como la descubriría un viajero llegado de Europa. En algunas ocasiones, el artista jamás puso sus pies en la ciudad, lo cual dio lugar a visiones completamente fantásticas, inventadas a partir de testimonios de visitantes. Ese es el caso, por ejemplo, del grabado atribuido al holandés J. Van Meurs, realizado en 1671.¹⁴





Filme realizado en 1898 por William Paley, operador de la compañía Edison.

Como puede constatar, desde la topografía hasta la arquitectura, pasando por la escena de la batalla naval, nada corresponde a la realidad (solo el detalle de la cadena tendida en medio del canal es exacto). Otras representaciones más realistas serán difundidas en lo sucesivo, y la multiplicación de los relatos de visitantes extranjeros permitirá dar una idea más precisa del aspecto urbano de La Habana; pero una misma idea volverá de manera incesante: la asociación de La Habana y el Morro, una ecuación que con el tiempo acabará funcionando de manera idéntica a la que asocia París y la Torre Eiffel.

Después de la primera vista de William Paley, que inaugurara la representación cinematográfica de La Habana, otros documentales americanos de poca duración mostrarán la capital cubana al salir de la guerra: se trata de *General Lee's procession, Havana* (1899) y *Troops at Evacuation of Havana* (1899), dos vistas filmadas durante la retirada de las tropas norteamericanas el 1º de enero de 1899. Ambos filmes muestran el desfile de los soldados por el Paseo del Prado, ante una multitud de habaneros que han acudido a observar el espectáculo. Aun cuando esas vistas fueron inicialmente producidas para filmar un suceso militar, la lectura del resumen publicitario de la época, redactado por la compañía Edison para seducir a los dueños de las salas de cine, muestra que ellas servían igualmente para vehicular otras informaciones, en particular sobre la realidad cubana y la fisonomía urbana de La Habana. El texto de presentación de *General Lee's procession...* no comienza evocando la presencia de los soldados, sino presentando el escenario en el que aquellos desfilan, es decir, el Paseo del Prado:

Una magnífica vista del Prado, desde el balcón del Club de los Estados Unidos. El desfile está encabezado por una tropa de caballería. Entre ellos sobresale el General Lee. Le siguen los soldados, fila tras fila y compañía tras compañía; llenando la ancha avenida de contén a contén y hasta donde el ojo alcanza a ver la marcha de hombres. Es el Séptimo Cuerpo del Ejército. Gran multitud de público repleta los flancos; y a través de los árboles que trazan la línea del paseo en el medio del Prado, se ven carruajes y vehículos que siguen el desfi-

le. ¡El evento que corona la guerra Hispano-Americana! ¡La gran procesión el Día de la Evacuación!¹⁵

En el segundo filme rodado el mismo día, *Troops at Evacuation of Havana*, las informaciones que se refieren a la arquitectura de la ciudad y a los curiosos son puestas en primer plano, al mismo nivel que el desfile de los soldados norteamericanos:

Las tropas están doblando por Prado desde una calle lateral, donde se levanta un arco de triunfo erigido por los cubanos; pero cuya terminación no será permitida por el Gen. Brooke, Gobernador Militar de Cuba, como no autorizó demostraciones de ningún tipo. Los soldados son de las Primeras tropas de Texas. Las calles están repletas de gente. Muchos cubanos típicos se ven vagando en primer término, con algún español aquí y allá, a juzgar por las miradas agrias y el comportamiento solemne. Los edificios son todos estructuras de piedra de poca altura, con ventanas de pesadas rejas, por las que se despliegan pequeñas banderas cubanas. Un excelente cuadro de la vida en La Habana, Día del Nuevo Año, 1899.¹⁶

Aunque el espectador moderno se inclinaría a considerar que este filme aborda de manera periodística un suceso militar, para el distribuidor y el público de la época, *Troops at Evacuation of Havana* se adscribía también al género del *travelogue*. Los espectadores, efectivamente, encontraban en él informaciones visuales sobre el país visitado (en este caso, sobre la arquitectura de su capital) así como sobre sus habitantes (aspecto físico, modo vestimentario, comportamiento colectivo), calificados de «típicos» en la descripción, lo que permitía a la sociedad Edison concluir que este filme era «*an excellent picture of life in Havana*» («un excelente cuadro de la vida en La Habana» [N. del T.]).

Como vemos, las primeras representaciones cinematográficas de La Habana comenzaron de un modo híbrido, que pudiera calificarse de militar-turístico, teniendo los filmes que acabamos de evocar características tanto del reportaje de guerra como del *trave-*



General Lee's procession, Havana (1899)

logue. Rápidamente, sin embargo, la filiación genérica de las vistas americanas filmadas en Cuba se hará más clara, y las producciones de los años siguientes entrarán todas, formal y comercialmente, en el concepto del documental de viaje. Es así que los filmes serán presentados al público y así serán recibidos, como lo muestran los programas de las salas de cine publicados en la prensa local. Aunque la inmensa mayoría de las películas se ha perdido, es por demás esa prensa, así como las revistas especializadas que empezaron a aparecer en los años 1910, la que hoy nos permite reencontrar la pista de algunos *travelogues* filmados en La Habana.

Hasta la Primera Guerra Mundial, el formato que predomina es el cortometraje, cuya duración no sobrepasa unos pocos minutos, o sea, la capacidad de una bobina de película. Incluso cuando el filme no pueda verse, su título, y a veces los textos publicitarios que acompañan su distribución, hacen posible la identificación del tema tratado. Tal es el caso, por ejemplo, de *Panorama of Morro Castle, Havana, Cuba*, producido por Edison en 1903, que claramente retomaba el «topos» visual ya explotado durante la Guerra hispano-cubano-norteamericana, signo de su éxito de público. En el transcurso de los años siguientes otros *travelogues* fueron realizados en Cuba, pero no es seguro aún que La Habana aparezca en ellos. Así, en 1907, el cineasta-conferencista Dr. Edward Burton MacDowell filma su expedición al interior del país y su encuentro con el presidente Estrada Palma en el campo cubano. Eso es, en todo caso, lo que anuncian los prospectos publicitarios distribuidos en las ciudades norteamericanas donde MacDowell organiza sus proyecciones.¹⁷ Hacia la misma época, en 1908, un diario de Ohio anuncia la proyección de una serie de *travelogues*, uno de los cuales muestra a Cuba: «Películas del Klondike, con su oro y sus extraños habitantes, y de Cuba y su gente serán exhibidas en la M.E. iglesia esta noche».¹⁸ También resulta imposible saber si se muestran imágenes de La Habana en este filme, aunque es de suponer. La misma reflexión puede hacerse con relación a otros documentales, como *A Trip Through Cuba*, producido en 1911, o *Tropical America*, de William J. Nash, rodado en 1915. Su existencia revela el carácter continuo y durable del interés por Cuba en la documentalística norteamericana de la época.

A veces, sin embargo, la capital cubana es puesta en primera plana desde el título, como sucede con *Mardi Gras in Havana*, una producción Kalem que se estrenó en 1909. Esta obra, desafortunadamente, se ha perdido, pero su género mismo es rico en informaciones. Una vez más, se trata de la recuperación de una temática ya presente en la literatura de viajes del siglo XIX, ya sea en los relatos publicados en forma de libro o en reportajes periodísticos. El cine se contenta de nuevo con mostrar lo que se ha descrito anteriormente: el objetivo no es hacer descubrir un espectáculo nuevo a los espectadores, sino algo conocido y ya legitimado como objeto de representación. Por otra parte, observamos que este documental asocia La Habana a la idea de carnaval, de fiesta, de exuberancia y de cierto libertinaje, una imagen que se le quedará pegada a la ciudad como una etiqueta hasta la Revolución, y que volveremos a encontrar no



Travelogue anónimo producido por la compañía Ford en 1919 (páginas 94-97).

solo en los *travelogues* de los decenios siguientes, sino igualmente en las guías de viajes y en carteles publicitarios que hacen la promoción del turismo cubano. En *A vacation in Havana*, una producción Edison de 1910, es el turismo en sí lo que parece convertirse en el objeto de la representación, a la par que La Habana.

Dos filmes hallados

Si la inmensa mayoría de los filmes de la época ha desaparecido, no obstante, algunos títulos nos han llegado intactos, lo que nos permite imaginar cómo puede haber sido el resto de la producción. Es el caso de dos cortometrajes: *Scenes in Cuba*, una producción Selig de 1910, y un *travelogue* anónimo producido por la compañía automovilística Ford en 1919.¹⁹ El primero dura un poco más de 3 minutos, mientras que el segundo, más desarrollado, tiene una duración de 8 minutos, pero por la forma son muy parecidos.²⁰ Para empezar, las copias conservadas han perdido el montaje original: en *Scenes in Cuba* el orden de los planos no corresponde a lo que anuncian los intertítulos, y en el filme de la Ford, por momentos, el material disponible semeja burdos *rushes*, mientras que otros pasajes parecen, por el contrario, cuidadosamente editados (se encuentran, por ejemplo, fundidos encadenados y aperturas y cierres de iris). El texto filmico en tanto relato no puede, luego entonces, ser abordado sino con mucha prudencia, siendo sumamente difícil de lograr la reconstitución del montaje original, particularmente en la película de la Ford. No obstante, ciertas constantes se desprenden de la representación que esos *travelogues* ofrecen de Cuba y de La Habana.

Ante todo, observamos que los cineastas filmaron a la vez el campo y la ciudad, a fin de dar una imagen panorámica de la Isla (este movimiento de cámara, por demás, es utilizado con frecuencia). En ambos casos, La Habana no acapara más que una parte de la representación, aunque no despreciable, sobre todo en el filme de la Ford. En todo momento esta representación de la realidad cubana se hace por medio de clichés visuales ya introducidos en el siglo XIX por las pinturas, grabados, ilustraciones de prensa y fotografías. La

evocación de la vida rural se detiene, desde luego, sobre el cultivo de la caña de azúcar, y se pone de manifiesto en planos de carretas repletas hasta el tope, tiradas lentamente por los bueyes. En el filme de la Ford, paisajes pintorescos, así como vistas de bohíos, forman parte de la representación; mientras que en el de Selig, es más bien el cultivo del tabaco el que se privilegia.

Las vistas de La Habana se revelan, por su parte, igualmente previsibles: en los dos documentales nos encontramos con el inevitable faro del Morro, filmado desde el Malecón, pero también desde sus murallas. La novedad que introducen ambos filmes consiste en que incluyen a los turistas y al turismo en la representación, lo cual es un cambio notable con relación a las películas de 1898, y revela el desarrollo de esa actividad en Cuba: en *Scenes in Cuba*, un grupo de visitantes aparece fugazmente a la vuelta de una panorámica sobre la entrada de la fortaleza del Morro, mientras que en el filme de la Ford, que es más largo y más sofisticado técnicamente, numerosos planos muestran lugares de veraneo o bien son tomados desde habitaciones hoteleras. Es así que vemos el hotel Telégrafo filmado desde el principio del Paseo del Prado, y algunos planos a todas luces tomados desde los pisos del Sevilla-Biltmore.

Entre estos dos *travelogues*, rodados con casi diez años de diferencia, se siente el incremento en importancia de la mirada turística, que organiza la representación no simplemente en función de los intereses del espectador que jamás ha ido a La Habana, sino igualmente en función del recorrido ritual que se supone hagan los norteamericanos que visitan la ciudad: en el filme de la Ford, el realizador reproduce el camino físico y visual del turista que se va a una excursión, admirando a su paso los puntos de vista que se le ofrecen y buscando asistir a escenas típicas o pintorescas de la vida habanera. Es así que descubrimos vistas de la entrada a la bahía filmadas desde tierra firme, pero también desde un crucero, imágenes de fortalezas coloniales (El Morro, La Cabaña, San Salvador de la Punta), plazas inevitables como la Plaza de Armas o la de San Francisco de Asís, calles comerciales, así como vistas de realizaciones arquitecturales

notorias (en particular los edificios que dan al Parque Central) y planos panorámicos de los techos de la ciudad que describen la expansión urbana. Todas esas imágenes cumplen la función mostrativa del *travelogue* y son montadas de manera acumulativa, sin lógica narrativa, como es propio de este género.

El único hilo que estructura el relato es el del deambular turístico, fundamentalmente contemplativo, «escópico». Este deambular dibuja por demás una Habana que pudiera calificarse de «útil», es decir, capaz de satisfacer las esperanzas del turista. Se trata, *grosso modo*, de la Habana Vieja (delimitada en el filme por imágenes de San Salvador de la Punta, del Parque Central, de la Estación Central y de los muelles), aunque otros barrios más alejados pueden ser evocados en algunos planos. Nada se muestra, en cambio, de La Habana industrial ni de las instalaciones portuarias del sur de la bahía. Es interesante observar que esta Habana turística de 1919 sigue cumpliendo la misma función cien años después, y que una gran parte de los turistas contemporáneos que visitan la ciudad se contentan con recorrer los escasos kilómetros cuadrados ya representados en el *travelogue* de la Ford.

La visión de La Habana que propone este documental primitivo difiere en algunos aspectos, no obstante, de la que domina hoy. Notamos, para empezar, la ausencia de los iconos que terminarían deviniendo ineludibles algún tiempo después, como el Hotel Nacional, la Rampa, el cabaret Tropicana y el bar Sloppy Joe's, por solo citar algunos. En realidad, todos esos lugares privilegiados del turismo cubano no existían aún en la época en que se rodó el filme, y no harían su aparición sino en el curso de los decenios siguientes (el Hotel Nacional sería erigido en 1930 y Tropicana en 1939). Naturalmente, los documentales posteriores integrarán uno a uno esos lugares en su representación de la capital, en un proceso de sedimentación tópica. Por otra parte, es impresionante constatar la ausencia, en este corto filme, de referencias a la música y a la danza. Esto puede explicarse, desde luego, por el hecho de que se trata de una producción muda, y que no era fácil transmitir a los espectadores la exuberancia de los

ritmos cubanos; pero otro factor a tener en cuenta es sin dudas el hecho de que en los años diez, la producción musical cubana todavía no era muy conocida en los Estados Unidos. Es esencialmente a partir de los años veinte, con el surgimiento del son y su difusión en el mercado musical internacional, que la imagen de Cuba, y de La Habana en particular, se haría indisoluble de sus ritmos populares.²¹ Por demás, los primeros *travelogues* sonoros, como *Magical Havana* (c. 1930), pronto se harían eco de esos ritmos.

Las imágenes de 1919 nos muestran, por el contrario, una ciudad limpia, pulcra e incluso moderna para su tiempo. Notamos además una evolución con respecto a *Scenes in Cuba*, rodado en 1910. Mientras que en este documental corto ciertos planos aún nos transmiten una imagen arcaica de la vida habanera (es el caso particular de un plano en el que un vendedor de leche distribuye su mercancía a caballo por una calle donde percibimos justo una silueta de automóvil en el fondo del cuadro), en el documental de la Ford, aunque los caballos y carretas aún son visibles, los medios de transporte modernos son omnipresentes: los de los turistas, por supuesto (como los barcos a vapor), pero igualmente los de los cubanos, que se desplazan en autos y en tranvía eléctrico. Se desprende de ello una impresión de velocidad y de movimiento incesante (acentuada por los encuadres cerrados del camarógrafo y el ritmo rápido del montaje), marcadores del progreso que se conciben a inicios del siglo XX. Hay que ver en ello la influencia norteamericana, que contribuyó a cambiar la fisonomía de La Habana después de las guerras de independencia.

El *travelogue* anónimo producido por la Ford instala, luego entonces, una tensión entre dos Habanas y dos temporalidades diferentes: la ciudad del pasado, por un lado, dominada por sus monumentos y su arquitectura europea, donde el caballo remite al letargo colonial, asociado implícitamente a España, antigua potencia tutelar; y por otro lado, la ciudad moderna, dinámica, definida por marcadores del progreso como el automóvil, el tranvía, la electricidad o el alumbrado público, y que es asociada a los Estados Unidos,



el poderoso vecino que imprime su sello por doquier en Cuba. La cámara registra y pone en escena los efectos de la influencia norteamericana presentados como benéficos, discurso político optimista que será sistemáticamente verbalizado en los documentales sonoros de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Ese filme, como antes el de la compañía Selig, nos habla tanto de La Habana y de Cuba como de los Estados Unidos de América y de su huella. Ambas producciones aparecen como expresión del neocolonialismo americano, un fenómeno nuevo en aquel entonces, pero ya poderoso, del cual el turismo fue una de sus manifestaciones concretas.

Vemos, pues, cómo los *travelogues* silentes estudiados contribuyen a sentar las bases del imaginario turístico que será más tarde asociado a La Habana, al mismo tiempo que se sitúan en un contexto geopolítico determinado por el poderío militar de los Estados Unidos. Veinte años después del conflicto, aun cuando los *travelogues* sobre La Habana parecen no querer representar la ciudad más que para satisfacer la pulsión escópica de visitantes pacíficos, la mirada militar-turística desplegada en las vistas de 1898 está siempre presente en realidad. Como durante el conflicto hispano-americano, mostrar La Habana en 1910 o 1919 permite al que la filma dar fe de que es dueño de la ciudad. Se sabía desde Clausewitz que la guerra es la continuación de la diplomacia por otros medios: al ver estos documentales, pudiéramos preguntarnos si el turismo no será la continuación de la guerra por otros medios...



Emmanuel Vincenot (Francia, 1969)

Profesor titular de Historia del Cine Latinoamericano en la Universidad Paris-Est Marne-la-Vallée. Miembro del Centro de Investigación LISAA/EMHIS. Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Borgoña (Francia). Autor de unos cuarenta artículos sobre cine español y latinoamericano. Su último libro publicado se titula *Histoire de La Havane* (Ed. Fayard, París, 2016).

1 Véase: Joaquín José García, *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria, comercio*, Tomo I, Impr. de M. Soler, La Habana, 1845, pp. 219-221/ 296-298.

2 Graciella Cruz-Taura (coord.), *Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*, Ed. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2009, pp. 65-66.

3 Emilio Roig de Leuchsenring, *La Habana, apuntes históricos*, Tomo I, Ed. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, pp. 84-86.

4 Emma Álvarez-Tabío Albo, *La invención de La Habana*, Casiopea, Barcelona, 2000.

5 Abilio Estévez, *El inventario secreto de La Habana*, Tusquets, Barcelona, 2004, p. 173.

6 «Objet scopique», del griego *skopeo* (ver, mirar, observar; «objeto para ver») [N. del T.].

7 Véase: Tom Gunning, «Le cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2006, <<http://1895.revues.org/1242>>.

8 Véase: Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 11.

9 Véase: Dana Benelli, «Hollywood and the Attractions of the Travelogue», Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, pp. 177-194.

10 Véase: Rosalie Schwartz, *Pleasure Island: Tourism and Temptation in Cuba*, Bison Books/University of Nebraska Press, Lincoln, 1999 (1997), p. 5.

11 Véase: Emmanuel Vincenot, «1898, le cinéma au service de la guerre», Jean-Pierre Bertin-Maghit (coord.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde, Paris, 2008, pp. 13-26.

12 Metraje: 50 pies. <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1046>>.

13 Véase: <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1046>>.

14 John Ogilby, *America: Being the Latest, and More Accurate Description of the New World*, Londres, 1671, p. 332.

15 En inglés en el original [N. del T.]: A magnificent view of the Prado, from the balcony of the United States Club. The procession is headed by a troop of horsemen. Prominent among them is General Lee. Then come the soldiers, file after file and company after company; filling the broad avenue from curb to curb and as far as the eye can

reach with marching men. It is the Seventh Army Corps. Great crowds of people fill the sidewalks; and through the trees that line the promenade in the middle of the Prado, are seen carriages and vehicles following the parade. The crowning event of the Spanish-American war! The great procession on Evacuation Day. <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1624>> (el subrayado es mío).

16 En inglés en el original [N. del T.]: The troops are turning into the Prado from a side street, where stands a triumphal arch erected by the Cubans; but which Gen. Brooke, the Military Governor of Cuba, would not permit to be finished, as he allowed no demonstrations of any kind. The soldiers are the First Texas troops. The streets are crowded with people. Many typical Cubans are seen lounging in the foreground, with here and there a Spaniard, if one may judge by sour looks and solemn demeanor. The buildings are all low stone structures, with heavy barred windows, from which are displayed small Cuban flags. An excellent picture of life in Havana, New Year Day, 1899, <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.2227>> (el subrayado es mío).

17 Véase: Rick Altman, «From Lecturer's Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Films», Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 69.

18 En inglés en el original [N. del T.]: «Moving pictures of the Klondike and its gold and strange inhabitants, Cuba and its people will be exhibited at the M.E. church tonight». *The Elyria Chronicle*, Elyria (Ohio), 04/09/1908, p. 1.

19 Tuve acceso al primer título gracias al *British Film Institute* y pude visionar el segundo gracias a la *Cinemateca de Cuba*. Mucho agradezco a estas dos instituciones por su preciosa ayuda.

20 No me ha sido posible determinar el metraje de estos dos documentales.

21 Véase: Ned Sublette, *Cuba and It's Music, From the First Drums to the Mambo*, Chicago Review Press, Chicago, 2004, p. 363.

360 grados en torno al cine latinoamericano de 2017

Joel del Río

Con pequeños y episódicos pasos hacia la conquista de su público natural, e incluso trascendiendo sus acostumbradas fronteras nacionales, las cinematografías latinoamericanas cruzaron el 2017 marcadas por el desaire de dos de los grandes festivales (Cannes y Venecia) que ni siquiera eligieron alguno de los filmes producidos en esta región para sus respectivas selecciones oficiales. Al igual que ocurre con los autores europeos y asiáticos, los latinoamericanos dependen en gran medida de la proyección y de los premios, en vitrinas cosmopolitas como los grandes festivales de cine, para extenderse más allá de sus lindes habituales y lograr ventas de alguna significación en vecindades atiborradas por la mercadería norteamericana. La inclusión perdonavidas en una sección paralela de algún festival, apenas implica cierto empuje promocional, pues se requiere como mínimo de un premio, aunque a veces ni siquiera la distinción de un jurado garantiza cierta repercusión nacional o regional. Para lograr por lo menos la exhibición en salas nacionales o de otro país, uno de los recursos más usuales viene a ser la coproducción.

Según cifras recientes, el 94% de las películas que se exhiben en América Latina proceden de Norteamérica, un 3% fueron generadas en los propios países latinoamericanos y el restante 3% proviene de otras partes del mundo. De los países iberoamericanos, España mantiene la mayor cuota de cine nacional en su mercado con el 20%; Brasil alcanza un 14%; Argentina, 10%; Chile, 8,9%; y México, 5,1%, de acuerdo al Anuario de Cine Iberoamericano de 2015. Para lograr que los filmes brasileños se vean en Argentina y en México se puedan apreciar los venezolanos, y así sucesivamente, las coproducciones significan el recurso idóneo que garantiza, en alguna medida, el acceso a las pantallas de las diversas naciones implicadas. Por otro lado, se registra la emergencia, en la escena internacional, de cinematografías

como la colombiana y la chilena, a partir del incremento de la financiación pública y el consiguiente auge, en cuanto a cantidad y calidad, de la producción nacional.

El alza de la notoriedad internacional para los cineastas chilenos se relaciona con la emergencia y variedad de la producción local, además del acceso –Pablo Larraín primero y Sebastián Lelio después– a producciones habladas en inglés y con estrellas internacionales. En 2016 alcanzaron renombre dos filmes de Larraín estrenados con pocos meses de diferencia: *Neruda*, que revisaba la biografía de uno de los grandes iconos culturales latinoamericanos, y *Jackie*, que aplicaba similar rigor revisionista al momento en que la esposa de John F. Kennedy enfrenta el magnicidio, todo ello puesto al servicio de Natalie Portman. Además de dirigir algunas de las mejores películas chilenas recientes –*El club* (2015), *No* (2012), *Post Mortem* (2010), *Tony Manero* (2008)–, Larraín produjo las primeras películas de Sebastián Lelio, quien acaba de repetir la hazaña de dirigir y estrenar, el mismo año, un filme chileno muy notable (*Una mujer fantástica*) y otro norteamericano (*Disobediencia*), de modo que tales partidas multiculturales ya no constituyen área de juegos exclusiva de los mexicanos mundialmente conocidos vía Óscar (Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón).

Una reflexión en torno a la discutible «latinoamericanidad» de tales obras rebasaría los propósitos de este texto, condicionado por el balance de índole periodística, y por tanto nos limitamos a esbozar algunas consideraciones respecto a la aldea global, la postmodernidad barroca y sincrética, ciertas facilidades para viajar, establecerse y producir en determinados países cuando llegas avalado por cierto prestigio, y el multilingüismo vinculado a la conciliación cultural que exultan medios de acción transnacional como el cine o y la televisión.

Coproducciones y multiculturalidad

«Todas las películas de habla hispana deberían en realidad ser una coproducción», aseguró en un foro de cineastas, celebrado en el pasado Festival de Berlín, el director Álex de la Iglesia, cuya película más reciente, *El bar* (2017), cuenta con recursos españoles y argentinos. En 2015, el cine iberoamericano estrenó 791 películas, de las cuales España coprodujo 54; Argentina, 34; Brasil, 17; y tanto Chile como México generaron 16. De este modo, los filmes beneficiados pueden ser exhibidos en cada país que participó en su realización o financiamiento, tal y como ocurrió en 2017, cuando siguieron funcionando tales mancomunaciones, a juzgar por las películas latinoamericanas elegidas para las secciones paralelas en Cannes: *La cordillera*, de Santiago Mitre fue coproducida entre Argentina, España y Francia; *La familia*, de Gustavo Rondón, entre Venezuela, Chile y Noruega; y *La novia del desierto*, ópera prima de Cecilia Atán y Valeria Pivato, entre Argentina y Chile.

Proyectada en la sección oficial Un Certain Regard, *La cordillera* debió ser el gran éxito internacional del cine argentino en 2017, puesto que está concebida con parámetros similares a *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) o *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014). Con el protagonismo del inefable Ricardo Darín en la piel de un presidente argentino durante una cumbre regional que tiene lugar en un enclave de los Andes chilenos, *La cordillera* alude, desde su título, al espacio de la acción dramática y a la cordillera andina en tanto emblema de identidad suramericana. Al tiempo que el protagonista se enfrenta a problemas íntimos,

domésticos, y al escándalo público por la financiación *non sancta* de su campaña presidencial, en la reunión propone crear una alianza petrolífera en la región, aunque el enviado norteamericano (Christian Slater) presente otra variante. De esta manera, Santiago Mitre, el autor de *La cordillera*, da continuidad al filón político de su filmografía, que presentó cartas credenciales con la muy comprometida *El estudiante* (2011), y luego triunfó en la Semana de la Crítica con la también política *Paulina* (2015). Ahora, regresa con esta superproducción que consiguió rodarse en la auténtica Casa Rosada, y maneja los códigos del *thriller* político a lo Costa Gavras o Roman Polanski, con la influencia ostensible de teleseries como *House of Cards* o *El Oeste de la Casa Blanca*.

Una atmósfera ciertamente ecuménica y global se respira también en *Gabriel e a montanha*, del brasileño Felipe Gamarano Barbosa, Premio Revelación de la Semana de la Crítica en Cannes, producida por la compañía brasileña TV Zero y por la francesa Damned Films en coproducción con Arte France Cinéma. El filme narra el larguísimo viaje, por el continente africano (Kenia, Tanzania, Zambia), de un joven investigador que quiere conocer las verdades del mundo y escalar el monte Mulanje, en Malawi. Su diseño como personaje se inspira en un anticonvencional sujeto de la vida real, quien fuera compañero en el colegio y amigo del realizador Felipe Gamarano Barbosa, y por ese camino se intenta reconstruir los setenta últimos días en la vida de este joven, que viajó solo por África, con una mochila a la espalda, en una interminable investigación sobre la pobreza del mundo.



La cordillera

Segundo largometraje de Gamarano Barbosa, *Gabriel e a montanha* está bellamente filmado (Pedro Sotero) y combina con eficacia a los dos intérpretes profesionales con muchísimos personajes reales que no solo cuentan sus recuerdos sobre Gabriel, sino que participan al mismo tiempo en la recreación ficcional de su trayectoria. Tal vez el filme no tendría igual impacto sin la presencia del actor Joao Pedro Zappa, ensimismado en el personaje y ofreciendo al espectador, todo el tiempo, la extrema vitalidad, el carisma y la petulancia de este perenne viajero.

Otra de las fábulas que coloca el amor como la única fuerza capaz de saltar barreras culturales, ideológicas o de cualquier otro tipo, es *The Shape of Water* (*La forma del agua*), que seguramente competirá por el Óscar, luego de ganar el León de Oro en Venecia. Se trata de la nueva elucubración fantástico-histórica del mexicano Guillermo del Toro, que se distancia aquí de la grandilocuencia pueril y robótica de *Pacific Rim* (2013) para retornar a la combinación de géneros (el histórico y el fantástico) que tan excelentes resultados le propiciara en *El laberinto del fauno* (2006). En *La forma del agua*, Del Toro sustituye, en sus referentes, el anime y las historietas macabras por las películas de monstruos de los años cincuenta, el clásico francés *La Bella y la Bestia*, y el soviético *El hombre anfibio*, para contar el romance entre una joven muda y una criatura acuática y antropomórfica. De esta manera, su cine se enrumba hacia otros referentes estéticos y metafóricos, aunque se mantenga fiel a las fantasías románticas con mensaje positivo y del gusto de todos los públicos.

También cuenta una historia de amor el filme francés *Si tu voyais son coeur*, protagonizado por el mexicano Gael García Bernal y adaptación al cine de la novela



La casa de los naufragos, escrita por el cubano Guillermo Rosales. El Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) estrenó en Norteamérica este filme, titulado en inglés *If you saw his heart*, y significa el debut en la dirección de la francesa Joan Chemla, quien escribió el guion en colaboración con Santiago Amigorena. Cuenta la historia de Daniel, que es exiliado de su comunidad y se convierte en marginal hasta que aparece en su vida Francine, de modo que esta joven pareja de solitarios luchará por estar unida, en una vena cinematográfica que recuerda los *neo noir* de Takeshi Kitano o James Gray.

Dentro de la amplia representación iberoamericana en el TIFF, alcanzó el Premio de la prensa especializada la coproducción hispano-mexicana *El autor*, de Manuel Martín Cuenca, con un elenco de ambos países (Javier



Gutiérrez, Tenoch Huerta), rodada en Sevilla y que narra la historia de un escritor frustrado cuyo más reciente guion se inspira en las conversaciones de sus vecinos, una pareja de inmigrantes mexicanos. Consagrado con la anterior *Canibal* (2013), e interesado en temas latinoamericanos –*El juego de Cuba* (2001), *La mitad de Óscar* (2010)–, Martín Cuenca nos entrega una nueva obra tan buena, y oscura, como la legendaria *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen, que igualmente diserta sobre el talento real y el supuesto, y sobre la capacidad de imaginar historias y fabricar ficciones hasta el punto de la psicopatía o la necedad, porque la obsesión del protagonista lo lleva a límites insospechados.

Sin embargo, las coproducciones a veces se distancian de los temas medulares que demarcan las historias nacionales, y abordan la cotidiana intimidad de uno o varios personajes, como ocurre en *La familia*, ópera prima de Gustavo Rondón Córdova, producida entre Venezuela, Chile y Noruega, sorprendentemente aplaudida en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes y premiada como mejor filme en el Festival de Lima. El debutante venezolano repasa los valores y antivalores de la familia como madera de salvamento en medio de una situación social sacudida por la violencia. Así, la cinta cuenta sobre un padre obligado a huir de su barrio en Caracas junto con su hijo, después de que este último se ve implicado en una pelea callejera, de modo que el guion pareciera sugerir también que la responsabilidad con la violencia comienza por la casa.

Reciclaje genérico y autores confirmados

Tras dos años en los que el cine iberoamericano fue recompensado, en Venecia, con el León de Oro para la venezolano-mexicana *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015), y con sendos premios consecutivos a la mejor dirección para el argentino Pablo Trapero (*El clan*, 2015) y el

mexicano Amat Escalante (*La región salvaje*, 2016), este 2017 brilló por su ausencia el cine latinoamericano en la competencia, aunque se incluyeron, fuera de concurso, el español *Loving Pablo*, de Fernando León de Aranoa, el argentino-español *Zama*, de Lucrecia Martel (que abordamos en el subtítulo de cine femenino), e *Invisible*, del también argentino Pablo Georgelli, premiado internacionalmente hace seis años por *Las acacias* (2011), y que ahora se concentra por completo en la vida, bastante triste, de una singular muchacha de diecisiete años quien descubre de pronto que está embarazada. Al igual que en su muy aplaudido filme anterior, Georgelli habla sobre la soledad y la dificultad para comunicarse, y apuesta por la improvisación actoral y las técnicas documentales con tal de proveerle verismo a una historia de fondo sentimental y mensaje positivo, en una suerte de melodrama distanciado, escueto, contenido y de bajo perfil, pero al fin y al cabo, melodrama.

Fernando León de Aranoa filmó en Colombia, como correspondía, la adaptación al cine del libro de testimonio *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, escrito por la modelo, periodista y presentadora de televisión Virginia Vallejo, amante del rey del narcotráfico en América Latina entre 1983 y 1987. Penélope Cruz y Javier Bardem (quien también participó en la producción) le dan vida, de la manera más convincente posible, a la pareja protagonista de un filme bastante inverosímil y comercial, hablado en inglés, titulado *Loving Pablo*, y que apenas consigue aportarle algo novedoso a una historia muy pero muy filmada en fechas recientes, a partir de la excelente serie *Narcos*, en Netflix, y de otros filmes y seriados de diverso alcance y procedencia.

A los entornos marginales, delincuenciales, y al cine de pandillas juveniles urbanas se remite el ya conocido Vicente Amorim (*O Caminho das Nuvens, Um Homem Bom*) en *Motorrad*, con una anécdota biza-



rra, bien conectada con el muy popular subgénero del *coming of age movie*, donde se muestra a un adolescente que busca la aceptación del grupo mientras descubre el universo adulto. A favor de la variedad imprescindible para «refrescar» los códigos genéricos del *thriller*, está el toque surrealista y alegórico que se aplica, sobre todo, a la hora de manejar la carencia de diálogos (inexistentes durante los primeros catorce minutos del filme) o las composiciones fotográficas muy rebuscadas de espacios desolados.

Respecto al argumento, al parecer concebido desde lo intergenérico, debe aclararse que el grupo de motociclistas se adentra en territorio prohibido, donde la belleza del paisaje es sustituida rápidamente por el miedo y la muerte, pues deben enfrentar, y sobrevivir, tanto la cacería que los amenaza como los naturales problemas de convivencia al interior del grupo. Único filme brasileño elegido este año por el Festival de Toronto (sección Contemporary World Cinema), *Motorrad* juega con las claves del cine de acción, e incluso del horror, en tanto se inspira en una serie de Danilo Beyruth, colaborador de la editora Marvel y creador de estos personajes.

En cuanto a las estrategias genéricas más tradicionales, que también funcionan a la hora de revalidar el cine latinoamericano en el mercado nacional, el argentino Diego Lerman se vale del *thriller* y el suspense, sin abandonar nunca los semitonos del drama social en clave genérica, para discursar sobre la maternidad y la adop-

ción en *Una especie de familia*, ganadora del Premio del jurado al mejor guion (Diego Lerman y María Meira) en San Sebastián. Lerman, multilaureado en Locarno y La Habana por *Tan de repente* (2012), ambienta su nuevo filme lejos de los grandes centros urbanos, en las desfavorecidas comarcas rurales de la provincia de Misiones. En este difícil entorno, vuelve a recrear la frustración femenina en medio de una situación que excede por completo el control de la protagonista. *Una especie de familia* fue coproducida por Argentina, Brasil, Francia y Polonia.

Por el mismo camino de reexaminar la feminidad bajo presión social, el mexicano Michel Franco dirige a la española Emma Suárez en *Las hijas de Abril*, y esta última palabra va en mayúsculas porque es el nombre de la protagonista, una madre que representa las antípodas del martirologio a lo *Julieta* (2016), el más reciente opus de Pedro Almodóvar protagonizado por la misma actriz. Abril es una mujer mayor, negada a envejecer y necesitada de poseer absolutamente todo lo que tienen sus hijas, y así se genera una suerte de tragedia *shakespeareana*, exacerbación del melodrama maternal cuyas variantes más neuróticas colindan con el cine criminal. *Las hijas de Abril* obtuvo el Premio del jurado en Un Certain Regard del Festival de Cannes, a pesar de que, según confesó el realizador, se trata de una película cuyas estrategias genéricas juegan con el gusto del público mayoritario, sobre todo de México.



Las hijas de Abril

Feminidad ¿dominante o emergente?

Multipremiada en San Sebastián con los galardones a la mejor dirección y actuación femenina (Sofía Gala Castiglione), *Alanis*, quinta película de Anahí Berneri, sigue las huellas durante tres días de una joven prostituta, madre soltera, víctima de la ambigüedad legal respecto a los prostíbulos y al estatus de las oficiantes del trabajo más viejo del mundo, en el entorno marginal de Buenos Aires. Al igual que en sus anteriores filmes *Un año sin amor* (2005), *Encarnación* (2007), *Por tu culpa* (2010) y *Aire libre* (2014), Berneri relata el itinerario de un personaje tratando de recomponer, desde su dignidad personal, los restos del naufragio. Así, Alanis recorre su calvario por camas prestadas y trabajos de unas horas en una película que huye de toda simplificación o maniqueísmo. Directora y actriz sacan adelante una propuesta profunda, plena de humanismo, que elude los subrayados del melodrama femenino.

Hasta la sección Un Certain Regard de Cannes también llegó la ganadora del premio a la mejor ópera prima en el Festival de Lima, *La novia del desierto*, una especie de cuento de hadas argentino escrito y dirigido por las debutantes Cecilia Atán y Valeria Pivato, quienes se arriesgaron a dirigir esta película luego de larga trayectoria en la industria (trabajaron en distintos rubros con directores como Héctor Babenco, Eduardo Mignogna, Juan José Campanella, Alejandro Agresti, Walter Salles y Pablo Trapero). El dueto de realizadoras luchó durante mucho tiempo para desarrollar, financiar y concluir este filme, protagonizado por la actriz chilena Paulina García (*Gloria*, 2013) y el argentino Claudio Rissi (*Nueve reinas*, 2000). La trama gira en torno a Teresa, una mujer de 54 años que trabaja como empleada doméstica

en una casa de familia en Buenos Aires. Durante décadas se ha refugiado en la rutina de sus tareas, pero un día se queda sin trabajo y acepta un nuevo empleo en la provincia de San Juan. En el viaje pierde todas sus pertenencias y se verá obligada a seguir en compañía de un vendedor ambulante, el único capaz de ayudarla.

También forman parte del siempre renovado sector de realizadoras argentinas Constanza Novick, Silvina Snicer y Natalia Garagiola. La primera describe la amistad entre muchachas muy jóvenes y su tránsito a la adultez en su ópera prima, *El futuro que viene*; mientras que el dueto de debutantes integrado por Silvina Snicer y Ulises Porra, en su primer filme, *Tigre*, prefirieron constatar la soledad y desesperanza de dos mujeres en la etapa de madurez, mientras aguardan por el arribo de sus hijos en quienes cifran una serie de complicados miedos y expectativas. La sencillez conmovedora de Natalia Garagiola en *Temporada de caza* debe funcionar a plenitud con el auditorio, pues ganó el Premio del público de la Semana de la Crítica del más reciente Festival de Venecia.

La novia del desierto



Alanis



Temporada de caza



Los perros

Coproducida por Argentina, Estados Unidos, Alemania-Francia y Catar, y posiblemente la mejor ópera prima del año en el país austral, *Temporada de caza* recicla, con sensibilidad e inteligencia, tres constantes del cine argentino: la relación padre-hijo, la crisis de la adolescencia y los paisajes patagónicos en invierno. Cuenta la historia de Nahuel, un adolescente de clase media alta urbana que tras la muerte de su madre decide viajar al sur a encontrarse con su padre biológico, a quien no ve desde hace una década. Los desempeños de Germán Palacios, uno de los mejores actores del país, y el del joven Lautaro Bettoni, engalanan una película caracterizada por una solidez técnica y narrativa bastante rara en las óperas primas.

Y la realizadora chilena Marcela Said se coloca en el mapa de las más distinguidas en América Latina, al ganar, con *Los perros*, los premios al mejor largometraje de ficción en el Festival de Biarritz, y el Horizontes Latinos de la 65 edición del Festival de Cine de San Sebastián. Said propone la exploración de las zonas grises, en personajes singulares y complejos, mediante un tema tan controversial como la silenciosa complicidad del mundo civil con la dictadura de Augusto Pinochet. En el argumento, una mujer de clase alta, Mariana (Antonia Zegers), conoce a Juan (Alfredo Castro), un exmilitar investigado por abusos de derechos humanos durante el régimen de Augusto Pinochet y que ahora es su profesor de equitación. Mariana descubre que incluso su propio

padre, y el correspondiente círculo social, también apoyaron la dictadura, y así *Los perros* continúa la línea temática de *I love Pinochet*, que Said realizó en 2001.

Seleccionada por los exigentes curadores de los festivales de San Sebastián y Toronto, *Princesita*, coproducción entre Argentina, España y Chile, significa el reencuentro con la obra de Marialy Rivas. Su segunda película elige una protagonista adolescente y un entorno rural aparentemente idílico, donde prospera una religión de fanáticos cuyo jefe se propone tener un hijo con ella. Marialy Rivas devino en 2012 una de las mayores promesas del cine chileno al estrenar la muy fresca *Joven y alocada*, que generó una respuesta positiva en la sección Horizontes Latinos de San Sebastián y se llevó el Premio Sebastiane al mejor filme de temática LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans). Tal como en su ópera prima, detrás de *Princesita* se encuentra la productora Fábula (*Jackie*, 2016; *Una mujer fantástica*, 2017), de Pablo y Juan de Dios Larraín.

Igual de amenazada por las circunstancias aparece la protagonista de *Matar a Jesús*, ópera prima de la co-

lombiana Laura Mora que confronta las opciones de una joven puesta a elegir entre vengar la muerte de su padre, asesinado por un sicario en plena calle, o ceder a la posterior seducción del asesino. Heredera del hiperrealismo del cine de Víctor Gaviria (*La vendedora de rosas*, 1998; *Rodrigo D. No futuro*, 1990) y de la narrativa de Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Mora recurre a una historia de venganza para aunar denuncia social (policía inepta, poder judicial bueno para nada) y confesión personal, íntima, de experiencias traumáticas compartidas por miles de colombianos.

Laura Mora ya había dirigido *Antes del fuego* (2015), sobre el asalto al Palacio de Justicia de Colombia, suceso que cambió la historia de su país de una manera definitiva; y también codirigió, junto a Carlos Moreno, la teleserie *Escobar, el patrón del mal*. Con *Matar a Jesús*, que ganó el Premio de la Juventud y el de Signis en el Festival de San Sebastián, la cineasta vuelve a entregarnos retratos socio-políticos marcados por el tono íntimo al presentar a estos seres humanos condenados a habitar los bajos fondos de la urbe.



Princesita



Matar a Jesús

Rarezas, contracorrientes y debutantes

El jurado de la 67 edición del Festival de Berlín, presidido por el holandés Paul Verhoeven, premió la película chilena *Una mujer fantástica*, dirigida por Sebastián Lelio, como mejor guion. En esa cita, el filme obtuvo además el Teddy a la mejor película de temática LGBT. Responsable de esa oda a la supervivencia de la mujer enfrentada a los retos de la madurez y la soledad que es *Gloria* (2013), Lelio vuelve a enfocarse en la perspectiva de una mujer a contracorriente, una transexual cuya pareja muere, tras de lo cual la familia de él la rechaza y margina por completo. En el papel de esta mujer decidida a enfrentar la mirada descalificadora, hipócrita o condescendiente de muchos, el filme cuenta con una notable actuación de Daniela Vega.

Coproducción chileno-española-alemana, *Una mujer fantástica* fue evaluada por el crítico Diego Lerer como «un filme sobre la violencia de género, pero con otros modos y con otro punto de vista. [Y] en medio de un cine (especialmente, de un cine latinoamericano) que ha abusado del shock al espectador y de la violencia gráfica, ese pudor se agradece». Otros medios también desgranaron elogios. La revista *Variety* habló de una cinta «luminosa» cuyo director logra un retrato «de exquisita compasión» de su personaje principal, mientras The Hollywood Reporter la calificó como una cinta «extraordinaria», con un retrato de «la soledad y la resistencia femeninas».

Además de la excepcionalidad que significa un filme chileno sobre una transexual que será distribuido por Sony Pictures, también es una rareza encontrar un filme dominicano premiado en ese reducto del cine de autor que es el Festival de Locarno. Bastante inusual resulta que una producción de esa nacionalidad sea elegi-

da para las nóminas de Toronto, nada menos que en el segmento destinado por los organizadores a los filmes experimentales o de narración anticonvencional. El logro fue verificado por el director Nelson Carlo de los Santos, autor de *Cocote*, la cual se acerca a la imaginería carnavalesca latinoamericana con una mirada holística a la nación, sus tradiciones y su folclor, en medio de un escenario marcado por los crímenes, la corrupción y las diferencias de clase. *Cocote* está realizada en diferentes formatos, que incluyen el de 35 mm, y tal vez por ello se considera una película experimental que jamás niega su decidida vocación etnográfica y carnavalesca, en el sentido que le confirieron a esos términos Mijail Bajtín o Glauber Rocha.



Los versos del olvido



Filmado en Chile, el primer largometraje del iraní Alireza Khatami, *Los versos del olvido*, instala la narración y la puesta en escena en las comarcas de la memoria chilena, y latinoamericana, donde se confunden verdad y fantasía. De este modo, Khatami se acerca a las tradiciones del realismo mágico, de componente garciamarquiana, pero atiende también el regreso de un pretérito marcado por la represión política y la violencia, a través de los recuerdos de un anciano, conserje de una morgue remota. Estrenado en la sección Orizzonti en la Mostra de Venecia, *Los versos del olvido* es suntuoso en términos visuales, y prefiere el tono meditativo y surrealista a las imposiciones de una denuncia militante y obvia. Asistente de Asghar Farhadi, Khatami ha realizado una película esencialmente latinoamericana, producida por de la francesa House on Fire, la alemana Endorphine Production, la holandesa Lemming Film y la chilena Quijote Rampante.

Uno de los más triunfales consensos latinoamericanos entre vanguardia y *mainstream* se ha verificado mediante *Zama*, coproducción entre Argentina, Brasil, España, Francia, Holanda, México, Portugal y Estados Unidos, dirigida por Lucrecia Martel y elegida por los festivales de Venecia y Toronto, así como para representar al cine argentino ante el Óscar. La cinta ha sido estrenada luego de un paréntesis de nueve años para la celebradísima autora de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007), y debe hacerse notar que su regreso significa la incursión en una focalización del relato y un género bastante distantes de su filmografía anterior: el protagonista masculino, un militar de poca monta (interpretado por Daniel Giménez Cacho), y el filme histórico de reborde épico, pues se

Cocote



Una mujer fantástica

trata de un servidor de la corona española abandonado a su suerte en un territorio que hoy correspondería a Paraguay.

Para solventar las distancias personales y estéticas entre la realizadora y ciertos temas novedosos en su filmografía, Martel adapta un libro clásico del Modernismo latinoamericano, escrito por Antonio di Benedetto, y retoma, de sus códigos habituales, el gusto por la distancia observacional, los valores de una dirección de arte y una fotografía muy expresivas, y la penetración en la psiquis desarticulada, para contar esta historia de un líder que pierde todo contacto con la realidad. A este respecto, *Zama* recuerda a otro conquistador enajenado, el que retrata Werner Herzog en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972).

Lucrecia Martel acierta a ilustrar, visual y sonoramente, tal *crescendo* de paranoia, incentivada por el lento transcurrir del tiempo, y me refiero tanto al real como al cinematográfico, porque es este un filme lánguido y hermosamente pictórico, similar a recientes intentos del cine histórico latinoamericano en la línea de la colombiana *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) o la argentina *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014). A pesar de tratarse de una propuesta singular, donde la realizadora jamás renuncia a su estilo radical y contemplativo, *Zama* fue producida por importantes firmas locales como Rei Cine y Patagonik, y entre sus coproductores se cuentan desde el español Pedro Almodóvar hasta los mexicanos Gael García Bernal y Diego Luna. Además, será distribuida mundialmente por el monopolio Strand Releasing, y fue elegida para competir por el Óscar gracias al prestigio internacional de su autora, una reputación que colocó su filme por encima de las nuevas entregas de actores muy taquilleros como Ricardo Darín, Guillermo Francella, Leonardo Sbaraglia, Diego Peretti y Adrián Suar. En fin, que todavía hay que contar con el triunfo mediático de la belleza, en su más alto sentido artístico.



Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en la 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).

PABLO FERRO, UN CUBANO «DESCONOCIDO» EN LA HISTORIA DEL CINE

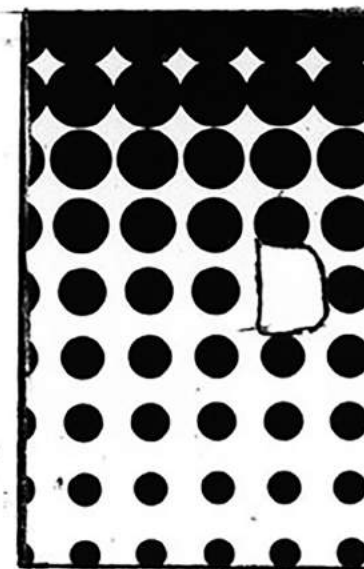
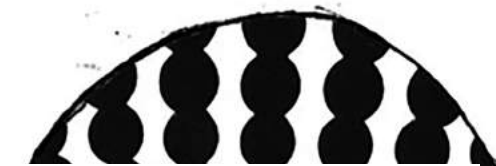
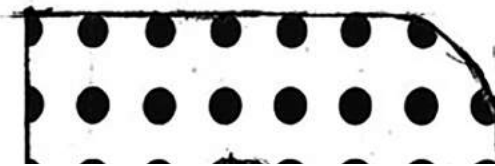
Luciano Castillo

Si le preguntan a un cinéfilo, incluso al más recalcitrante, por los nombres de los más famosos diseñadores de créditos, de inmediato citará a Saul Bass (1920-1996), quien derrochó su talento en tantos títulos memorables como *The Man with the Golden Arm* (1955), de Otto Preminger, y, sobre todo, varios clásicos de Hitchcock: *Vértigo* (1959), *North by Northwest* (1959) y *Psicosis* (1960)... A la memoria de otros acudirán los ingeniosos créditos concebidos por Maurice Binder (1918-1991) para *La pantera rosa* o la serie de James Bond. Pero ninguno –y me atrevo a ser absoluto– mencionará al cubano Pablo Ferro, quien debutó en esa especialidad por la puerta grande al diseñar para Stanley Kubrick en 1964 los de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, comedia negrísima más conocida como *Dr. Strangelove*.¹ Bastaron esos dos minutos y treinta y cinco segundos de la secuencia de apertura, que Ferro concibió a partir de planos de aviones sobre los cuales distribuyó con una peculiar caligrafía los nombres del equipo de realización, para que entrara en la historia del séptimo arte.

«Yo nací en el ojo del cocodrilo que es la isla de Cuba, porque Antilla está situada justamente en ese punto geográfico, el 15 de enero de 1935. Soy capricorniano. Antilla era una ciudad muy próspera de la provincia de Oriente² donde en los años cincuenta un grupo de entusiastas llegó a fundar una compañía productora: la Nipe-Films. Yo tenía doce años en 1947 cuando mis padres decidieron radicarse en Estados Unidos. A mí me gusta el béisbol –y lo he jugado también– y aquellos eran los tiempos de Jackie Robinson, el primer jugador negro de béisbol de las Grandes Ligas, y de otros famosos jugadores. Claro, en Cuba todos juegan béisbol. Muchos años después, a fines de los noventa, tuve la oportunidad de recrear esta afición al contratarme para diseñar la secuencia inicial de créditos de *For Love of the Game*, dirigida por Sam Raimi.

»Nunca fui a visitar La Habana, solo lo hice para tomar el avión que me llevó a Estados Unidos junto con mi familia. En Nueva York descubrí el cine a través de la película *Día de fiesta*, de Jacques Tati, a la que le siguieron *Rashomon*, de Kurosawa; *Los olvidados*, de Luis Buñuel y *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica, con su mezcla de fantasía y realidad. Y aquello me fascinó.

»Como desde pequeño tenía tanta facilidad para el dibujo pensé en dedicarme por entero a la animación, pero fue en los comics que di mis primeros pasos y de la revista *Atlas Comics*, que tenía como editor jefe a Stan Lee, luego célebre por fundar Marvel, pasé a trabajar en comerciales para la televisión en un estudio que los producía en blanco y negro».



PABLO FERRO

Con su perenne e interminable bufanda roja, entrevistó a Pablo Ferro en su casa de Los Ángeles, rodeado de bocetos de los créditos que ha diseñado y de carteles de algunas de las más famosas películas en las cuales trabajó en un solo año, el muy fructífero 1997: *L.A. Confidential*, *El indomable Will Hunting* (*The Good Will Hunting*), *Mejor... imposible* (*As Good as It Gets*) y *Hombres de negro* (*Men in Black*). En su filmografía, próxima al centenar de títulos, aparecen nombres tan prestigiosos como Norman Jewison (*The Thomas Crown Affair*), Peter Yates (*Bullitt*), John Schlesinger (*Midnight Cowboy*), William Friedkin (*The Night They Raided Minsky's*), Richared Fleischer (*Amityville 3-D: The Demon*), Tim Burton (*Beetlejuice*), John Carpenter (*Prince of Darkness*), Sam Raimi (*Darkman*) y Gus Van Sant (*To Die For*).

Particular espacio ocupa su estrecha colaboración, desde *Handle with Care* (1977) a *The Manchurian Candidate* (2004), con Jonathan Demme, quien luego de trabajar con él en ocho películas calificó a Ferro como «el mejor diseñador de títulos de créditos en Estados Unidos hoy». Otro notorio creador que tampoco pudo prescindir de él fue Hal Ashby (1929-1988), a partir de que rodara *Harold and Maude* (1971), en un vínculo creativo que se extendería a cuatro cintas, entre estas *Desde el jardín* (*Being There*, 1979). En octubre de 1998, en la sede del Directors Guild of America en Nueva York, Pablo Ferro recibió un galardón especial por su brillante trayectoria presentado por Michael Cimino, para quien diseñó los créditos de *The Sunchaser* (1996). Un conjunto de importantes figuras con las que trabajó ofrecieron sus testimonios para el documental *Pablo*, que le dedicara Richard Goldgewicht en 2012: Anjelica Huston, George Segal, Beau Bridges, Richard Benjamin, Jon Voight, Robert Downey Sr., Norman Jewison, Jonathan Demme y Haskell Wexler, así como el crítico Leonard Maltin.

Desde que comenzó a realizar comerciales televisivos, Pablo Ferro no tardó en sobresalir por su despliegue imaginativo y su estilo muy personal. Destacan en sus creaciones –verdaderas obras maestras en su categoría– elementos gráficos como la tipografía, el empleo del dibujo animado y un ritmo muy dinámico en la edición, tan diferentes a los convencionales que proliferaban entonces en la pequeña pantalla. Los comerciales que concibiera Ferro, algunos muy atrevidos y con gran sentido del humor, causaron sensación, por lo que devino un precursor en este medio.

«Al cabo del tiempo ya trabajaba y estaba haciendo dinero. Algunos fines de semana viajaba de Nueva York a La Habana de vacaciones. Cuando uno va a Cuba se da cuenta del aroma, es un lugar que tiene un aroma único. Aún conservo mi certificado de nacimiento en Antilla, en la calle Martí.

»Lo primero de mi carrera cinematográfica fue *Dr. Strangelove*, pero para entonces yo estaba en la cima de mi etapa dentro del cine publicitario. Uno tiene que empezar todo poquito a poco, pero en mi caso tuve el privilegio de comenzar por arriba. Muchos dicen que Stanley Kubrick era muy difícil por su carácter, pero yo pienso que era un fenómeno. Era un placer trabajar con él».

DR. STRANGELOVE SHORT TYPE



Uno advierte en su impresionante trayectoria el uso de la tipografía, que tanto impresionó a Kubrick. Su tráiler para *Dr. Strangelove* está considerado una ruptura con los que se realizaban rutinariamente por esa fecha, y representó una auténtica revolución como lo fuera en su momento el de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Efectivamente, yo trabajaba mucho en comerciales para la televisión, por los que obtuve muchos premios Clio. Él había visto varios de mis trabajos, que le gustaron, y tuve la satisfacción de que me llamara para colaborar con él en la realización de los créditos. Confieso que yo no sabía quién era, pero cuando lo vi y me di cuenta enseguida de su calidad como persona que lo daba todo, acepté. En Londres me asignó un automóvil para que en cuanto me llamara estuviera disponible para ir a verlo. Cuando le presenté mi idea para los créditos en la secuencia de apertura de la película, él traía la música y quedó perfectamente ajustada. Nunca antes había creado algo así, de forma tan simple. Como acostumbraba a trabajar las letras alargadas por un gusto personal, las uní a las imágenes de los aviones y el resultado le gustó muchísimo. También trabajé en la concepción del tráiler de *Dr. Strangelove*, algo que nunca había hecho antes.

LOCKWOL
ORANGE STANLEY KUBRICK'S
DR. STRANGELOVE



WITTY

¿Generalmente cuando concebía los títulos de crédito realizaba el tráiler o no siempre?

No. Unas veces me contrataban solo para los créditos, otras para los tráileres, aunque existieron otras en que era responsable de todo, como por ejemplo con Kubrick, a quien le gustaba que me encargara de todo. He realizado tantos tráileres que no recuerdo la cantidad. En algunas ocasiones, creo que en una decena de películas, ocurrió que me contrataban como consultante visual y terminaba por diseñar los créditos y asumir el tráiler. También diseñé algunos carteles.



FUNNY

Ferro es un apellido muy raro, poco frecuente en Cuba, ¿su origen es español?

Sí, mi abuelo viajó desde España a Cuba y se quedó allí. Era carpintero y muchas casas de madera en Antilla fueron construidas por él. Lo recuerdo como alguien que era muy bajito, muy trabajador e inteligente, trabajando en la construcción de casas. Luego el dinero lo invirtió en comprar las tierras de una finca. Daba gusto verlo trabajar. Una frase que me dijo una vez: «Si te mueves de un lugar a otro, nunca te va a pasar nada», la adopté como un principio que apliqué a mi trabajo, siempre moviéndome de un medio a otro, sin detenerme nunca. Y por supuesto, eso lo aplico todo el tiempo: en todas las películas para las cuales he diseñado los créditos, siempre están en movimiento.



BIZARRE



En una ocasión un productor que pretendió cambiarme el nombre por Paul Ferro, me preguntó: «¿Pablo es Paul?» y le respondí: «No: Pablo es Pablo y Paul es Paul». A diferencia de otros artistas a quienes obligaban a cambiar sus nombres latinos, me negué. Yo soy quien soy.

Todos los niños dibujan más o menos hasta los diez años, pero yo continué. Aunque nunca estudié, siempre he dibujado. Con un dinero que gané al principio de mi carrera compré una cámara de 16 mm Bell and Howell para aprender animación, y compré además un libro de Preston Blair sobre esa técnica, con el que aprendí mucho. Con varios amigos rodé algunos cortos animados en nuestro muy pequeño y modesto estudio.

¿Cómo fue su relación con Saul Bass?

Era una persona muy buena y en el trabajo era fantástico. Todo lo que diseñaba era fenomenal. Yo estaba en Inglaterra, y coincidió que él también estaba trabajando en una película en los estudios Pinewood y me dije: «Tengo que ir allá, porque quiero conocerlo». Fui a verlo, me le presenté y al decirle: «Soy Pablo Ferro», respondió: «Yo lo sé». Y es que conocía y respetaba mi trabajo.

En el caso de *The Thomas Crown Affair*, en la que desde los créditos se escucha la música compuesta por Michel Legrand, ¿usted trabajó sobre ella?

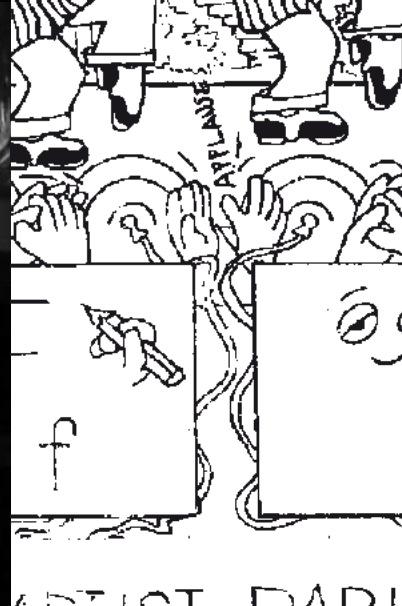
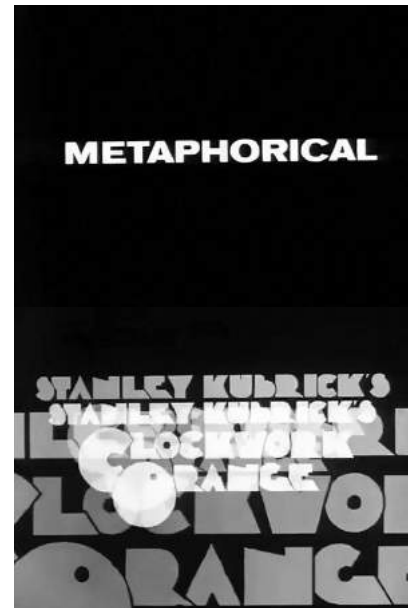
No, no acostumbro a trabajar así. En mi mente, después de escucharla, conservo el ritmo y diseño y corto los créditos sin música. Más tarde es que se le incorpora. Y ese sistema me ha funcionado todo el tiempo desde *Dr. Strangelove*, porque cuando Stanley trajo la música grabada y la pusimos a mis diseños funcionó perfectamente. No era necesario cambiar absolutamente nada. Sé calcular de qué tiempo dispongo y a partir de esa medición realizo mis diseños.

¿Y antes de diseñar los créditos usted ve la película?

Sí, me gusta mucho comenzar por verla para conocer su sentido del ritmo. En *Casada con la mafia*³ diseñé el angelito pertrechado con una ametralladora que se utilizó en la campaña publicitaria.

¿Cuántas versiones realiza para cada película con el fin de que el director decida?

Para concebir los diseños a veces uno realiza varias versiones, pero en *Bullitt*, por citar un ejemplo, la idea original para los créditos fue la que se utilizó. Fue la primera versión. Se me ocurrió coger una fotografía en blanco y negro, recorté la palabra Bullitt, y todo funcionó a la perfección. La cámara se acercaba al ojo en la fotografía y Pe-



ter Yates, el director, me dijo: «Me encanta. ¡Hazlo así!».

De los directores con los que trabajó, ¿cuál fue el más difícil, el más complicado?

Debo decir que nunca tuve una experiencia negativa con ninguno de los realizadores con los que trabajé. Cuando fui contratado para *La naranja mecánica* le pregunté a Stanley: «¿Tienes alguna parte de la película o una idea que quieres que yo utilice?». Me miró y respondió: «¿Por qué me preguntas a mí? Esa es tu decisión. Haz lo que quieras». Y es que desde que trabajamos juntos por primera vez él confió mucho en mi trabajo, y eso es algo muy importante en el vínculo que establece uno con el director. En *Dr. Strangelove*, por ejemplo, realicé el tráiler y se lo enseñé solo cuando estaba terminado. Recuerdo que me dijo: «¡Es mejor que la película!». Y es que un tráiler es como una versión pequeña de la película y tiene que ser capaz de transmitir en muy poco tiempo su ritmo y su argumento.

¿Por qué en su filmografía aparecen películas en las que trabajó y no fue acreditado?

No recuerdo las razones, pero eso es frecuente que suceda en muchas producciones. Algo que yo exigí desde el principio es un crédito independiente, como el de otras especialidades que intervienen en el proceso de realización. Sobre todo lo solicito cuando lo hago todo, como por ejemplo en *To Die For*, dirigida por Gus Van Sant, en la que mi hijo Allen y yo nos encargamos de todo. Y los productores no querían poner mi nombre, y entonces les dije: «Si antes de las seis de la tarde no tengo una respuesta positiva, solo trabajo hasta este fin de semana. Adiós». Y antes de esa hora me llamaron para decirme: «OK. Tú tienes tu propio crédito».

De las tantas películas importantes en que ha intervenido, ¿cuáles son las que más le gustan a usted?

Todas. Aunque siempre me gustan los trabajos nuevos, emprendo uno y la mayoría de las veces me gusta más que los otros que he realizado. Luego diseño otro y termina por gustarme más que el anterior y así sucesivamente. Siempre trato de tener una idea que exprese cosas en la pantalla: intento contar una historia a través de los créditos.

¿Qué recuerda de su experiencia en 1982 en el videoclip de la canción *Beat It*, interpretada por Michael Jackson?

Supervisé la edición. Michael Jackson era alguien fenomenal. Parecía que estaba flotando cuando actuaba. Era muy profesional y quería saberlo todo. Me preguntaba por mi trabajo y yo tenía que explicarle. No participé en la filmación, sino que después enfrentaron el problema de que no sabían cómo editar tanto material y me llamaron. Cuando llegué lo organicé todo, seleccioné los planos y dirigí el proceso de edición. Yo pienso en las posibles soluciones antes de que lleguen los problemas. Me gusta mucho trabajar, me da energía, si no trabajo no me siento bien. A veces tengo que acudir a una píldora para parar y dormir, porque me doy cuenta de que es de madrugada y todavía estoy trabajando. Lo mejor que existe en la vida es trabajar.

¿Le gustaría exhibir sus diseños en una exposición en La Habana? Claro, muchos conocemos las películas, pero sin saber que es usted quien diseñó los créditos, y que es un cubano el nombre que está detrás de tantas importantes.

Por supuesto que me gustaría. En el país donde nací desconocen, por ejemplo, que en *Midnight Cowboy*, premiada con el Óscar a la mejor película, los créditos fueron diseñados por mí. Inicialmente me contrataron para que montara con los actores la famosa secuencia en la cama, porque yo era muy bueno en eso, pero terminé realizando otros trabajos de asesoramiento en el aspecto visual.

DE PABLO FERRO PRODUCTIONS
PRESENTS



PABLO FERRO'S



BOB
PART-ONE



EXCITING



BEETHOVEN

WIN



CLOCKWORK
ORANGE



STANLEY KUBRICK'S



Me despido del octogenario Pablo Ferro con la admiración multiplicada por evocar las imágenes de innumerables películas, con la huella imborrable de este hombre a quien pude descubrir a través de los amigos Alejandra y Fabricio Espasande. Nunca podré agradecerles lo suficiente esta revelación, que ahora comparto con los lectores, del intenso trabajo de un coterráneo tan reputado y que se mantiene aún en activo, en un ámbito tan competitivo como el hollywoodense.



Luciano Castillo (Camagüey, 1955)
Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Máster en Cultura Latinoamericana. Director de la Cinemateca de Cuba. Ha publicado, entre otros, los libros: *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros; Carpentier en el reino de la imagen y El cine cubano a contraluz*. Su más reciente obra sistematiza la cronología del cine cubano en varios tomos.

1 Prefiero conservar el título original y no algunos con los que fue estrenado en otros países, como *Dr. Raroamor, Dr. Insólito* o el muy «imaginativo» escogido por los distribuidores españoles: *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*.

2 Pertenece hoy a Holguín.

3 *Married to the Mob*.

L.A.
Confidential

Philadelphia



DANCY



Variaciones

Cine Cubano

Variaciones

Cine Cubano

La luz y el color en la construcción de lo maravilloso

Adolfo Colombres

Adelanto del ensayo *El resplandor de lo maravilloso o el reencantamiento del mundo*.

La función primordial de la luz en los mitos de origen es de muy antigua data, e impregna los universos simbólicos con ricos significados. Se la reconoce como un principio superior, purificador, virtuoso y con un marcado poder espiritual, que se relaciona tanto con la clarividencia intelectual (la palabra «lucidez» viene de luz) como con la santidad. La luz, subrayaba Plotino, no se halla sin embargo en el cuerpo iluminado, sino que proviene de un cuerpo luminoso, que la proyecta. Esto es válido para el mundo de la física y también en algunos aspectos de lo simbólico, en los que se pone de manifiesto que dicha luz es recibida de un dios o ser superior; pero existe también una luz interior, que se elabora lentamente con el cultivo de la sabiduría y las virtudes, hasta que llega el momento en que esa persona, sin haberla recibido de nadie, tiene ya la capacidad de iluminar a otros con sus palabras y ejemplos de vida, aunque esto, claro, se trata de una metáfora.

La luz, por cierto, reviste una importancia muy especial en lo maravilloso, pues casi siempre este depende de ella. Conviene aquí traer a colación las tres formas de la luz concebidas por los guaraníes: el resplandor (*vera*), la luz llameante (*rendy*), y por último la luz o el brillo tronante (*ryapá*), que asocia la luz al sonido, así como al rayo le sigue el trueno. Mircea Eliade, en su libro *Mitos, sueños y misterios*, viene a reforzar el concepto de luz llameante, al sostener que la

fuerza mágica, cuando alcanza un alto poder, es experimentada como un calor intenso. Añade que en la India todo hombre que entra en comunicación con una divinidad deviene quemante, al igual que las personas que detentan un poder mágico-religioso. Y en relación al brillo tronante, recordemos que en la India, el mantra *Om* es un viaje del sonido (la resonancia del universo) a la luz.

La mayor parte de las teofanías comienzan con la luz, como la primera manifestación visible de un mundo aún no formado, y que sin ella nunca podría formarse, pues no hay formas en las tinieblas. Para la *Cábala*, la luz ha creado la extensión como una vibración ordenadora del caos inicial, al que cabría llamar más bien la Nada del principio, ya que no se puede poner orden en lo que no existe. En el *Génesis*, las primeras palabras del dios creador son «Fiat Lux», o sea, «Hágase la Luz». La luz solar será luego identificada con el espíritu y el conocimiento, y también con el éxtasis místico, visto por lo general como una iluminación. Entre otras connotaciones, el arcoíris será considerado como un puente que, al unir la tierra con el cielo, facilita el paso del mundo sensible al sobrenatural. Lo que lo torna maravilloso es el despliegue revelador de los seis

colores de la luz (tres de ellos primarios, y otros tres derivados, que surgen de sus mezclas), los que por lo común se ocultan en la pureza del blanco. Buda lo llamó el Gran Puente. Para los griegos, era la bufanda de Iris, mensajera de los dioses, y en la India se lo considera el arco con el que Indra –el más poderoso de los dioses védicos, asociado a Agni– lanza sus flechas de lluvia o de fuego. Agni vendría a representar la luz de la inteligencia, pero también se lo asocia al fuego, su manifestación más intensa, que tiene además un gran poder purificador, por lo que su simbolismo es un tanto polivalente.

Los Vedas no exaltan a un creador benevolente ni a otros dioses, sino al resplandor de este mundo. Porque si la creación es tan perfecta, diría Proust, interpretando a un ateo, bien puede prescindir de la figura de un creador. Lo fundamental en la concepción védica era el brillo (*div*, en el antiguo sánscrito), o sea, el resplandor, como la primera epifanía de lo sagrado. Los objetos de culto eran los *devas*, término que se relacionaría con la palabra latina *deus* (dios). Esta Luz del Mundo, concebida como un esplendor que enceguece, cautivó más su imaginario que la jerarquía de los seres y el orden de la naturaleza, dice Boorstin. Como

fuego sacrificial, ella se convertía en una mensajera que elevaba a los dioses no solo la ofrenda consumida, sino también el ruego de los cadáveres cremados, a fin de que se les permitiera salir de la cadena de las reencarnaciones (Samsara). Por esto último, Benarés fue llamada la Ciudad de la Luz. Lo que eleva al devoto hacia lo sagrado no es la adoración ni la oración, sino el simple acto de ver, aunque ello resulte tan simple, pues a la percepción del sentido primario debe unirse la sensibilidad, o una capacidad espiritual de ver más allá de las apariencias. *Darsan* es una palabra hindi que designa el acto visual, y lo primero que ve el devoto en el templo es la imagen de la divinidad, o de los infinitos dioses de su teodicea. Tal deslumbramiento ante lo sagrado no tiene lugar solo en los templos, sino que se da asimismo fuera de ellos, ante personas de gran poder espiritual (Ghandi fue una de estas), las cumbres del Himalaya (gran fuente de la luz) o las aguas del Ganges, río que fluye desde el cielo hacia la tierra. Señala Boorstin que el *darsan* es una visión de dos direcciones, pues así como el devoto ve al dios (o lo sagrado), el dios ve al devoto, y ambos entran en contacto a través de la magia de los ojos. Es que el sentido de la vista es el que más nos conduce a la esfera de lo maravilloso. Los ojos abultados que se observan a menudo en las representaciones pictóricas de los dioses, ponen de manifiesto el gran rol de la visión en las relaciones del ser humano con lo sobrenatural. Una visión no ordinaria, sino deslumbrada, que indaga en el misterio de lo viviente y no en las jerarquías que puedan establecerse entre ellos.

El ciclo del estanque de las ninfas, de Claude Monet, es en sí mismo una pintura viva, y acaso la mayor aventura de la luz en la historia de la pintura europea. En las doscientas cincuenta obras dedicadas a ella, según se estima, la luz va mutando según las horas del día y las estaciones del año, así como en los cambios del punto de mira del observador. Los reflejos del cielo, las nubes y los árboles en el agua del estanque, se tachonan de lentejuelas y otras formas evanescentes que parecen amalgamarse en algún extremo, pero que terminan diluyéndose en la luz de un modo no logrado antes.

Del ciclo del estanque de las ninfas, de Claude Monet.



El canon del paisajismo colapsa ante una pintura sin dibujo, sin bordes, sin dimensiones, sin planos distintos ni perspectivas. No hay horizonte, y del cielo solo resta la luz. La crítica vio en esta serie la secreta poesía de lo real, expresada en un lenguaje inédito, en un gran poema visual de agua y flores, pues la naturaleza se torna algo elemental e intemporal. Afectado en sus últimos años por una doble catarata, ya casi ciego, Monet se esforzaba ante el enorme mural que dejó en el Museo de la Orangerie para intentar mínimos retoques perfeccionistas, como correspondía a un hijo dilecto del impresionismo, esa corriente que había abolido el color negro de las telas, por ser la negación de la luz.

Paul Gauguin llamó al color la lengua de los sueños, tan profunda como misteriosa. Los colores, tal como se desprende de lo que se dijo a propósito del arcoíris, son otros hijos de la luz, pues solo pueden existir en ella, nunca en la oscuridad. El negro no es un color más, sino su polo opuesto, la no manifestación de la luz, el «color» de las tinieblas exteriores, que simboliza por lo general la muerte, el duelo y la máxima expresión de lo terrible. Aunque no siempre, pues en el África subsahariana el color de los muertos es por lo común el blanco, o sea, la luz que esconde la explosión de sus colores. Si bien el blanco suele asociarse con el éxtasis místico y la iluminación del alma, abriendo así una vía a lo maravilloso, el negro difícilmente estará asociado a esta experiencia, o al menos al lugar de llegada del alma o el cuerpo, pues a menudo los caminos hacia el paraíso o el esplendor exigen atravesar páramos oscuros y estremecedores.

Si bien se dijo que los colores son seis (u ocho, si consideramos como tales el blanco y el negro), el centro de la visión del cerebro humano alcanza a procesar veinte mil tonalidades, diversidad cromática que nos indica que cuando alguien dice «azul» sin tener delante una tonalidad específica de referencia, cada uno de quienes lo escuchan se lo representará con un tono distinto. Los maoríes, observa Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, poseen tres mil nombres de colores diferentes, no porque perciban muchos, sino, al contrario, porque no los

identifican cuando pertenecen a objetos de estructura distinta.

Para los antiguos mayas, el negro era el color de la guerra, la muerte y la desintegración de la carne, lo que se aviene con el hecho de que se trata de una ausencia de toda impresión luminosa. Los sacrificios, para esta civilización, no se relacionaban con el rojo, el color de la sangre, sino con el azul, que era el color de lo sagrado. En el mito chamacoco sobre el origen del color de los pájaros, la sangre no se identifica con el rojo sino con su intensidad, y esa intensidad proviene de la fuerza con que la sangre brotó de una herida en la pierna de un personaje en el tiempo original. Así el papagayo, por haberse bañado en la sangre que brotó de la herida recién abierta, tiene colores amarillos, azules y verdes muy intensos. El blanco no es para este pueblo un no-color, sino un color sin energía interna, sin fuerza vital.

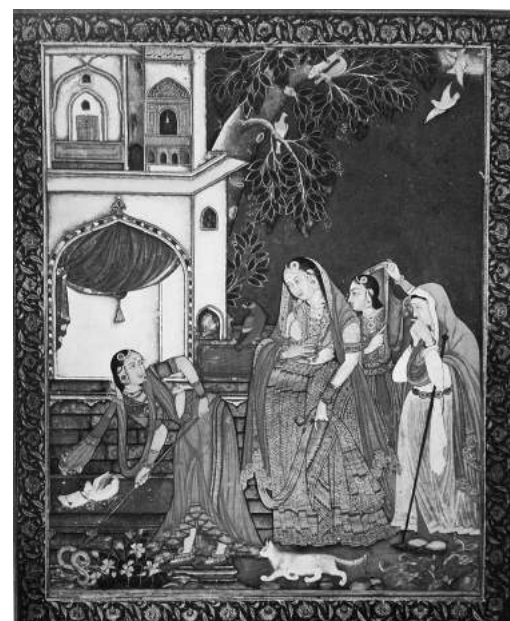
Del mismo modo en que cada cultura significa los colores según su parecer, vinculándolos así con las grandes emociones, cada individuo puede atribuirles, en base a su experiencia personal, significados específicos, además de elegir uno de sus tonos como el dilecto. Y son estas tonalidades preferidas las que teñirán sus encuentros con lo maravilloso, porque este no suele tener un color propio, objetivo, consensuado, sino el color y el tono que le asignamos, por ser el que más impresiona nuestros sentidos. Por su condición onírica, no cabe en ellos una fotografía que pueda capturarlos y fijarlos como los verdaderos. Además, no se trata de lo que alcanza a registrar el ojo, sino de lo que sucede detrás de él, la lectura que de estas impresiones ópticas realiza el cerebro. O sea, todo color tiene un carácter abierto, permeable a procesos simbólicos de distinto cuño. Porque el simbolismo cromático se revela en un doble plano. En el primero, la cultura (o la persona) atribuye un determinado sentido a un color, buscando el consenso por esta vía más superficial. En el segundo, se pintan paisajes y objetos con colores que ellos no tienen en la realidad, lo que nos traslada a un mundo encantado.

Como ejemplo de esto último, podemos remitirnos a las pinturas en miniatura de Rajasthan, originadas en Persia e intro-

ducidas en la India por los mongoles. En estas composiciones, son los cielos los que más permiten al artista dar libre curso a un toque casi impresionista, capaz de expresar una atmósfera con el solo recurso del color, sin recurrir al dibujo. En ellas –y en especial en las célebres láminas del *Kama Sutra* de Bikaner, de la segunda mitad del siglo XVIII, que tomo como referencia–, la naturaleza no es a menudo visible más que a través de una pequeña abertura en un muro o por encima del borde del jardín suspendido. Al igual que en otras miniaturas de dicha re-



Pinturas en miniatura de Rajasthan.



gión, la alteración del color es parcial, pues para potenciar su efecto ella debe camuflarse entre elementos que poseen un color admisible como real. Es en tales despliegues de colores imaginarios donde el artista refleja sus sentimientos, siendo infiel a la visión para abrirse a los frutos de su sensibilidad. Desbaratan así con estos toques la trama del mundo para tejlarla de nuevo, en otro intento de alcanzar la esencia de una cosa. El color, en consecuencia, no es una cualidad intrínseca de un objeto, sino extrínseca, algo que puede posarse o no en él, o hacerlo una vez de un modo y otra vez de otro muy distinto, llevado por una subjetividad que lo significa según su percepción y estado emocional.

Claro que estas libertades de la subjetividad cromática se restringen o acaban cuando entramos en el jardín de los dioses, pues en buena parte de ellos la forma viene asociada a un color de una tonalidad específica. Así, en el panteón de los aztecas, cinco divinidades compartían una misma forma, y lo que las distinguía era el color. Los cultos africanos y, por extensión, los afroamericanos, atribuyen a sus deidades colores específicos y de una fuerte tonalidad, los que se traducen en la indumentaria y adornos de quienes las representan en el ritual. Y no solo el mito y sus personajes apelan a tonalidades específicas, sino que hasta las abstracciones son simbolizadas con colores, como la costumbre tan difundida de asignar a cada punto cardinal un color diferente. Nada como los colores fuertes para inflamar las formas y dar cuenta de lo numinoso, con sus brillos y vibraciones cargados de magia. Sin lugar a dudas, desempeñan un papel preponderante tanto en la significación de la realidad como en la irrupción de lo maravilloso.

Es que si lo sagrado, como decía Mircea Eliade, es lo real en cuanto saturado de ser, el color, volcado en el cuerpo y en los objetos, cumple eficazmente con dicha función. El verbo solo es conocido, o reconocido, a través de sus destellos. Los colores, escribe Ticio Escobar en *La maldición de Nemur*, enfatizan o mitigan las formas, separan lo que está unido, unen lo separado, destacan lo confuso mediante recortes y diluyen lo preciso. Sobre todo, imponen brillos inusi-

tados a lo que se quiere cargar de un alto poder simbólico, a fin de suscitar la fascinación y el temor que nutren lo sagrado.

Los dos potentes mazos plumarios que en la fiesta chamacoca de los Anábsoros condensan el mayor grado de energía simbólica y producen el resplandor de lo maravilloso, se organizan en base a los colores. Uno se llama «Kadjuwerta», y el otro «Kadjuwysta». El primero se relaciona con la flamígera figura de la gran diosa Ashnuwerta, y el segundo con Ashnuwysta, llamada también Titila, la loca mítica. En el primero, que es de mayor tamaño, predominan las plumas rojas, consideradas de gran potencia y eficacia.



La cuerda de caragatá que une los diversos adornos plumarios que la conforman se pinta de rojo, para no quebrar la unidad de sentido ni reducir la fuerza del resplandor. En el Kadjuwysta, por el contrario, dicha cuerda tiene el color natural del caragatá, y las plumas son predominantemente negras, grises y azules; o sea, oscuras, poco llamativas. El poder flamígero de Ashnuwerta y el poder oscuro de Ashnuwysta son para este pueblo, más que fuerzas distintas, las dos caras de una misma fuerza, cuya dialéctica rige el mundo, o al menos permite entender la doble naturaleza de lo real, donde hay tiempos brillantes y tiempos tenebrosos, marcados estos últimos por la seca, el hambre y la desgracia.

En síntesis, se podría decir que las estéticas comunitarias, en la medida en que restringen el libre vuelo de la imaginación personal, acotan el espacio de la subjetividad. Los colores dejan de reflejar las oscuras sensaciones de los individuos para ponerse al servicio de los símbolos socialmente compartidos, cuyo poder los convierten en una vía más efectiva para alcanzar el resplandor de lo maravilloso. El color, tal como se observa claramente en los rituales afroamericanos, deja de ser una cualidad propia de las cosas para convertirse en una sustancia poderosa, que instauro un orden en los elementos del mundo.



Adolfo Colombres (Tucumán, Argentina, 1944)

Narrador y ensayista. Entre sus publicaciones en Cuba se encuentran los libros de ensayo *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*, *Teoría transcultural de las artes visuales*, *Teoría de la cultura y el arte popular*. *Una visión crítica y Poética de lo sagrado*. *Una introducción a la antropología simbólica*, publicados por Ediciones ICAIC.

Indígena chamacoco con su atuendo plumario.

Yorgos Lanthimos y la perversa apatía de la tragedia

Joel del Río

He aquí un *spoiler* muy parcial, e imprescindible, para tratar de adentrarnos hermenéuticamente en el argumento de *The Killing of a Sacred Deer* (*El asesinato del sagrado ciervo*, 2017), el más reciente filme escrito y dirigido por Yorgos Lanthimos: Un exitoso cirujano cardíaco y su familia (esposa e hijos) resultan víctimas de la execración omnívota de un jovencito cuyo padre falleció en la mesa de operaciones, debido al aturdimiento alcohólico del cirujano. Tamaño transgresión, el tabú, se asoma en referencias verbales al pasado por parte de los personajes, pues la película se concentra en la consumación de la venganza y maldición del muchacho, es decir, en la pavorosa e inexplicable desgracia que alcanza a toda la familia. El subrayado de Lanthimos en el horror, agregado a un desquite tan irracional como inexorable, condujo a buena parte de los críticos a la clasificación del filme dentro de los cánones del *thriller*, con matices de absurdo y humor negro. Sin embargo, la estructura anecdótica se relaciona sobre todo con las esencias de la antigua tragedia griega, y con aquellos rituales dramáticos montados sobre la alternancia de la ley y el destino, transgresión y castigo, vida y muerte, esta última entendida en tanto consecuencia justa del *hybris* o la *adikis*, es decir, el orgullo o la injusticia.

Y en medio de tan graves infracciones, del remordimiento y el crimen, los personajes de Lanthimos en *The Killing...* provocan cierto grado de identificación en el auditorio, o al menos nuestra comprensión y misericordia, al igual que Esquilo o Sófocles, capaces de compulsarnos a sentir simpatía por la adúltera sanguinaria que fue Clitemnestra, por la rectitud cruel de Antígona con su devota hermana o por la feroz venganza de Electra. En el filme, la identificación con el cobarde, mentiroso cirujano, y a su vez con el retorcido y prosaico vengador asciende, a medida que avanza la trama, en una curva de creciente tensión que se va acentuando hasta la penúltima escena, cuando tal desasosiego se desvanece en una atmósfera de calma solemne, al igual que las tragedias griegas. Hacia el medio del relato, el director coloca varias escenas de quietud, incluso respiros de retorcido humorismo, para que la tragicidad cobre aliento, tenga alguna tregua, y así, siempre quedará la duda sobre la culpa del

médico, en tanto él está convencido de que el deceso de aquel paciente se relacionaba sobre todo con ciertos problemas del anestesista y nunca la originó su alcoholismo. Porque, a diferencia de los dramaturgos antiguos, el cineasta y su guionista se permiten la duda razonable respecto al carácter de la transgresión. El *thriller* o el melodrama explicarían el pecado y sus consecuencias; la pieza, al estilo Lanthimos, propone la ambigüedad e incertidumbre respecto a la profundidad de la mismísima culpa.

En la misma línea que Eurípides, Lanthimos comienza en un tono bajo, tan tranquilo como sea posible. La única inquietud en estos segmentos iniciales provie-



ne de la amenaza suspendida que significa la incomprendible amistad entre el doctor y el joven salido de la nada. Precisamente en esta improbable relación amistosa yace el misterio mismo de toda la narración, en una intriga que se va edificando poco a poco, hasta que se precipitan las razones en una escena magistralmente resuelta, en la cual el muchacho masculla la confesión de su anatema encarnizado.

Pierde el tiempo, y malgasta el mayor placer, el espectador que se siente a leer una obra griega, o a ver una película de este director, ávido por conocer en qué acaba, porque los momentos acelerados y violentos alcanzan total eficacia precisamente por contraste con la

calma sembrada en la introducción y el desarrollo de la trama. La intriga, entonces, parte de una situación realista y sosegada, hasta que la historia se deja dominar, abruptamente, por el absurdo y lo sobrenatural, a lo *Deus ex machina*, porque la apelación a tales recursos de la tragedia legitima este universo donde todavía se verifican horribles imprecaciones, y los mentirosos y cobardes reciben el peor de los castigos: elegir entre la vida o la muerte de sus seres más queridos.

Fue precisamente Eurípides el primero, de los grandes trágicos griegos, que rompió con cierta secularización de la gravedad ritual y prefirió poner en escena la predestinación a la desventura a partir de cierta vena satírica, cuyo ambiente conservaba algunos rasgos fantásticos y daba cabida a personajes concebidos con matices humorísticos. Similar ruptura verifica Lanthimos respecto a los designios regularmente aciagos de los personajes típicos del cine de autor moderno, según paradigmas asentados por el minimalismo poético de Robert Bresson (*Mouchette*, 1967), la adolorida contemplación de Michelangelo Antonioni (*El desierto rojo*, 1964), las luctuosas desintegraciones de John Cassavetes (*The Husbands*, 1970), el onirismo alegórico de Andrei Tarkovski (*Sacrificio*, 1986), la metafórica visualidad de Apichatpong Weerasethakul (*Enfermedad tropical*, 2004) o el obstinado simbolismo de Theo Angelopoulos (*Reconstrucción*, 1970). La relación anterior solo se propone mencionar las principales influencias en la consecución de lo que hoy puede llamarse «estilo Lanthimos».

Tal poética se pone de manifiesto en *The Killing...*, por ejemplo, cuando el cirujano y su joven némesis reconocen errores trágicos o enuncian terribles represalias con celeridad o indiferencia, y asumen la fatalidad con sonámbula o robótica apatía. En una escena que contribuye a profundizar la relación entre víctima y victimario, el joven necesita saber si las axilas del cirujano están pobladas de abundante vello, y luego, es capaz de hacerle saber a la madre de familia (Nicole Kidman vuelve a demostrar su capacidad para interpretar la desdicha inmanente) su propósito vindicativo mientras él intenta deglutir una inmensa cantidad de espaguetis. De este modo,

NEGRO PORVENIR

Manuel Etxeberria



y mediante el empleo de misteriosas voces en *off*, o el uso de la música como contrapunto dramático, el director remarca su sempiterna voluntad de distanciamiento respecto a una intriga perturbadora, bizarra.

Porque a diferencia de otros muchos autores precedentes, quizás demasiado interesados en anteponer sus premisas conceptuales y florilegios estilísticos a la fluencia narrativa, Lanthimos construye una anécdota demarcada por una suerte de clasicismo sutil en cuanto al empleo del suspense, el misterio, la motivación de los personajes, los puntos de giro, la sorpresa, e incluso los designios tipológicos del melodrama o el *thriller* (madre e hijos victimizados, héroe empeñado en restablecer la justicia o verificar su venganza). El toque singular proviene de la absoluta despreocupación por el verismo, y de cierto perverso sentido del humor al cual se adscribe la impasibilidad de los personajes –sobre todo del protagonista, bordado por Colin Farrell con los mismos colores de impavidez e inexpresividad que el héroe de *La langosta* (2015)–, mientras que el plano formal parece arbitrado por la inquietante –a veces estridente– música extradiegética, las angulaciones extremas, los recorridos de los protagonistas por interminables corredores, el regusto por las composiciones donde predomina el vacío –al igual que en sus predecesoras *La langosta* y *Alpes* (2011)– y ciertas situaciones turbadoras, en sentido sexual, como el gusto del doctor a tener sexo con su esposa mientras ella yace desnuda e inmóvil, como si estuviera inconsciente.

Además de las situaciones sexuales mostradas desde el más completo hieratismo, *The Killing...* se conecta con ciertos motivos dominantes en la filmografía del reverenciado autor griego: el joven vengador viene a ser un personaje que reaparece en casi todas sus obras en tanto se trata de un ser insatisfecho con su vida, que busca algún tipo de escape a sus miserias mintiendo respecto a su verdadera identidad o intenciones; escenas tranquilas y silenciosas que preceden a inopinados brotes de violencia, crímenes o

perversiones; la introversión y el fluir de la conciencia de personajes solitarios, aislados; y por supuesto, la recurrencia a finales abiertos, que le niegan al espectador la visualización del destino último de uno de los protagonistas. Tales índices se reiteran desde su ópera prima *Kinetta* (2005), donde un grupo de atenienses se ocupan en representar crímenes conocidos; continúan en *Canino* (2009), que presenta una familia de jóvenes adultos esclavizados por sus padres, completamente ignorantes del mundo exterior; *Alpes*, concentrada en individuos que se dedican a sustituir a los difuntos; *La langosta*, ambientada en un futuro inmediato, en un hotel donde los huéspedes son obligados a vivir en pareja so pena de muerte; hasta llegar a *El asesinato del sagrado ciervo* (2017), que verifica en la contemporaneidad el mito de Agamenón, obligado por la cruel diosa Artemisa a sacrificar a su hija Ifigenia para compensar la ira del Olimpo, pues el rey había matado, por error, uno de los ciervos preferidos de la diosa cazadora.

A lo largo de toda su filmografía, Yorgos Lanthimos ha venido explorando las reacciones humanas ante la soledad y la incomunicación, mientras coloca a sus personajes en situaciones límite. Solo sus dos últimas obras han sido realizadas fuera de su país, con presupuestos ligeramente más holgados, ampulosa música culta y estrellas anglosajonas, aunque el cineasta ha logrado, de alguna manera, conservar el control artístico de tales proyectos con el mismo vigor que empleaba en sus filmes más baratos, realizados en Grecia, gracias al dinero de unos cuantos amigos. La unidad entre las realizaciones nacionales o «extranjeras» está garantizada, de algún modo, por la participación de Efthymis Filippou, coautor de los guiones de todas las obras realizadas por este autor desde *Canino* hasta *The Killing...* Esta última, aunque parezca navegar las aguas procelosas del *thriller* vengativo, hecho a la medida de Colin Farrell y Nicole Kidman, está guiada por las mismas brújulas temáticas y estéticas que sus trabajos anteriores, porque cineasta y guionista optaron por metaforizar motivos claves de la mitología trágica griega para representar la última alegoría del cinismo y la cobardía, cuando alguien finge no comprender, e incluso trata de evitar, todo lo que sobreviene como inevitable consecuencia de aquellos ciervos masacrados que intenta olvidar, sepultar en el pasado, para vivir confortablemente en el olvido de nuestra complicidad con *hybris* o *adikis*.



Muy probablemente, junto con la cada vez más profunda desigualdad económica propiciada por un capitalismo avanzado, desbocado en su desarrollo suicida, sea la brecha racial el mayor problema social que encaran ahora mismo los Estados Unidos de Norteamérica. El conflicto se creyó resuelto con la elección del primer Presidente afrodescendiente,¹ Obama. Pero fue un cierre en falso que tan solo resistió durante los ocho años del mandato presidencial. Desaparecido aquel, al no poder renovar su candidatura por precepto legal, las tensiones y divisiones ciudadanas conformadas alrededor del concepto de raza regresaron más fuertes que nunca y culminaron en el relativamente inesperado nombramiento del candidato Trump, un *outsider* con una personalidad conflictiva y una salud mental cuestionable, cuyo belicoso comportamiento pasado como hombre de negocios

no auguraba que fuera la persona capaz de contener, y mucho menos hacer retroceder, el resurgimiento de este viejo fantasma norteamericano. Los hechos, desgraciadamente, van dando la razón a ese temor, de tal forma que se puede decir que el mandatario es ya parte de este conflicto.

La integración de la población afroamericana es una asignatura pendiente que no se ha podido resolver hasta ahora. Es como el pecado original de la democracia americana que no ha sido lavado. Y en ello se dan varias posturas muchas veces encontradas. Nadie duda de que la mayor parte de culpa en el sostén histórico de esta discordia, y su irresolución, se deben al universo supremacista blanco, a partir de su perenne e inaceptable visión negativa de lo negro y de su rechazo cerril a admitir una asimilación normal de esta minoría dentro del conjunto de la población norteamericana.

Proceso que se ha revelado más complejo que el de otras minorías étnicas –asiáticos, hispanos–. A diferencia de otras inmigraciones a los Estados Unidos, de naturaleza principalmente económica, el negro africano no eligió ni decidió por sí mismo cruzar el océano para irse a América. Fue obligado de la forma más cruel posible, vejado, deshumanizado y esclavizado. Al ser liberados, una parte del colectivo pensó, y sigue pensando, que América, y con mayor precisión los blancos, le deben algún tipo de compensación. Pero para los otros grupos raciales, no solo el blanco, más allá de una disculpa histórica y una continuada ayuda gubernamental para la integración, especialmente a través de la educación y la implementación de políticas de «*equal opportunity*», la población negra debe equipararse como una más en el cuerpo del país. Y por ello no entiende ni acepta la hostilidad de ciertos mensajes



de la cultura afrodescendiente más radical. Si bien todos los colectivos, en un grado u otro, sienten que el racismo persiste, la mayoría lo sitúa más en la mente de individuos y grupos ideológicos concretos que en el sistema en su globalidad y esencia.

La industria del cine norteamericano ha vivido y reflejado estos desencuentros y resentimientos. Para algunos simula esforzarse en irlo superando. A la queja, cierta muchas veces, de la falta de visibilidad y reconocimiento al trabajo creativo de los profesionales afronorteamericanos, parece estar respondiendo con un incremento de producciones realizadas por estos, así como de galardones y apoyo crítico. Una serie de títulos han aparecido en los últimos tiempos –12 años de esclavitud (Steve McQueen, 2013) y *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016), ambas premiadas con el Óscar a la mejor película; *El nacimiento de una nación* (Nate Parker, 2016), mejor filme del Festival de Sundance, que replica simbólicamente el título del clásico de Griffith (con su penosa justificación del Ku Klux Klan); *I am not your negro* (Raoul Peck, 2016), documental sobre la importante figura del escritor James Baldwin, etc.– que parecen expandir y consolidar una mayor presencia en la industria de este colectivo, el cual ante todo quiere ser reconocido por su talento y no por su color de piel. En este contexto aparece *Get Out* (2017) –*Déjame salir* en España, aunque una traducción más correcta y acorde con la trama es la adoptada en América Latina: ¡*Huye!*–, ópera prima de Jordan Peele, conocido como comediante principalmente en televisión. La película apuesta abiertamente por construir un relato convencional de género a caballo entre el terror psicológico y la comedia romántica (inevitable recordar *Adivina quién viene a cenar*, de Stanley Kramer, 1967), en cuanto a su tono humorístico. Su guion tiene también reminiscencias obvias de títulos como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956); *The Stepford Wives* (Bryan Forbes, 1975 –con un *remake* en 2004 de Frank Oz–); *Almas de metal* (Michael Crichton, 1973) o la reciente y aclamada serie de televisión *Westworld* (2016). Todas ellas giran alrededor de seres que no son lo que parecen,



dentro de una realidad prefabricada que enmascara una incógnita cuya resolución roza lo demencial e inhumano. Solo que en esta propuesta de Peele lo fantástico es brillantemente reemplazado por lo cotidiano, para denunciar una situación de racismo latente que pervive y sigue motivando comportamientos delincuenciales. Para ello se auxilia igualmente de la intertextualidad literaria y cinematográfica, de la historia norteamericana y del coqueteo irónico con los tópicos sociales y correctamente políticos asociados a la racialidad, que complejizan la sencillez de la propuesta fílmica.

El relato se centra en Chris, un joven fotógrafo afronorteamericano que es novio de Rose, una chica blanca. Esta le lleva a conocer a sus padres, una pareja de profesionales liberales que desconocen su color de piel y que le reciben con aparente normalidad. Pero poco a poco esta convivencia civilizada va dando paso a extraños sucesos que alcanzan un nivel terrorífico. Esta atmósfera inquietante que sustenta la película se plasma desde el prólogo. En él vemos a otro joven afroamericano caminar por el típico suburbio de clase media-alta (mayoritariamente blanco casi siempre). Busca una dirección y se siente cada vez más perdido y amenazado sin saber muy bien por qué, simplemente sabe que no pertenece a aquel vecindario.

Con esto Peele da la vuelta al tópico del ciudadano caucásico que puede sentir el mismo temor en un vecindario de otro grupo étnico, simplemente por percibirlo como extraño y ajeno a su cotidianidad. Este uso del reverso del estereotipo será una de las subtramas del filme, donde poco a poco percibimos que nada es lo que parece.

De camino a casa de los padres arrollan un ciervo por accidente, elemento en apariencia anodino que irá tomando cuerpo mientras avanza la narración. La policía tiene una actitud poco respetuosa hacia Chris que Rose corta de raíz, aunque no por los motivos que podríamos pensar en primera instancia. Intuimos que la pareja se encuentra en algún estado donde el comportamiento de los agentes hacia los negros es todavía despreciativo e insultante. Pero la familia de la novia dará al traste con este inicial encuentro y muerte desagradables. La casa de los progenitores ressemble una mansión sureña tradicional. Y en ella hay dos empleados afroamericanos. El padre, neurocirujano, recalca lo tópico de este hecho para dejar claro que sin embargo votó por Obama y que lo volvería a hacer si hubiese una tercera oportunidad. Es un representante de la clase alta liberal que jamás admitiría la posibilidad de sentir algún tipo de racismo soterrado. Sin embargo, ciertos comentarios sobre el animal atropellado –«uno menos, pero quedan dos mil», «equilibrio ecológico»– dejan entrever posibles rasgos oscuros de su personalidad. La madre es una terapeuta especializada en hipnosis, en manipular el subconsciente humano, con una constante actitud vigilante hacia Chris. El abuelo, ya fallecido, fue un atleta que no pudo competir en las Olimpiadas de Berlín pues fue eliminado en las eliminatorias por Jesse Owens («lo que casi superó», afirma el padre).² La abuela, muerta también, es muy querida por la familia. Y el hermano es un sujeto desquiciado, con una curiosidad malsana por las artes marciales y la genética. Pero lo inicialmente más preocupante es la actitud de los sirvientes, que parecen robots y hablan y sonríen como autómatas, como si todo estuviese demasiado bien. Sin embargo, de vez en cuando, un pequeño detalle, una anomalía en su comportamiento,

deja vislumbrar una alteración de su personalidad, un misterio perturbador.

A esta intranquilizadora atmósfera se une un grupo de invitados que hacen gala de una cordialidad que parece teatral, excesiva e hipócrita. Una sobrevaloración racial igualmente inoportuna, que juega con tópicos como la sexualidad lujuriente, la fuerza corporal en los deportes, la mayor resistencia de la imagen física a la longevidad, etc., adjudicadas a la comunidad negra, caracteriza la velada. La sospecha de que existe otra razón que justifica la presencia del fotógrafo se hace gráfica en una magnífica escena en que los convidados quedan mudos y expectantes tras el paso de Chris para ir a hablar con su novia en privado. Recuerdan al grupo de participantes en la fiesta de *El bebé de Rosemary*, de Roman Polanski (1968), generan una sensación idéntica de turbio y maligno secreto compartido. Junto a ellos aparece un hombre negro que actúa con la misma forzada cordialidad, como la caricatura de un mayordomo afroamericano. Un incidente hace que este individuo cambie su actitud pidiéndole a Chris que «se vaya» (*Get out!*). A partir de aquí el protagonista sabe que vive en una realidad que no es tal y que algo ominoso subyace en ella.

El descubrimiento paulatino de ese enigma no se hace a golpes de efecto, o sustos, típicos de una película de terror estándar. Al contrario, y este es uno de los logros del filme, se va desenvolviendo con un ritmo reposado, pero *in crescendo*, a base de gestos corporales y frases ambiguas, de forma similar a la cadencia delicada y turbadora de la cucharilla revolviendo el té que toma la señora de la casa. El ruido que provoca es el diapasón con el que la terapeuta logra atrapar a Chris en el interior de sus propias pesadillas y culpas (su actitud ante la muerte de su madre cuando era niño), un sitio denominado el Lugar Hundido, donde acontece una nueva forma de esclavismo ya no basado en la fuerza bruta sino en la dominación psíquica. Otra vez, mediante el reverso de una imagen preconcebida –nada más normal y pacífico, más tranquilizador, que una taza de té, símbolo muy de clase media, tan blanco...–, Peele consigue inquietarnos al irnos mostrando sin prisa, pero sin pausa,

un escenario que es el otro lado del espejo de una realidad que, sin saber muy bien cómo o por qué, intuimos no es sana ni buena para los ciudadanos afrodescendientes atrapados en ella. El ritual del té, y sobre todo el Lugar Hundido, están asociados simbólicamente a la narración *Alicia en el país de las maravillas*, en apariencia tan poco perturbadora como *Déjame salir*. El hundimiento en ese agujero negro de un Chris agonizante, impedido de liberarse como de un cepo psicológico, coquetea con los modos oníricos y las relaciones de poder de la historia de Carroll. Como la niña curiosa, el protagonista caerá en un profundo abismo que lo atrapa en una sociedad-madriguera, donde el té posee implicaciones tanto lógicas como irracionales, pero siempre de dominación. Incluso en una escena poco llamativa respecto a otras más impactantes, la familia Armitage merienda un té frío junto a Chris, servido por la impecable trabajadora del hogar, que sin llegar a ser el refrigerio insufrible que vive Alicia con los desquiciados comensales tiene el valor de cierto desasosiego constante que se convierte en intriga de predestinación, como casi todos los momentos del filme donde impera la engañosa ecuanimidad. El grupo que juzga y puja por Chris y el jurado al que se somete Alicia, la importancia de la decapitación de la que se libra la chiquilla y la lobotomía de la que sale ileso el secuestrado fotógrafo, son otros puntos eficaces de contacto a tomar en cuenta, que enriquecen más la pluralidad de lecturas y coqueteos culturales.

Más allá de ciertos planos clásicos en la construcción visual de un filme de terror, y de la presencia de características propias de este como la incredulidad de las certezas, los elementos fantástico-científicos, la preponderancia narrativa del acecho, la presencia de *psychokillers* y el abordaje de temas escabrosos, el conflicto en *Déjame salir* es mostrado con una fotografía que rehúye lo enfático en cuanto a la colocación y angulación de la cámara, con la intención de representar una rutinaria normalidad de feliz familia burguesa donde parece que no haya nada que ocultar. Sin embargo, en paralelo a Chris, iremos descubriendo que tal retrato común amortaja una realidad alternativa

que más semeja un infierno en vida para quien queda condenado a morar en ella.

Este descenso a pasos cortos hacia no sabemos muy bien qué, pero barruntamos como no precisamente positivo para el personaje principal, es humorísticamente punteado de vez en cuando por su amigo agente de aduanas, también afroamericano, quien ante los descubrimientos que Chris le va contando desarrolla una teoría sobre una posible trama de esclavitud sexual –de hecho, acude a la policía para informar de la misma a unos detectives, negros, los cuales estallan en carcajadas–. Es el chiste más común sobre la potencia física del negro envidiada por el blanco, quien desea vampirizársela, y su uso en el filme intenta ser una muestra de lo necio de la pervivencia de este cliché. Aunque en ocasiones disparatada, la presencia de su colega es el único asidero de realidad al que Chris puede aferrarse para no ser arrastrado al delirante mundo irreal en el que teme quieren encerrarle para siempre. Decidido a huir, finalmente descubre la naturaleza del complot en que está inmerso: la lobotomización de cuerpos de afroamericanos que sirven como esclavos perennes atrapados en la mente de un blanco. Esta resolución es uno de los puntos más débiles del guion, pues se concreta a través de un giro argumental que se percibe como forzado, poco creíble.

El joven fotógrafo descubre todos los detalles de esta maquinación blanca atado a un sillón frente a un televisor –aparato acusado muchas veces de hipnotizador de masas–, impotente para reaccionar a lo que finalmente conocemos como la causa de su presencia en la mansión. Casualmente, deshilacha el brazo del sillón para descubrir que está relleno de guata. Este tejido le permitirá soltarse y realizar su venganza. Nuevamente el uso de un tópico histórico, el algodón como símbolo de la esclavitud negra, es lúcidamente revertido pues ahora esa planta será instrumento de liberación. La revancha de Chris es un *crescendo* de ira implacable contra todos los que han intentado eliminarle como individuo por su color. Y así, hay algo de justicia poética en el hecho de que utilice la cornamenta de un ciervo disecado como arma para ajusticiar al padre, o que

incruste un abrecartas en el ojo de la madre vigilante –que le observa mientras está en el Lugar Hundido a través de un círculo que recuerda un iris fotográfico, un óculo omnipresente que sojuzga y controla la mente del observado–. Solo se detiene ante Rose, en un esfuerzo de autocontrol para no terminar siendo etiquetado como un negro salvaje y brutal, una bestia ávida de sangre, otro tópico del imaginario del racista blanco. Sin embargo, es en este momento cuando la película se descubre como cobarde para llegar hasta sus últimas consecuencias en la denuncia de lo que está narrando, con otro giro de guion igual de decepcionante y poco verosímil. Peele prefiere optar por un cierre más esperanzador, pero también más débil, convencional y, desgraciadamente, quizás también más comercial.³

Esos dos errores, especialmente el final, impiden que este filme pueda ser considerado una gran película que vaya a tener un impacto en las audiencias, en el sentido de provocar algún tipo de discusión teórica alrededor de su argumento, o en la producción de nuevos títulos alrededor de esta temática lacerante; aunque nadie discute el que sea una brillante primera producción. Tampoco se niega que Peele sea un cineasta a seguir, un autor con sentido del ritmo, del uso de la cámara, de la dirección de actores, y con un ingenio que mezcla sus dotes de humorista con las nuevas de director de cine en el abordaje de temas tan peliagudos que ha experimentado en carne propia, en una sociedad que lo legitima o mal acoge en ocasiones solo por la raza a la que pertenece. Desde la comedia y el terror afianza la denuncia social. Estructura la historia mediante pares antagónicos que terminan la mayor parte de las veces imbricados, intentando armonizar de modo diabólico: negro y blanco, luz y oscuridad, logicidad y sinrazón, naturaleza y sociedad, vida y muerte. El ejemplo más representativo es la «salvación» de los amados abuelos, mantenidos en los cuerpos de sus criados: una mujer y hombre negros que en realidad albergan a sus amos blancos. Tal sorpresa narrativa hace aflorar una de las más macabras «soluciones» raciales. La película está impregnada todo el tiempo de ello, incluso en escenas más sutiles, como

cuando la sirvienta doméstica se mira en el espejo, como símbolo de ese encuentro y reafirmación con uno mismo y con el otro, mientras se arregla el pelo para ocultar la herida de su frente que delata la lobotomía.

Como conectivo de todas las premisas que subyacen destaca la atinada banda sonora, que dota de atmósfera, cadencia y *pathos* a lo que vemos y paulatinamente intuimos. Sirve tanto de premonición, de elipsis, como de exacerbación psicológica. Así, haciendo gala de una muy estudiada psicoacústica, en el inicio escuchamos un *collage* entre una canción de folk blanco y una melodía a lo *gospel*, como de coro de iglesia que simula voces ancestrales (mientras vemos imágenes de un bosque que por efecto de la música sugiere una presencia ominosa), cuya letra gira alrededor de la palabra *run* (corre). Esta mixtura viene dada por la superposición entre *Run Rabbit, Run*, de Flanagan and Allen, y el tema en swahili *Sikiliza Ka Wahenga*, un llamado de alerta que sintetiza desde el inicio el peligro y el punto de vista del relato («Brother, listen to the elders. Run! Brother, listen to the truth. Run, run far away! Save yourself»). Mientras la primera tiene un desasosegante tono burlón, la segunda evoca un acento de angustia y semeja un grito de ayuda. Esta mezcla da paso a un tercer tema, *Redbone*, de Childish Gambino, más contemporáneo y melódico, que acompaña la descripción visual del estudio de Chris, donde vemos fotos que guardan relación con aspectos de la negritud norteamericana, y finaliza sobre el inquietante y premonitorio retrato de un niño, ¿blanco?, con una máscara que recuerde en cierto modo al Ku Klux Klan.

Pero el remate mordaz está en el uso de (*I've Had*) *The Time of My Live*, tema central perteneciente a *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), película *light* que devino paradigma de la superación de las diferencias sociales, y que Rose, otra niña de bien hija de un médico, escucha mientras selecciona por internet su próxima presa negra. La escena desvela a una psicópata adepta a los productos culturales más tradicionales y mentirosos, vestida con una impecable camisa blanca de algodón, mientras degusta los clásicos cereales *Froot Loops* y un vaso

de leche, sin juntarlos. Como mismo sucede en uno de los planos iniciales del filme, donde vemos a la bella chica eligiendo dulces para ella y su novio, ninguno de chocolate, acá todo parece matizado por la asepsia que rechaza lo negro, lo que refuerza la oscura naturaleza de su consumidora. Nuevamente, el reverso de una convención sobre la sociedad norteamericana: no hay nada que el amor no supere, para mostrar la pervivencia de un grave mal enquistado en el alma de los Estados Unidos, tumor que no retrocede y extiende su metástasis a grupos e individuos, atrapados en algún siniestro Lugar Hundido, que se temen y enfrentan una y otra vez sin que se vislumbre una solución satisfactoria para todos en un futuro próximo. Mas para Peele, hay esperanza. Ojalá acierte.



Manuel Etxeberria (España, 1968)

Licenciado en Sociología por la Universidad Complutense y Máster en Cine por la Universidad Rey Juan Carlos. Actualmente imparte clases de filosofía y colabora en publicaciones sobre cine y ética.

¹ Los términos afrodescendiente, afronorteamericano, negro y persona de color, se emplean en este texto en igualdad de condiciones, en una apropiación de todas las formas posibles con plena intencionalidad a la hora de abordarlos, en clara armonía con los propios postulados y tópicos lingüísticos, visuales y mentales que subvierte y denuncia el filme socavando desde lo correctamente político la subyacente discriminación racial imperante.

² Esta alusión es ingeniosa no solo por las implicaciones políticas que tuvieron las Olimpiadas de Berlín de 1936, en plena Alemania nazi. El apuntalamiento racial pasa igualmente por el comportamiento posterior a los Juegos en cuanto al tratamiento que recibió Jesse Owens en su propia tierra, donde obtuvo un reconocimiento general inadecuado y tardío en los Estados Unidos.

³ *Déjame salir* ha sido un rotundo éxito de público y crítica. Sin embargo, algunos le reprochan el haber cambiado un final más realista y duro, con un mensaje más reivindicativo en la era Trump, por uno más esperanzador. Los sucesos ocurridos en Estados Unidos sobre asesinatos de afroamericanos, caracterizados por la brutalidad policial, y especialmente el surgimiento del movimiento Black Lives Matter, coincidieron con la última etapa de filmación, por lo que la variación en la propuesta pretendía insuflar a la cultura afrodescendiente un atisbo de positividad y fe.

El desvío

Ángel Pérez



Park Chan-wook acaba de afirmarse como un esteticista conceptualmente ambiguo. El estreno de *The handmaiden* (*La doncella*, 2016) corrobora su tendencia a fusionar una estilización clásica en el diseño visual de los filmes (me refiero a convenciones del tipo «armónica», «elegante», «pulcra», «simétrica») y un cierto preciosismo de las formas, con una perspectiva trágica del sujeto, quien se halla todo el tiempo en medio de historias donde la crueldad hace estragos en el mundo de las emociones. Mas, por ese camino, se acentúa una inconformidad que le reservo desde ciertos momentos de la celebrada *Trilogía de la venganza*: que el énfasis en la extrema modelación del cómo cuenta sus argumentos tiende a un detrimento de las ideas planteadas, al orientar sus propuestas hacia no más que rigurosos ejercicios de estilo. Cuando parece inclinado a dialogar sobre hasta dónde somos capaces de llevar nuestra propensión al sacrificio y el castigo, para acusar auténticos perfiles del dolor, alcanza a deslumbrarnos con su puesta en escena; pero, eso sí, las resonancias temáticas perecen sacrificadas a los efectos de la retórica.

Desde que se hiciera popular alrededor del globo con una película en verdad sugestiva, *Join Security Area* (Área de seguridad compartida, 2000), donde proponía una aventura que no terminaba en sus motivos estéticos sino que esbozaba reales implicaciones so-

cioculturales en el plano de las ideas –popularidad reforzada después con *Old boy* (2003), segunda oferta de la tríada aludida y Premio del jurado en Cannes, galardón que repetiría con *Thirst* (2009)–, hemos visto a este realizador erigir una filmografía personal, enfocada en observar, desde una perspectiva a todas luces autoral, algunos códigos del cine de género; tendencia bastante extendida entre los directores asiáticos. Su particular vocación por esta gramática alcanzó su punto más alto con *Stoker* (*Lazos perversos*, 2013), un evidente repaso a Alfred Hitchcock filmado con toda la perfección escénica del autor de *Vértigo* (1958), pero sin la agudeza de su autenticidad.

En esa brecha es donde el creador surcoreano ha encontrado las ganancias más atractivas de sus propuestas. La corrección/suntuosidad de su imagen se complejiza al vincularse a un interés por la manipulación del lenguaje narrativo. Eso mismo ha hecho, entre tanto, que durante su carrera opere con nociones e ideas diversas, siempre cambiantes, sustituyendo el tono de un filme a otro sin concretar una voz definitoria. ¿Dónde detecto su problema? En que sospecho que a esa elaboración visual y dramática no le asiste el mismo alcance conceptual. El cumplimiento del programa de acciones, a veces esquemático, ha entorpecido la rotundez conceptual de *La doncella*, una película que aparenta mucho, donde la trama fluye

y circula con un ímpetu arrollador, pero al final se confiesa considerablemente elemental.

De la disidente reescritura del clásico del naturalismo francés *Thérèse Raquin* –antes utilizó el manga japonés *Old boy* para su película homónima–, Park Chan-wook cruza a un texto contemporáneo, una escritura que abunda en las posibilidades del amor homosexual en una trama próxima a la narrativa policiaca, la aplaudida *Fingersmith* (2002), de Sarah Waters. Una novela que la BBC llevara a la televisión en una miniserie del mismo nombre en el año 2005. Ahora las maniobras de la adaptación, sin embargo, no arrojan grandes resultados. O sea, nada cambia mucho. El argumento y el esquema narrativo son los mismos. Pasa de la época victoriana, en Inglaterra, a la Corea ocupada por los japoneses en los años treinta del pasado siglo. Pero esto no es suficiente. Lo que hace relevante la obra de la escritora británica es la atención que pone al plano psicológico de los personajes, lo cual en la pieza del surcoreano se diluye entre la experiencia sensual y las peripecias de las acciones y la imagen. De tal forma, ni la historia ni los personajes llega a ser gran cosa.

Con todo y que *Thirst* padece este mismo desbalance –la imagen y la puesta en escena ofrecen una audaz y sustanciosa expresividad, pero en el fondo no tienen nada más que decir–, he defendido en ella el proceder seguido con relación a la novela de Émile Zola. Porque tomó el argumento casi para subvertir, *per se*, los arquetipos escriturales del original del siglo XIX, y de ahí resulta un análisis interesante sobre las relaciones entre los dos lenguajes, lo cual considero válido. Dicha cinta narra, en esencia, y de forma bastante atropellada, la relación amorosa entre un sacerdote transformado en vampiro y la esposa de un amigo suyo. Un relato fantástico donde la letra de la novela desaparece hasta devenir otra fábula; empero, la parábola se conserva: las consecuencias que pueden desatar las pasiones desenfrenadas y las torceduras del pensamiento.

La estrategia narrativa en *Thirst* parodia la vida doméstica, la vida religiosa y el mito del vampiro, con una textura audiovisual que articula códigos relativos tanto al melodrama como al cine de horror, desplazándose así entre criterios filmicos desemejantes. Ese tipo de «adaptaciones» siempre me han interesado. En este cineasta, los principios estéticos divergen muchísimo entre la obra a adaptar y la película, ante todo, porque transponer el espacio de los hechos altera, de entrada, las connotaciones de los valores introducidos en la nueva pieza, en tanto los seres humanos vivimos con arreglo a patrones sociales y especificidades contextuales que rigen y administran la forma en que experimentamos la vida. Todo pasa por la cultura.

Todavía hay quienes reclaman, cuando de adaptaciones se trata, una atención minuciosa a la letra de los originales literarios; pero también los hay que apuntan hacia una absoluta libertad en la manera de acercarse al discurso escrito. Cualquier texto cultural puede ser terreno explorable por el ánimo creativo de un artista de otra manifestación, sin que importe «el modo» en que disponga su apropiación. En esto último parece haber consenso hoy día. Como todo

en esta vida, los realizadores bien pueden hacer cintas que pasen por «muy literarias», por «muy teatrales» o por «demasiado pictóricas», y ellas fracasar o resultar tremendamente buenas por esas mismas razones, sin distinciones precisas. Transgredir por completo el espíritu de un libro, en su paso al cine, es una posibilidad entre tantas, así como violentar los objetivos perseguidos por los personajes o modificar las peripecias y acciones de la trama. Mas nada de esto hace naufragar una película. Lo que afecta su índole cinematográfica *per se* es el modo en que se narra desde los presupuestos del lenguaje filmico, la certeza con que se edifica, la coherencia de su andamiaje, la solidez de su sintaxis, con independencia de las relaciones, más o menos directas, que mantenga con el material literario.

Ese es un vínculo que, en buena lid, no tiene por qué causar problemas. El mito «adaptación» no debiera hacer correr tanta tinta. El cine constituye una realidad independiente que se sirve de otros materiales, pero no tiene por qué rendirles culto. La crítica solo puede analizar, interpretar y prestar atención a las particularidades que reviste el proceso en cada uno de los realizadores, para desnudar sus especificidades y singulares relaciones con otros textos artísticos, de mayor o menor incidencia en la cultura –de donde pueden resultar prácticas estéticas notables–.

Al igual que la novela de Sarah Waters, *La doncella* está dividida en tres partes, contadas desde las perspectivas de las protagonistas: de Hideko, la primera, y de Sookie, la segunda; la tercera, que volvía a focalizarse desde Hideko, ahora parece priorizar un punto de vista más autoral. Esta perspectiva cambiante irá develando los verdaderos hilos que mueven una trama plagada de ambiciones, calumnias, fingimientos, falsas apariencias, etc. No obstante situarse en un período histórico complejo para Corea, y deslizar, una que otra vez, ideas sobre el rechazo de los coreanos a los japoneses y la atracción que sentían por su cultura al mismo tiempo, el centro de la historia gravita en torno a la relación que entablan estas dos mujeres con la realidad que las circunda, que las tiene presas en una palaciega y aristocrática cotidianidad. Un poco anémica, para ser sincero.

¿Quiénes son las protagonistas? Hideko, una campesina estafadora, que será llevada a casa de Sookie por un farsante que se hace pasar por conde para hacerse de la fortuna de esta última, una rica heredera. Según progresa la intriga, descubrimos que nada es como parece. Se va trenzando, de a poco, la historia de un amor que nace y tiene que ser encubierto por la mentira. Dos mujeres que para realizar su deseo mutuo deberán enfrentarse a más de un obstáculo. Al tío pervertido que crió a Sookie y la entrenó para leer, frente a un grupo de hombres, los libros pornográficos que escondía en su biblioteca –la que al final descubrimos como un antro donde el viejo tortura y desenfrena sus apetitos sexuales, bien torcidos, por cierto–, y al falso conde después. Así, las diferentes partes entablan un juego de máscaras que va cambiando por completo el sentido de la narración de un capítulo a otro.

Pero la precisión narrativa, que no solo muda el punto de vista sino que inserta, con toda coherencia, unos *flashbacks* a modo de monólogo interior de las muchachas, haciendo viajar la trama del



pasado al presente de los hechos para explorar aspectos relacionados con la vida anterior de cada una de ellas, no es suficiente para hacer de esta una gran película. ¿Por qué? Después de disfrutar las peripecias, imbuidos por la puntualidad de la realización, no queda más que eso, ya lo decía antes: artificio. Los personajes se encuentran tan ocupados en responder a los antojos de la intriga, que no los vemos nunca superar el nivel físico, o fáctico. El mundo de los sentimientos, la complejidad de la relación entre las jóvenes, las implicaciones que reviste la crianza de la niña por el tío, no son más que puntadas para redondear el diseño de los personajes, pero nunca una prioridad del discurso, interesado en el escape/persecución entre hombres y mujeres, solamente. La complejidad psíquica, sexual y psicológica detectable en esta historia, queda opacada por el efecto estético.

La fotografía es impecable. Una mezcla perfecta entre planos pictóricos, de composiciones estáticas, con contrastes lumínicos y de color sorprendentes, y movimientos de cámara violentos, rítmicos, con ángulos complejos. El filme es todo un espectáculo visual. Si en algunos momentos la dirección de arte, por matemática, llega a hacer sentir distante el ambiente, una cosa es segura: la recreación de los espacios, la precisión con que se mueve la cámara y la eficacia de las actuaciones –entre actrices y actores hay un juego de apariencias que los lleva a transitar entre diferentes registros, sin que nunca se salgan de sus roles–, hacen que la intensidad en pantalla se revele como un logro rotundo. Hay erotismo y violencia, no solo en las secuencias de sexo, sino también en el comportamiento entre los personajes, en el paisaje, en la disposición de los objetos en el plano, en la atmósfera creada. Las más de dos horas que dura el metraje son una fuente de producción sensorial.

Las escenas de sexo están filmadas con inaudita espontaneidad. Frente a la perspectiva que de él muestra el tío de Sookie, quien lucra por medio de sus libros pornográficos, estas damas se encuentran

en la cama y se exhiben plenas en la entrega de sus cuerpos. El trabajo de actuación, insisto, en específico el de las actrices, es uno de los grandes logros de esta película. Ellas, unas veces agresivas, otras delicadas e inocentes como niñas, están siempre perfectas. De otra manera su relación no habría alcanzado el erotismo y la pulsión de deseo que desprende. Los matices y la franqueza con que transmiten dolor, pasión y gozo, indistintamente, suponen una capacidad sorprendente para comunicar emociones. Pero cuidado: la imagen última de los hombres que nos queda es demasiado horizontal, y este no es el problema, sino que se insista en ello. Cuando apreciamos la película en su totalidad, podemos detectar, de inmediato, la planimetría con que están trazados los personajes. Las mujeres, frágiles de sentimientos, tienen que luchar contra dos hombres ceñidos en un círculo de maldad absoluta, perversos, interesados solo en sus ambiciones demoniacas, fríos, hipócritas incluso. Mientras ellas apuestan por la redención absoluta de una sexualidad natural, a ellos les importan solo en tanto les reportan beneficios.

Entonces, las mujeres luchan contra unos hombres que las quieren para saciar su sed de poder y riqueza. ¿Será esta la historia sobre la posibilidad de un amor homosexual? No. Si sobrepasamos los evidentes obstáculos que la cultura y la época les han impuesto, y nos atenemos al programa planteado por el argumento –nadie sospecha de su relación ni se interpone en ella–, convendremos en que al tío y al devenido conde, sus naturales antagonistas, les interesa el dinero, nada más. El tema del filme no es la realización de una relación humana diferente, sino la evasión, la fuga de unas mujeres de las garras de la masculinidad; la relación entre ellas es pretexto. En los personajes masculinos, la película encarna los antivalores de la sociedad de ese momento, sin necesidad de apuntar perspectivas feministas ni militancia alguna. Estamos ante una pieza de buenos contra malos, encubierta por una excelente muestra de sagacidad narrativa.



La doncella es del tipo de películas que deslumbran por sus excesos y no por la contundencia del drama representado. Una escritura que comporta mucho fausto pictórico, fotográfico, narrativo, mucho adorno, y donde las instancias en realidad contundentes de la historia quedan obstruidas por la propia peripecia expositiva. La densidad en la narración, la gravedad y el carácter de la composición visual, no van más allá de un extraordinario trabajo de estilo.

Todo criterio de realización es válido. El cine no es un tratado ético, ni un discurso sobre imperativos humanos, pero si la construcción expresiva está acompañada de una exploración en los conflictos que frecuentan nuestro paso por la vida, mucho mejor. No importa el tono, sino la problematización de la experiencia. Sobre todo cuando tanto audiovisual en función del goce de los sentidos se produce en esta contemporaneidad. Un cine jornalero para espectadores onanistas que él mismo ha resuelto. Aunque en lo personal considere como mejor estética aquella que se configura desde una mirada punzante a lo político, a la sociedad civil y al drama continuo del individuo ante las vicisitudes de su época, reconozco la validez de otras, de todas las posibilidades y géneros cinematográficos, incluso la sencilla recreación de una historia que nos entretenga por el pulso de su sola instrumentación. Pudiera parecer que toda obra de arte se mueve, de alguna manera, en los registros arriba señalados, pero lo cierto es que hay muchas donde la superficie exhibe una formalización sólida como coartada para ocultar el vacío de sentidos y la esterilidad de pensamiento.

Park Chan-wook, también es cierto, no es el caso. Al menos, no lo es del todo. Si bien no pierde la inclinación a subrayar su escritura, direccionando la atención hacia la brillantez con que relata, en sus cintas alberga valores cinematográficos dignos de tener en cuenta. Obras como *La doncella* se disfrutan, no es una mala película, y hasta deja la sensación de haber visto «tremendo filme», por su ambigüedad. Ese amago que no termina nunca, que no halla finalidad entre forma y concepto, supone un indudable dilema de recepción.



Ángel Pérez (Holguín, 1991)

Licenciado en Historia del Arte en 2015. Trabaja actualmente en la Fundación Ludwig de Cuba.

Tiempo de desiertos

Mario Espinosa

Reino que el ser jamás ha disfrutado

John Milton

Llegan noticias de un terreno fiero y plano. La selva y la ciudad se consumen, queda un desierto caótico. Su arquitectura es tan horizontal que desaparece, por eso atrae la atención de extraños creadores que lo aceptan como alegoría destructiva atada a sus tentaciones pesimistas. Antes de ser atacado por el frenesí de la creación ya el desierto proclama sus propias metáforas, las opuestas al barroquismo de interminables símbolos. Lo excesivamente verde desaparece y llega la desolación, el peregrinaje agónico bajo el sol... el suelo árido. T. S. Eliot habla de «la Palabra en el desierto / Donde es atacada por voces tentadoras, / la sombra y su lamento en la danza fúnebre, / el alto lamento de la desconsolada quimera».

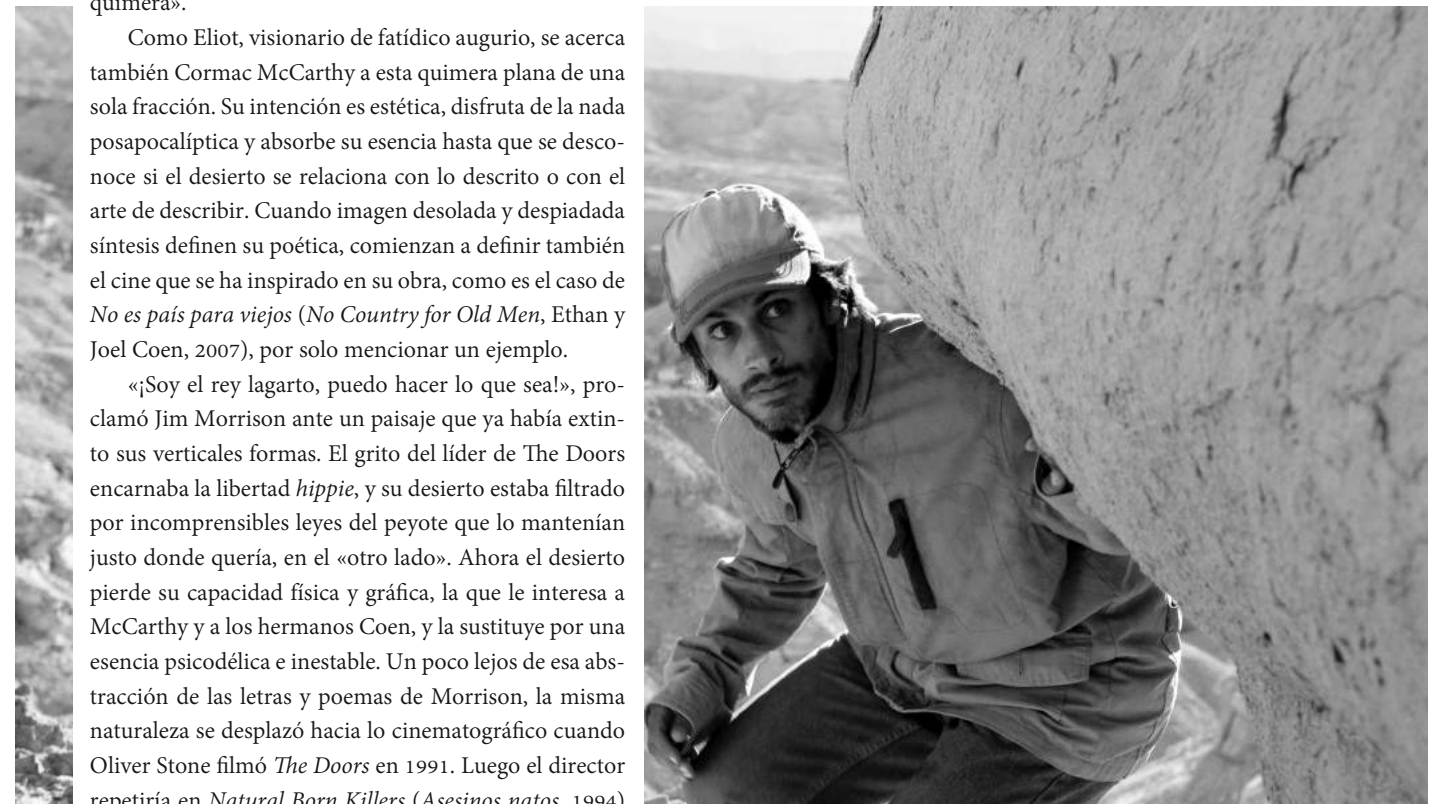
Como Eliot, visionario de fatídico augurio, se acerca también Cormac McCarthy a esta quimera plana de una sola fracción. Su intención es estética, disfruta de la nada posapocalíptica y absorbe su esencia hasta que se desconoce si el desierto se relaciona con lo descrito o con el arte de describir. Cuando imagen desolada y despiadada síntesis definen su poética, comienzan a definir también el cine que se ha inspirado en su obra, como es el caso de *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Ethan y Joel Coen, 2007), por solo mencionar un ejemplo.

«¡Soy el rey lagarto, puedo hacer lo que sea!», proclamó Jim Morrison ante un paisaje que ya había extinto sus verticales formas. El grito del líder de The Doors encarnaba la libertad hippie, y su desierto estaba filtrado por incomprensibles leyes del peyote que lo mantenían justo donde quería, en el «otro lado». Ahora el desierto pierde su capacidad física y gráfica, la que le interesa a McCarthy y a los hermanos Coen, y la sustituye por una esencia psicodélica e inestable. Un poco lejos de esa abstracción de las letras y poemas de Morrison, la misma naturaleza se desplazó hacia lo cinematográfico cuando Oliver Stone filmó *The Doors* en 1991. Luego el director repetiría en *Natural Born Killers* (*Asesinos natos*, 1994)

la idea del desierto como espacio capaz de desfigurar simbólicamente lo plano, hasta alejarlo de ser una inmediata metáfora de la desolación.¹

Con este breve (e inconcluso) mapa del desierto y sus raras mutaciones, pretendo introducir una película inmóvil, una que se queda quieta entre la infinita posibilidad del surrealismo y el paso por lo alegórico. Su nombre es precisamente *Desierto*, y lo que propone es un recorrido lineal y sólido. Dirigida por Jonás Cuarón en 2015, se esfuerza por mantenerse intacta mientras arde la frontera entre México y EE.UU.

Las siguientes líneas aparecen en un viejo artículo de Alfonso Reyes sobre la poesía mexicana del siglo XIX:



«Los paisajes no son sino un estado de ánimo y viven y prosperan en sí mismos como una conciencia».² *Desierto* se estanca en esa sentencia hasta subordinarse a algunos fatalismos geográficos que le exigen un principio monotemático muy cercano al fundamento social y político. Recuerdo también que Win Wenders, otro que pasó por el desierto norteamericano (*Paris, Texas*, 1984), decía: «primero el terreno, luego la historia».

Durante todo un siglo se ha ido gestando el *wéstern*, y muy pocas veces se ha podido separar de las problemáticas territoriales. Ha repetido constantemente la fórmula de los límites bien marcados: territorios indígenas, anglosajones y mexicanos. Con el paso del tiempo, el inmutable paisaje del oeste norteamericano ha variado los conflictos sociales que sobre él se trazaban, y el cine que se le ha acercado reinventa constantemente la forma de enfocarlos.

En los últimos años, el mismo espacio por donde cabalgó John Wayne se ha transformado en un terreno de categoría infernal que no puede eludir el tema migratorio. Los artilugios espectaculares, que promovían la popularidad de este género, tienden a desaparecer en este nuevo cine que se filma con furia sobre la frontera. La crisis migratoria de nuestro tiempo ha hecho aparecer películas que apuntan su perspectiva hacia un lado u otro de esa línea divisoria: *Babel* (Alejandro G. Iñárritu, 2006), *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008), *600 millas* (Gabriel Ripstein, 2015) o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013). A este corpus pertenece la película de Jonás Cuarón.

Lo que intenta el realizador mexicano, hijo del director y guionista Alfonso Cuarón, es enfrentarse a un tema definitivamente necesario. Es cierto que gran parte de la fuerza del cine radica en su capacidad para lograr un reflejo-denuncia de la realidad instantánea, pero hay algo que falla en esta película. Su método, estilizado y épico, termina elaborando lo que pudiera ser una cinta perfecta: imagen sólida y consecuente con un guion orgánico. Mas una obra formalmente lograda no supone precisamente que su alcance conceptual pueda ser valorado de la misma manera.

La oferta de Cuarón Jr. padece los facilismos convencionales de un filme que pretende distribuirse globalmente y navegar con tranquilidad por el mar de los espectadores pasivos. Para ello, seduce con una amalgama de suaves derroteros de cine de género: tensiones y atmósferas propias del suspense y el dinamismo dramático de lo que pudieran ser los primeros pasos de una nueva relectura del *wéstern*. Crea su realizador un sistema lineal de personajes tipo que solo responden a un único objetivo, tal como los obvios héroes del cine del oeste. Gael García Bernal carga con un protagonista absoluto que asume la suerte de los demás, su nombre es Moisés y su propósito es atravesar la frontera cual Mar Rojo. En el otro lado

se le opone un cazador de inmigrantes que actúa por voluntad propia. Interpretado por Jeffrey Dean Morgan, este oscuro personaje ha sido demolido por los prejuicios de una sociedad que destroza sus códigos morales.

En el mencionado artículo de Alfonso Reyes se lee también esta cita de Menéndez y Pelayo: «Lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y, en segundo lugar, la política».³ Cuando este intelectual español lanzó su sentencia, no había advertido en profundidad el alcance inagotable del Modernismo, ni tampoco vivió para ver todo el auge de la poesía latinoamericana del siglo xx. Su criterio pudiera admitirse solo en el caso de poetas culturalmente colonizados, que arrastraban recursos, frases e imágenes del Siglo de Oro español. Estos dos calificativos se ajustan irónicamente a una definición de *Desierto*, obra que insiste en el rechazo de cualquier ambigüedad natural del comportamiento humano para crear un rígido estereotipo del héroe inmigrante, inscrito en un trasfondo visual meramente «descriptivo» –no accede al paisaje como elemento abstracto o alegórico, sino literal y metonímico–, y cuya propuesta, más que reflexiva o arriesgada artísticamente, es «política».

Sobre la cabeza de Jonás Cuarón se balancea *La jaula de oro*, espada de Damocles que coincide con su filme en cuanto a temática, espacio y tiempo. Pero a diferencia de *Desierto*, la película de Diego Quemada-Díez aborda el tema de la inmigración sin innecesarias articulaciones del cine espectacular, por lo que se aleja del convencionalismo para trazar un esquema objetivo y crítico. En cuanto al maniqueo heroísmo épico, también se ausenta: sus protagonistas van desapareciendo uno a uno en una agonía similar a la desintegración física y anímica. En un poema de Mahmud Darwish, poeta árabe preocupado por el ser humano y sus límites geográficos, aparecen estas líneas: «La tierra se estrecha para nosotros. Nos hacina en el último pasaje y nos / despojamos de nuestros miembros para pasar». Definitivamente no hay heroísmo en estos versos, solo remiten a la imagen del migrante desprovisto de sí mismo tras una línea.

El protagonista de *Desierto* no siente su mutilación, se aferra simplemente a una lucha titánica que tiene como «premio» transitar íntegro hacia el otro lado. Al final, todo se trata de la eterna búsqueda de la felicidad, siempre valorable como decisión temática; pero lo que supone el logro definitivo para Cuarón, es cuestionado en *La jaula de oro*: después de haber cruzado no hay sospechas de un nuevo estado anímico cercano a la felicidad. Se logra así un enfoque mucho más crítico que con un manual sobre la supervivencia heroica.

Aunque el intercambio de lo esencial por el espectáculo tiene un precio demasiado alto, la propuesta de Cuarón guarda sus méritos. Gracias a las líneas de con-



tacto con el cine fácil, permitirá que la cinematografía latinoamericana se extienda hacia nuevos espacios y públicos. Ya el filme ha sido premiado, por lo que este nuevo Moisés de los desiertos comienza a ocupar un lugar fuera de la verdadera emancipación cultural que nuestro cine debería defender, y dentro de un espacio mercantilista que lo condena a ser una buena película, pero no una película inmortal.



Mario Espinosa (La Habana, 1991)

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

¹ Antes de que Oliver Stone llegara a ensayar sobre el desierto y su mística flexibilidad dentro del cine, otros ya habían previsto dicha cualidad. Michelangelo Antonioni logra en *El desierto rojo* (1964) un salto de lo físico a lo profundamente psicológico y existencial. Al año siguiente Luis Buñuel cerraba su etapa mexicana con *Simón del desierto*. En este filme –cuya poética no puede evitar la veta surrealista– Buñuel levanta a un predicador sobre un pedestal en pleno desierto del este mexicano y desliza un alegórico ataúd sobre rocas y cactus. Habla, como casi ninguno lo ha hecho, sobre la lucha eterna entre la carne y el espíritu, a partir de una aparente «nada» de rasgos geológicos. En *El topo* (1970) todos los códigos del *wéstern*, que hasta ese momento parecían inquebrantables, son desarticulados por Alejandro Jodorowsky en su propuesta simbolista, teológica y surrealista. Veinticinco años después, con *Dead Man* (1995), Jim Jarmusch desataría otra vez los gastados amarres del *wéstern* comercial para construir sobre él una versión del descenso órfico del visionario William Blake. David Lynch también se ha obsesionado por atacar el desierto desde el surrealismo. Lo revisita constantemente en sus filmes/sueños (*Wild at Heart*, 1990; *Lost Highway*, 1997; *Mulholland Drive*, 2001) e incluso lo ha transformado en un soporte donde ensayar los más lejanos dominios de la ciencia ficción (*Dune*, 1984).

² Alfonso Reyes. «El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX», *Obras Completas de Alfonso Reyes*, Tomo I, Letras Mexicanas, México DF, 1955, p. 198.

³ Ídem, p. 200.

Entre el complejo de Electra y el final feliz

Rolando Leyva Caballero

No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico, define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino.

Simone de Beauvoir

El feminismo es una doctrina, en ocasiones un dogma, pero también una ideología inclusiva, con una profunda base histórica y política que sirve de arsenal y blindaje a un movimiento social que demanda y defiende la aspiración elemental de las mujeres a ser reconocidas por sus capacidades afectivas, físicas, intelectuales, pero también por el derecho constitucional básico de ejercer, sin pautas ni restricciones, su condición de ser humano complejo, digno, en modo alguno inferior al hombre. Más allá de incurrir en la actitud extremista que cuestiona –desde una operativa y recurrente retórica machista y patriarcal– la naturaleza contestataria del feminismo, lo entiendo como una contundente práctica política de fuerte vocación educativa, que apuesta por la brega y la pedagogía para trocar el orden secular que sometió a las mujeres al arbitrio brutal del hombre hegemónico. También es cierto que aún es difícil conciliar, desde el diálogo y el entendimiento, los criterios y desafíos que condicionan la adopción de un ideario igualitario, en un contexto donde el mensaje reivindicativo no acaba de cuajar definitivamente en forma de un discurso asertivo, empático con las limitaciones gnoseológicas de los no iniciados.

Aunque los avances y conquistas sociales registrados tras siglos de lucha están codificados en leyes y acuerdos conquistados a lo largo del tiempo, las polí-

ticas gubernamentales neoconservadoras –su expresión artística o estética en forma de productos culturalmente elaborados– consiguen que persistan todavía, en el imaginario social, algunos de los estereotipos, mitos y prejuicios que desvirtúan la condición histórica de la feminidad beligerante, intentando de paso, sutilmente, desprestigiar la movilización constante e insomne como una forma de resistencia de las mujeres, descontentas con el *statu quo*.

El cine francés contemporáneo atestigua ese contradictorio proceso de crítica, revisión y desmantelamiento de la condición biológica –también psicológica y social– de mujer, percibida, desde la mirada masculina, como un objeto reproductivo, un sujeto histórico, de compañía, imperfecto, inferior, secundario, sometido, voluble, voraz, pero que ahora pugna –siempre ha sido así aunque no fuese evidente– por romper con las cadenas de tal opresión.

La cinematografía francesa actual es de las que apuestan fuertemente por mantener viva la causa feminista, sigue generando títulos donde el análisis del fenómeno transcurre a otro nivel.

Elle (2016) es una película a la francesa, aunque su director, Paul Verhoeven, sea un holandés errante.¹ Emigrar a EE.UU. supuso para Verhoeven un dramá-

tico cambio de estilo en su carrera como director de cine, con una trayectoria marcada hasta entonces por el drama y que en la industria estadounidense estaría signada sobre todo por cintas de acción, ciencia ficción y *thrillers*. Pero *Elle* es la consagración definitiva como artista de este veterano director, que tiene algo que decir en nombre de la creación trascendente, más allá de la habilidad artesanal que exige a los realizadores coquetear con el mercado.

Cada vez que un director europeo decide regresar a las raíces debe apostar fuerte. Afrontar la epopeya de ser acogido, pero también aceptado de nuevo a partir del calibre artístico de una proposición estética arriesgada, polémica, visceral. *Elle* no cuenta una historia aberrante –aunque sí retrata a un sujeto que lo es–, ni siquiera complicada o dubitativa. Es una película que se encomienda a la potencia de una actriz dispuesta a encarnar personajes hartos difíciles. Descansa sobre los hombros de un rol femenino ambiguo, discordante, difícil de entender en su comportamiento y motivaciones personales. Isabelle Huppert demuestra una vez más su atracción por personajes que tienen de base una construcción psicológica muy compleja, una textura profunda, llena de matices y sutilezas que escapan a los arquetipos de la mujer convencionalmente madura. Huppert se adecua

a cierto canon de belleza crepuscular, decadente, pero siempre efectiva, muy morbosa por definición y seductora hasta límites que algunos de los más importantes directores europeos han sabido explotar en beneficio de sus películas.

El cine europeo de autor, en cuanto ejercicio de estilo marcadamente personal, cada vez que se acerca temáticamente a la feminidad como condición y al feminismo cual proyecto político, termina atenazado en medio de una lógica bipolar, tanto desde el punto de vista estético como ideológico. Por un lado, anhela gestar una interpretación y representación coherente de la mujer que ha de ser vindicada; por el otro, se arriesga a que la obra acabe siendo demonizada por los sectores más radicales del feminismo, una vez que incumple con ciertas expectativas estéticas, correctas a tiempo completo desde una perspectiva ética y política innegociable que asimila cualquier desviación como una intromisión machista en la causa. Entonces, está permitido emplazar la integridad intelectual y política del realizador, sin intentar ir más allá en el análisis para determinar las causas y motivaciones reales del artista y la historia que se propone narrar.

Elle enmarca el retrato en profundidad, algo distorsionado a pesar de la nitidez, de una mujer que nunca





podría ser transparente; todo lo contrario, su comportamiento se desplaza por una cuerda floja, a ratos turbia, que nos deja entrever sus antecedentes existenciales, las muchas y poderosas razones personales que la impulsan y obligan a ser así. Ella –nos referimos al personaje– está dotada de un repertorio de defectos intimidantes, algunos terribles, que compensa con ciertas virtudes, las cuales condicionan no solo su fractura vital –el ser muy exitosa en lo profesional a costa de sacrificar la faceta familiar–, sino también su renuencia natural a permitir que le impongan, como herencia, un patrimonio criminal que la responsabiliza ante los ojos de los que no forman parte de su entorno inmediato y más íntimo.

Su padre es un asesino múltiple condenado a cadena perpetua. Su madre, una «vieja verde» pero solvente que mitiga la soledad con un amante mucho más joven e interesado en su dinero, con el cual anhela casarse. La anciana defiende su derecho a una vida sexual activa, complaciente, plena a pesar de los años. No le causa ningún conflicto pagar por los servicios sexuales recibidos. Es una señora admirable, que administra las arrugas con bótox mientras practica cierto desparpajo filosófico que definitivamente enerva a su hija. En cuanto a las relaciones sentimentales, la antigua pareja de la protagonista es un escritor fracasado en todos los sentidos, genes que transmitió a su único hijo, otro idiota que

asume la paternidad del bebé que espera su novia, el cual vendrá su descendencia escogida.

El personaje se mueve en una dicotomía constante. En lo profesional es una mujer competente, una empresaria de éxito en un negocio dominado por los hombres. Su compañía, Kronos, dedicada al diseño y comercialización de videojuegos de contenido violento, recluta artistas y programadores muy jóvenes, ávidos de un ascenso pero también de estímulos eróticos fuertes, viciados. Ellos la perciben como un sujeto digno de admiración y de burla, de confrontación y deseo reprimido, de adoración y envidia, expuesta al escarnio de ser ridiculizada a través de la web. Autoritaria hasta el despotismo, despiadada mas no por ello menos inteligente, no duda a la hora de ejercer su poder sobre los subordinados. Es un aspecto interesante descubrir que Isabelle Huppert replica en varias de las películas en las que ha trabajado un arquetipo femenino nada común, el de la mujer de abolengo, aristocrática o acomodada, bella y fatal, incapacitada para ser feliz de una manera *normal*, pero dispuesta a serlo.

Son muchos los rasgos que distinguen a un tipo de actuante cinematográfico que a Isabelle Huppert se le da muy bien, al punto de asumirlo de manera habitual. Hablamos de una mujer adicta al trabajo, inteligente, manipuladora, obsesiva, perfeccionista, solitaria. Son los atributos que acompañan a su personaje en *Elle* y otras

cintas similares donde asume un ser que, aunque disfruta el sentirse deseada, no pone interés alguno en una relación que involucre los sentimientos más elementales. Una persona controladora e individualista, despojada de emociones espontáneas. Calculadora, feroz e introspectiva, incapaz de morderse la lengua aunque por el camino vaya demoliendo a los pocos seres humanos que la aman de veras.

Ella intuye que comienza a envejecer sin remedio, y se resiste en consecuencia. Su vida es un acto constante de afirmación egoísta, en que le interesa desplazar o deshacerse de aquellos afectos nocivos que le imponen las buenas costumbres. Por ello disfruta de su soledad escogida. Esta decisión es la que precisamente le hace vulnerable al acoso y al ataque de un violador oportunista que se infiltra en su mansión suburbana. Tras esas primeras escenas de la película, descubriremos que no hay asco, complejo de culpa, repulsa ni traumas. Con algo de suerte detectamos cierta burda complacencia, incluso complicidad con un agresor sexual anónimo que va dibujándose de a poco como alguien cercano y disponible, pero no por ello menos intruso. La agresión parece pactada desde la connivencia y el silencio,² actitudes que evidencian la disfuncionalidad afectiva y emocional de una mujer acostumbrada al abuso y la violencia de género, pero también a mantener el control de la situación a pesar de los golpes a la cara, el cuerpo, la psiquis.

No es una mujer que sienta aversión por el sexo, sino que lo disfruta y vive intensamente desde una predisposición sadomasoquista, asumida a conciencia, que la lleva a evocar con nostalgia el suceso terrible de la violación. Para ella el sexo abrupto, inesperado, en contra de su voluntad y vertiginoso, con un amante que se escabulle tras someterla –momento morboso en el que ella se recrea y realiza–, es la forma ideal de disfrutar el placer erótico sin el inconveniente de mantener las apariencias de una relación.

Está en su naturaleza femenina, deformada por sucesos atroces, asumir la sexualidad desde la fantasía hecha realidad de ser violada brutalmente. Aunque a veces parezca que se resiste, en realidad forma parte de la coreografía sexual el ataque por sorpresa, el simulacro de mejorar la seguridad de su domicilio para luego ser igualmente violentada en ese espacio. Ella busca emociones fuertes. Es su forma de entregarse y darse por satisfecha para luego simular indiferencia. La excita mucho más el acto salvaje de la dominación por parte del encapuchado, que la conciliación pactada del deseo erótico.³ Es una disputada puesta en escena que responde a un esquema afectivo de acecho, ataque y abandono posterior. Incluso disfruta del acoso telefónico, esa sen-

sación artera pero vivificante de ser vigilada a tiempo completo, amenazada por una presencia que no la intimida, que más bien la acompaña.

Prescindir a voluntad de cualquier nexo afectivo íntimo con sus padres, ancianos pero vivos, así como con las figuras del esposo lerdo y el hijo papanatas, habla de la intención del director holandés de construir cierto tipo de personaje femenino alérgico al ritual de la dependencia sentimental. Ella es una mujer libre pero tiránica, realizada pero insensible, capaz de disimular pero no de esconder el aburrimiento y la frustración que le provoca no conseguir lo que quiere cada vez que se lo propone, en todos los órdenes de la vida. Solo así se entiende que ejerza de manera continua la violencia psicológica contra los suyos. Ella detesta a los perdedores; como tales percibe a su exesposo, a quien desautoriza para intentar reconstruir su vida afectiva, y a su hijo, que cometió dos pecados capitales: trabajar en una cadena de comida rápida y asumir la paternidad de un niño cuyo progenitor, un moreno orgulloso, es uno de los mejores amigos de este.

Imponer su voluntad es la pretensión más cara de la que no quiere desprenderse. En ella encarna el anhelo de dominar su entorno y cualquier impulso. Se resiste a ser domesticada hasta las últimas consecuencias y paga el precio.

Para el psicoanálisis, quienes somos de adultos depende de los accidentes y la educación que recibimos en la infancia. Esta mujer, que padece el complejo de Electra, no ha superado ese acercamiento instintivo y primario a la figura del padre, que la llevó primero a caer enamorada de él y luego a odiarlo –y de paso a odiar a la madre por el hecho de marcharse o separarlos–. Ella es la hija de un cristiano muy devoto pero trastornado, que tomó la justicia divina por su mano y asesinó sin piedad a decenas de personas, pecado por el que purga en una condena vitalicia. Todo empezó ahí, en la posibilidad de haber sido abusada sexualmente en esa etapa de su vida cuando era más vulnerable. Su comportamiento de adulta sociópata se debe en buena medida a ese pasado terrible, víctima y a la vez cómplice de esa presunta violación paterna, obligada a cargar con la culpa compartida por la matanza en un tranquilo barrio de las afueras de Nantes, aun cuando ella solo fuera una niña indefensa ante un padre psicótico.

Ella es un monstruo, *La niña de las cenizas*.⁴ Así se lo hicieron creer entre todos. Por eso no le cuesta arrasar con lo que sea sin mostrar escrúpulos. A ella solo le importa su placer, el lugar céntrico que ocupa en su propio universo. Aparenta ser, y de hecho lo es, una mujer desapasionada y egoísta que no asume ningún

compromiso ni riesgo a largo plazo. También desea olvidar el pasado, romper los lazos familiares que la conectan a esa tragedia colectiva, sin conseguirlo. A su modo, es también una víctima de la sociedad que la inculpa.

Al intuir que su vecino más cercano es el que la acosa y viola, se apresta al juego. Más que descubrirlo a partir de los indicios que lo señalan, anhela que sea así. Incluso llega a masturbarse mientras lo espía a través de una ventana entornada. Es tal la complicidad a la que llega con él que un día, tras sufrir un accidente de tránsito y no poder contactar con su exesposo para que la auxilie, al que telefona es precisamente al agresor, aún convaleciente de una herida en la mano que ella le hiciera mientras se resistía a otra violación. Lo curioso del caso es corroborar nuevamente que el perfil del violador no siempre se adecua al estereotipo del hombre de extracción humilde y baja estatura moral. Ahora es un corredor de bolsa, casado con una atractiva mujer, católica fervorosa, pero aprehensiva, que sabe del lado oscuro de su esposo pero no puede satisfacerlo en sus más sórdidas fantasías eróticas y sexuales, esas que tienen que ver con la agresión, el desgarro, la sumisión y la violencia.⁵

Pero ella es inescrupulosa e insaciable, al punto de seducir al marido de su única amiga. Además, no solo mantiene en ascuas a su exesposo, sino que también sofoca al violador que la acecha; incluso sostiene algún que otro escarceo erótico con esa amiga cómplice, sin hablar de la tensión sexual constante que impone a sus empleados jóvenes. Ella es un animal erótico que se sabe deseado, temido hasta un punto; disfruta al máximo ser el foco de atracción, aun cuando algunos indicios le hagan intuir que su sexualidad escuálida comienza a marchitarse, obligándola a pasar a

un plano vital donde, en teoría, la sexualidad dejará de ser prioritaria. Pero se resiste a tirar la toalla. Aspira a una vida perfecta y plena, mas esta se le resiste por su antipatía sistémica. Es una persona autodestructiva que, no obstante, está de vuelta de absolutamente todo.

No le queda ningún placer intenso que vivir, salvo convertir el impulso amoroso en muerte, en sacrificio no tanto personal como del sujeto que se atreve a poseerla de una manera aberrante.

Aunque no parezca capacitada ni dispuesta, sabe que ser feliz en su caso pasa por seguir siendo dominante, lo que no ocurre cuando es violada de modo salvaje. Amenaza al agresor con denunciarlo a la policía cuando ya no le basta con saber su identidad y disponer de él a discreción. Lo extorsiona cruelmente en busca de una última oportunidad de sentir algo de amor disfrazado de odio, y viceversa. Sabe lo que puede ocurrir. Alguien saldrá herido de manera permanente y puede ser cualquiera. Es como si invitase a la muerte a cebarse en su cuerpo. Pero no. La suerte la acompaña de nuevo y canjea su vida por la de su amante asesino, un bandido bonachón dispuesto a la aniquilación definitiva: otra víctima. Antes lo fueron el antiguo esposo, sumido en la soledad, y el padre, muerto en prisión. Todos los hombres de su vida han debido rendir la debida pleitesía a su autoridad. Colmar sus expectativas. Desistir de sus deseos en aras de satisfacer los suyos. Ella no exige menos que devoción, entrega absoluta. No se complace ni conforma.

El odio sin límites a su pasado es en su caso una buena razón para vivir a tope. Por eso no asombra ni escandaliza que cuando parece derrotada, despojada al fin de la probabilidad de ser feliz con alguien a su lado, aparezca la solución práctica, mágica, que siempre tuvo a mano: la de intentar congeniar con su amiga.⁶ En tal sentido, la película no da para mucho más que no sea abonar el camino de la felicidad femenina a través de la destrucción de cualquier referente masculino autoritario. El aparente resquebrajamiento de la autoridad patriarcal, desde la debilitación y ridiculización del hombre en cuanto ser elemental, previsible y violento, contamina el agresivo sustrato feminista de una cinta firmada por un director que, desde su incursión en el cine comercial estadounidense, había mostrado cierta predisposición a representar mujeres fuertes, implacables, seguras de sí, seductoras hasta el límite de la liquidación simbólica del macho,⁷ un macho que deberá evolucionar para merecer la oportunidad de ser escogido como pareja, si acaso ellas consideran pertinente consentirle tal fortuna.

Al final, *Elle* es una película muy difícil de catalogar desde el punto de vista de los géneros cinematográficos tradicionales, al fluctuar entre el drama existencial, revestido de matices freudianos, y un *thriller* clásico, de naturaleza psicológica. Es un filme político, al menos desde la óptica feminista, que aboga por el empoderamiento paulatino de la mujer hasta la igualdad de derechos y deberes, pero también de oportunidades y reconocimientos. Más allá de toda apariencia o suspicacia inicial, *Elle* resulta coherente en la medida que insiste en plantear el camino de la reivindicación de la mujer desde la desobediencia o la insurgencia de género, un posicionamiento acorde y justo que busca revertir siglos de dominación masculina. Aunque no se hable del aborto, ni de salarios equivalentes, ni del derecho a votar, la cinta propone una interpretación menos machista de las relaciones entre hombres y mujeres, que no dudan, estas, en hacer valer sus derechos y privilegios.

Por ello no replica el conformismo pesimista ni demoniza a la mujer intensa. Por el contrario, le reserva en el futuro un final quizás feliz, o al menos agrisado, feminista, de realización verdadera, independientemente del vínculo que pueda sostener o no con los hombres.



Rolando Leyva Caballero (Santiago de Cuba, 1980).

Licenciado en Historia del Arte y Máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano, ambos 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.

¹ Paul Verhoeven es conocido por sus películas de ciencia ficción filmadas en los EE.UU. Conoció el éxito profesional a partir de 1973 con *Turks Fruit*, nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa. Después ganaría el Globo de Oro con *Soldaat van Oranje* (1977). A mediados de la década de los ochenta se traslada a EE.UU., donde dirige grandes éxitos comerciales como *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990) y la provocadora *Instinto básico* (1992).

² Ella, en su condición de mujer violada, nunca denuncia ante la policía los hechos. Cuando más, durante una reunión entre amigos, apenas se toma la molestia de notificarles con naturalidad de esa suerte de accidente, inconveniente o imprevisto terrible que enfrentó. La única reacción previsible que tiene al respecto es ir a un centro de salud a realizarse un examen de sangre para descartar cualquier tipo de infección. También compra una pequeña hacha y un bote de gas pimienta con el que repeler a su agresor en caso de que regrese. Eso y cambiar las cerraduras de su casa, a sabiendas de que no servirá de mucho a la hora de detenerlo.

³ Esa conclusión se acentúa cuando la historia transcurre en el campo de lo profesional. Ella impone, a los artistas y diseñadores gráficos bajo su mando, que al concebir el personaje femenino que es violado por cierto depredador intergaláctico antropomórfico, los espasmos del orgasmo tras la penetración violenta sean mucho más intensos. Es una mujer que demanda sangre caliente, fresca y espesa. El realismo y la verosimilitud de una violación virtual pasa precisamente por las huellas o remanentes del acto en forma de fluidos corporales y reacciones fisiológicas asociadas al placer.

⁴ A través del *flashback* y las imágenes televisivas de archivo se establece el pasado tormentoso del personaje femenino, en algún momento denominada con ese apelativo por los noticieros que cubrieron la matanza incomprensible que cometió su padre. Una imagen quedó para siempre, la de ella siendo apenas una niña, en ropa interior y manchada de sangre, fotografiada instantes después de cometidos los crímenes.

⁵ El conocimiento de la naturaleza agresiva del vecino violador solo se devela al final, cuando la esposa, ya viuda, le da a entender a su vecina abusada que ella sabía lo que ocurría al respecto, dejando claro su incapacidad para colmar las expectativas de su pareja en lo concerniente a la práctica de una sexualidad basada en la asunción de los roles tipificados por la sociedad como aberrantes.

⁶ El vínculo erótico con su amiga, como colofón argumental y dramático para una historia donde una mujer destroza a cuanto hombre se cruza en su camino, es una solución muy previsible hasta un punto. Más allá del daño que se hicieron a partir de las diferencias y traiciones sufridas, lo que tienen en común disuelve cualquier contratiempo o malestar previo entre ellas; las hace proclives al acercamiento y entendimiento íntimo. La realización femenina pasa en la actualidad, en buena medida, según lo que dictamina *Elle*, no tanto por lograr la tan ansiada igualdad en derechos y oportunidades ciudadanos y humanos, sino por prescindir definitivamente de la figura y la presencia del hombre, que apenas preserva la capacidad reproductiva necesaria para perpetuar la especie.

⁷ Quizás el ejemplo más fehaciente sea *Instinto básico* (1992), donde el personaje femenino que interpreta Sharon Stone es una depredadora de hombres que caen seducidos ante sus encantos femeninos. La diferencia entre ambas películas quizás radique en que a la protagonista de *Elle* no la mueve en lo absoluto el exterminio del hombre, sino la destrucción de su autoestima.



La La Land: prisionera de su propio encantamiento

Norge Espinosa Mendoza

Corrían los últimos meses del año 2001 y estaba en Iowa City. Eran aún los tiempos en que se podía ir a un establecimiento a alquilar filmes en VHS o DVD, ver películas en línea o piratearlas sin recato. Me las ingení para convencer a uno de los pocos amigos cubanos que tenía en aquel punto remoto del Midwest norteamericano, y nos preparamos para una noche de cine en casa. Veríamos *Moulin Rouge!*, de Baz Luhrmann, que se había convertido en un verdadero acontecimiento. Sucedió algo curioso: mientras Ewan McGregor y Nicole Kidman desgranaban sus canciones a ritmo de videoclip, hilvanando una referencia tras otra a los viejos y célebres musicales de los años treinta, cuarenta y cincuenta, yo me iba fascinando en la misma medida en que mi acompañante iba distanciándose del filme. Lo que para él fue una decepción casi absoluta, para mí fue un momento de auténtico gozo al desentrañar todos los guiños que la película de Luhrmann remueve en clave posmoderna para revivificar el género, y que a él se le escapaban. Ese placer pude repetirlo meses más tarde en un cine de Nueva York, cuando la vi finalmente en pantalla grande, a la que volvió gracias a sus nominaciones al Óscar. El público de la sala, que por supuesto no estaba conformado únicamente por homosexuales en aquella tanda de medianoche en el cine AMC de la calle 42, aplaudía las canciones como si estuviese en un teatro cercano de Broadway. Eso tiene el cine musical: o seduce o es rechazado de plano. Y entre esos ires y venires languidece, renace, se perpetúa o consigue enmascararse – pensemos en la fuerza que le ha dado a proyectos Disney como *La Bella y la Bestia* (1991) o *Frozen* (2013), impensables sin la fusión de acción y melodía– para seguir a la vista, con la esperanza de que de vez en vez alguien como el director australiano le insufla un poco más de vida, rindiendo tributo a su legendaria tradición.

A quince años de aquel momento, entré en el cine Yara a ver *La La Land* (2016), el nuevo proyecto de Damien Chazelle, cuando aún no se había presentado en las salas norteamericanas a gran escala, y muchos no imaginaban que esa película, producida al costo de unos risibles 30 millones de dólares, acabaría recaudando más de 430 millones y desatando una controversia que se coronaría con uno de

los más sonados papelazos, si no el mayor, de toda la historia de los premios de la Academia. Ignorantes aún de todo ello, un grupo de amigos nos fuimos a esa presentación. Y vimos esta película amable, más dulzona que nostálgica, que a pesar de sus muchas referencias al cine norteamericano del género, no existiría sin lo que el francés Jacques Demy nos legó con *Los paraguas de Cherburgo* (1964) y *Las señoritas de Rochefort* (1967), ante las cuales *La La Land* se rinde. Y acaba, ciertamente, quedando vencida.

En principio, todo en *La La Land* parece dispuesto a seducir. La trama romántica no puede ser más sencilla, lejana de las turbulencias y el cinismo que abundan en el cine de estos días. Un joven músico amante de jazz conoce a una actriz que intenta abrirse paso en el competitivo ámbito de Los Ángeles, mientras trabaja en un café cercano a los estudios de cine de los que quisiera llegar a ser una estrella. Si el espectador imagina que el guion va a dejarle saber más, se equivoca. Tras un comienzo prometedor (esa suerte de nuevo *Yellow Brick Road* que es el número de apertura, *Another day of sun*) y el encuentro de los protagonistas, todo se desliza sin tropiezos, y también sin grandes sorpresas, hasta el final en el que, como en los filmes de Gene Kelly y Stanley Donen –*Un americano en París* (1951), *Cantando bajo la lluvia* (1952)–, una suerte de ballet resume las esperanzas y destinos de los protagonistas. El gusto confeso de Chazelle por el jazz, que confirmaba la esencia de su anterior y mejor entrega, *Whiplash* (2014), e incluso antes su *Guy and Madeline on Park Bench* (2009), devienen aquí una suerte de aura idílica para Mia y Sebastian, encarnados por una Emma Stone que saca partido de su paso por Broadway interpretando a Sally Bowles en *Cabaret*, y por un Ryan Gosling que se esforzó en aprender piano para el rodaje, pero cuyo baile y canto están muy por debajo del resto de su desempeño. Habría que señalar que esta es la tercera película en la que aparecen como pareja, tras *Crazy, stupid, love* (Glenn Ficarra y John Requa, 2011) y *Gangster Squad* (Ruben Fleischer, 2013). Es curioso, porque los actores que Chazelle tuvo como primeras opciones no fueron ellos. Emma Watson, que finalmente se fue a Disney para ganar el rol titular de la nueva versión de *La Bella y la Bestia*, y Milles Teller, directamente desde *Whiplash*, eran los rostros ideales que quería el joven director.



El proyecto se remonta a sus días de estudiante en Harvard, cuando él y su amigo Justin Hurwitz ya estaban dándole vueltas a lo que finalmente es *La La Land*, cuyo guion se redactó en 2010. Solo con el respaldo obtenido por su filme previo ambos consiguieron el financiamiento para esta otra idea, en la cual ya no están Watson ni Teller. Perdura en cambio como protagonista la ciudad de Los Ángeles, que no es únicamente set de la película, sino que se erige como el espacio de ensoñación y también de desencantos al que se rinden los creadores.

Financiar y producir un musical es un acto riesgoso. Cuando Baz Luhrmann dirigió *Moulin Rouge!* ocultó a los productores que su filme pertenecía a dicho género. Chazelle logra un filme aceptable (fotografía, vestuario, edición y banda sonora correctas), que en un tiempo de crisis tan grave como este podrá haber parecido a muchos una suerte de alivio. Ocurrió con *La La Land* algo curioso: tras el primer impacto en el público, que lo fue acogiendo lentamente con un agrado *in crescendo*, mientras se acercaban las nominaciones al Globo de Oro y al Óscar fue incrementándose también un rechazo, una suerte de *backlash* por parte de críticos y miembros de

ciertas comunidades que, aunque no hicieron decaer la recaudación del filme, sí lo pusieron en franca desventaja ante otros títulos que aspiraban a ser premiados. Estoy intentando hablar aquí, por ahora, de *La La Land* como una obra de arte más allá de esa circunstancia, tratando de señalar en ella sus valores y sus fallas en tanto pieza específica, como una suerte de reverencia ante el cine musical de un tiempo ido y recuperable, al que mira con un candor (no otra es la palabra) que deviene quizás su principal problema.

En un momento de la trama, el reconocido músico John Legend, también productor de la cinta y quien aparece en el filme como Keith, hace una pregunta a Sebastian que podría ser también dirigida a Chazelle. El personaje de Ryan Gosling se resiste a interpretar el jazz añadiéndole nuevas sonoridades. En la discusión, Keith le espetta: «¿Cómo puedes ser un revolucionario siendo tan tradicionalista?» De cierta manera, es lo mismo que le sucede a todo el filme, que acaba preso de su propio encantamiento, sin añadir a la visión de homenaje a su género algo que verdaderamente haga contemporáneo este regreso a tales narrativas. Lo que Luhrmann consiguió desde el humor y la posmodernidad, o lo que Lars Von Trier consiguió en ese

radical manifiesto que es *Dancer in the Dark* (2000), se ausenta en esta película que rehúye a conciencia ciertas tensiones, emplazada en ese ámbito de ensoñación en el que solo parece importar lo que directamente tiene que ver con sus protagonistas. *La La Land*, que puede entenderse como otra forma de nombrar a Los Ángeles, tiene también otro significado: estado de ensueño mental a través del cual se pretende olvidar los problemas cotidianos. La obra de Chazelle queda atrapada entre una cosa y la otra, y eso se lo han reprochado no pocas voces.

Es este un filme protagonizado por un actor blanco de ojos azules que interpreta a un supuesto salvador de la pureza del jazz, en el que apenas hay actores negros; un musical sin gays; una trama donde es el hombre quien guía a la mujer en el aprendizaje del jazz, quien impulsa su carrera y la moldea como la actriz que quiere ser, sin ser ella quien lleve ese proyecto adelante con entera decisión. En un ingenioso *sketch*, los comediantes del show televisivo *Saturday Night Live* parodiaron todas estas discusiones cuando el debate se hizo más intenso, al presentar a una pareja de policías que acosaban en un interrogatorio a alguien que no quedaba seducido por los «muchos encantos» de *La La Land*. Aziz Anzari, encarnando a ese espectador no tan fascinado, subía el punto al máximo al declarar que, por ejemplo, prefería *Moonlight*, el filme de Barry Jenkins que devendría el principal contrincante de aquella en la senda hacia los más cotizados galardones.

Y es que, en clara oposición, *Moonlight* contiene todo el paquete temático que se ausenta en *La La Land*: género, raza, economía, políticas, drogas, etc. Amén de que, no hay duda en ello, es mucho más sólida como película. Al final, la cuestión parecía reducirse a una bronca entre una propuesta rendida ante la tradición de un cine blanco, en el más amplio sentido del término, y otra en la que la historia de un joven homosexual negro, criado en los barrios marginales de Miami, ofrecía al público una visión nada complaciente de la realidad. Todo ello se revolvió una y otra vez. Los defensores y los atacantes de ambas obras se acaloraron en demasía, olvidando que al crítico corresponde calibrar los componentes concretos de un filme y no desorientarse comparándolo innecesariamente con otros. El debate prosiguió hasta el momento crucial, cuando en la entrega de los Óscar, Warren Beatty y Faye Dunaway proclamaron a *La La Land* como mejor filme del año, tras recibir un sobre equivocado, y los productores de Chazelle lanzaron sus discursos de agradecimiento ante millones de espectadores antes de saber que, en realidad, era *Moonlight* la ganadora. Quizás esta sea una suerte de imagen de la confusión misma de esa nación en este momento, de los errores y sobresaltos pasados y por venir en la era Trump, que tiene desconcertados a numerosos miembros de la comunidad cinematográfica, y a tantas otras. Al cierre de la ceremonia, *La La Land*, que había acumulado catorce nominaciones –un récord que la igualaba a *Titanic* (James

Cameron, 1997) y a *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950)–, obtuvo seis premios: mejor actriz protagonista, mejor fotografía (Linus Sandgren), mejor diseño de producción (David Wasco y Sandy Reynolds-Wasco), mejor canción (*City of Stars*), mejor banda sonora (Justin Hurwitz) y mejor director, con el que Damien Chazelle se convirtió en el ganador más joven de esta categoría en toda la historia de la Academia. Añádanse a ello siete Globos de Oro y cuatro premios BAFTA, entre muchos más reconocimientos, que dispararon la venta de entradas hasta acumular 436 millones de dólares, en contraste con los 55 millones que pudo recaudar, tras las premiaciones, *Moonlight*.

A la hora del repaso final, vuelvo a aquella noche de Iowa en que mi amigo no pudo entender mi gozo ante los atrevimientos de Baz Luhrmann. Imagino que *La La Land* tampoco le haya dicho demasiado (es de la escuela tarkovskiana), pero también de esas diferencias se hacen las amistades. Si ese amigo me preguntara hoy qué me gusta y qué no me gusta de *La La Land*, le respondería lo siguiente. Primero, Emma Stone: ella defiende su personaje con todo lo que tiene y algo más, en ese rejuego que añadió al guion varias anécdotas suyas y de Gosling durante las muchas audiciones que tuvieron antes de hacerse reconocibles; y demostrando, cuando canta *Audition (The fool who dreams)*, que no necesita de ningún aderezo para ofrecer una actuación veraz desde la música y el drama. Segundo: su desembozada reverencia a toda una serie de musicales que, gracias a él, con sus virtudes y defectos, llegan ahora a una nueva generación en formato Cinemascope recordándonos que el cine es una emoción que deberíamos compartir en todo su esplendor. Tercero: la banda sonora instrumental de Hurwitz, mucho más firme en esos momentos que en las canciones (lo que es una suerte de pecado en un filme de este tipo), pero que se sostiene en las orquestaciones y coros como eco que, sin superar jamás a Michel Legrand, también se inclina ante ese legado; y conste que no descansé hasta conseguir el disco lanzado como *soundtrack* para apreciarlo por sí mismo.

Lo que no me gusta: que se puede ver, a pesar de todo, que el filme se hizo con presupuesto reducido, y ello, en un musical que también quiere evocar a los clásicos de su tradición, es cosa grave. Que Ryan Gosling no consiga igualar su corrección actoral con mayor carisma cuando baila o canta: Freddy Astaire o Gene Kelly no eran cantantes de lujo, pero sí bailarines de excelencia. Que el guion, a pesar de diversos premios, no pueda eludir varios lugares comunes, y a mitad del metraje parezca estancarse. Que, en fin, se quede *La La Land* prisionera de su hechizo, tan concentrada en que recibamos el aliento de un tiempo ya pasado que no induce en su entrega algo más interesante. Me agradaría volver a ella en otro momento, y ver así, con la pupila más limpia, hasta dónde llega real-

mente el tributo de Chazelle a un género tan peligroso, que bajo esa superficie de ligereza oculta tantos obstáculos. Porque la verdad es que, si la pregunta fuera otra, mi película musical preferida en toda la producción de 2016, escogería *Sing*, el divertidísimo animado de Garth Jennings.



Norge Espinosa Mendoza (Santa Clara, 1971)

Poeta, dramaturgo y crítico de teatro cubano. Jefe de redacción de la revista *Extramuros*. Muchos de los espectáculos que ha asesorado para el grupo de teatro El Público han merecido el Premio Villanueva de la Crítica Teatral. Sus poemas se incluyen en antologías de Cuba, España, México y Estados Unidos.



Insumisa, el nuevo filme de Fernando Pérez

Stills: Jaime Prendes



El cineasta cubano comparte la dirección y el guion con Laura Cazador, escritora suiza que vive en La Habana y le propuso esta historia, que llega a la pantalla mediante una coproducción entre Cuba y Suiza. Al igual que en la mayoría de los filmes de Fernando, *Insumisa* está fotografiada por Raúl Pérez Ureta, muy atento a reproducir las atmósferas lumínicas y cromáticas de la Cuba de principios del siglo XIX.

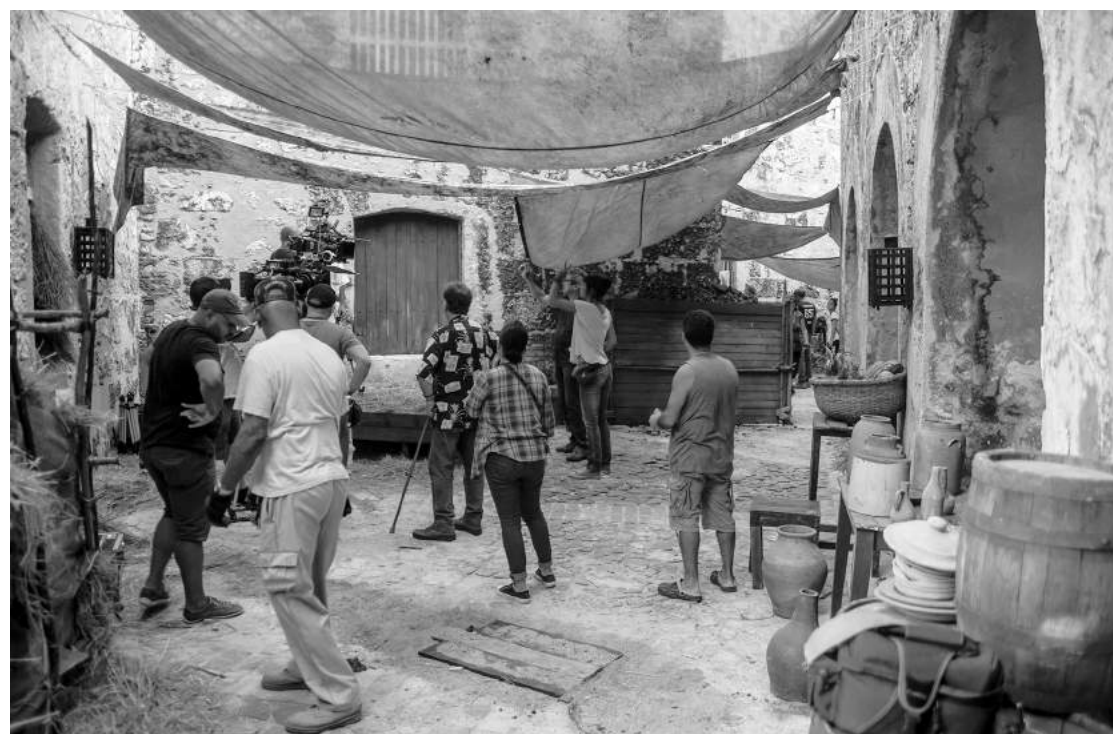


El papel de Enriqueta/Enrique Faber está a cargo de la actriz francesa Sylvie Testud (a la derecha), conocida internacionalmente por *La vida en rosa* (Olivier Dahan, 2007), aunque ha actuado en más de setenta películas y logró dos premios César del cine francés. *Insumisa* es la historia de un personaje adelantado a su tiempo, contada a través de algunos episodios en la vida de la primera mujer que llegó a ejercer la medicina en Cuba.



En la parte cubana del elenco destacan Mario Guerra, Héctor Noas, Yeny Soria y Giselle González.

La dirección de arte correspondió a Alexis Álvarez; diseño de vestuario, Liz Álvarez Martí; banda sonora, Sheyla Pool; edición, Rodolfo Barros y dirección de producción, Daniel Díaz Ravelo.



El rodaje de este filme histórico y biográfico se inició el 3 de julio y concluyó el 9 de septiembre. Es una producción del ICAIC, con aporte suizo y de los hermanos Morales (Wanda Films), habituales colaboradores del director.



Insumisa cuenta la vida de Enriqueta Faber, una mujer que se disfrazó de hombre para poder ejercer la medicina en la Baracoa de 1820.

El rodaje transcurrió en Regla, Guanabacoa, el cafetal Angerona, Puerto Escondido y Jaruco, entre otras locaciones.



Según declaró a Noticine, Fernando Pérez se propone defender «el derecho a la libertad individual por encima de normas y obligaciones jurídicas y sociales».



El Palacio de los Capitanes Generales, la Casa de la Obrapia, el Centro Cultural Padre Félix Varela y el Castillo del Príncipe se encuentran entre las locaciones utilizadas en La Habana.



Insumisa

De lo sagrado en el cine a los deseos de una nación

Jamila M. Ríos

Si algo me gusta de un libro es que no hable exactamente (o al menos no solamente) de lo que dice ser. La versatilidad investigativa de Raydel Araoz nos entrega un ensayismo de ese linaje con *Imagen de lo sagrado. La religiosidad en el cine cubano de la República (1906-1958)* (Ediciones ICAIC, 2017). Explorar a través de las películas de la época los prejuicios, los tabúes y las fascinaciones de una sociedad; detectar las subalternidades en juego en la representación (y en la producción), entreveradas a covariables de género, etnia, estamento; interrelacionar lo filmado con ebulliciones no solo políticas, avances tecnológicos, cerrazones o aperturas criminológicas, antropológicas y eclesiásticas, así como con prácticas danzarias, musicales, teatrales; indagar en la influencia de otras cinematografías del orbe o de la radiodifusión nacional en el cine republicano; ir, en fin, de las imágenes a los imaginarios, constituyen algunas de las cardinales que recorren este volumen. El proceder historiográfico de su autor resulta, pues, orgánico, multidisciplinario, creativo; más cuando se refiere a un objeto de estudio a veces «inmaterial» por desaparecido (o restaurado selectivamente), al que se las ingenia para acceder no solo mediante el análisis del contexto sociohistórico y regional de su desarrollo, sino vislumbrándolo heterodoxamente gracias al «aparato propagandístico» que lo rodeó: «reseñas, carteles, críticas, programas, fotos».¹

Escindido en cuatro capítulos, el libro se centra en esas primeras décadas en que la Isla no temía afirmar (ni filmar) la religiosidad «como parte de [su] nacionalidad».² Raydel Araoz transita desde el cine silente (1906-1931) hasta el cine sonoro prerrevolucionario (1932-1958), para ocuparse tanto de imágenes cristianas (entre las que descuella, comprensiblemente, la Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba) y de



la intervención de la Iglesia católica en la censura cinematográfica, como de imágenes asociadas con religiones provenientes de África (Sociedad Abakuá, Regla de Ocha, vudú...), sin obviar las interconexiones y el contrapunteo entre esos grandes «conjuntos» de fe.¹ Teniendo en cuenta las ceremonias y los dogmas de tales creencias, a la par que las tipificaciones que las involucran; siendo que muchas de las pautas de la conducta ciudadana se hallan ligadas a los credos que se profesan, y que lo «moral» y «civilizado» en Occidente se suele configurar a partir de la domesticación y la obliteración del deseo, no es de extrañar que las indagaciones sobre cómo se codificó lo sacro durante ese periodo del audiovisual cubano (y sobre cómo «la función normativa de ese canon corrige [...] nuestra forma de mirar»⁴; se vengan a entretrejer con «un relato del cine de rumberas»⁵ e incluso con parte del cine porno que desacraliza la religión católica. En el fenómeno de la representación de la religiosidad, en un archipiélago del Nuevo mundo con siglos de coloniaje y esclavitud, donde estas creencias confluyeron a sangre y fuego, repercute la imantación (ese me-atraes-porque-te-rechazo y viceversa) que rodea a la *otredad*. En el celuloide se reflejan también los imaginarios machistas, racistas y positivistas del horizonte de expectativas de realizadores y espectadores, entre los que presumiblemente imperaron los códigos de una mirada masculina, blanca y heteronormativa (sin obviar los matices del lugar de enunciación y recepción: una isla caribeña en relaciones colaborativas con América, sobre todo con ese México de musicales y melodramas). De modo que no sorprenderá demasiado el que podamos leer en estas páginas, más allá de fetichismos que involucran a objetos, el deseo reprimido de una sociedad que ha asediado, controlado y normado

(paradigmáticamente a través del matrimonio, como sacramento o institución) el comportamiento del sujeto femenino, encarnado aquí en tres llamativos arquetipos (la monja, la bruja y la rumbera) cuyos vestuarios no en vano se estandarizan según el escamoteo o la develación del cuerpo, y que acaso simbolizan no tanto cualidades femeninas como la proyección posesiva de algunas fobias del que ama, atormentado por la castidad y la fidelidad de su pareja, así como por la obnubilación en que nos sumen las pasiones.

Emanado de los estudios teológicos de Araoz en el hoy Instituto Superior Ecuménico de Ciencias de la Religión (ISECRE), bajo la tutoría del profesor Walfredo Piñera, y oportunamente nutrido por sus propias prácticas (religiosas y cinematográficas), el libro conjuga lo sugestivo del acercamiento propuesto con una visión terminológica crítica. Escoltada por una ardua inmersión en el reservorio de folcloristas y musicólogos (de Rómulo Lachatañeré y Fernando Ortiz a Joel James, Argeliers León, Danilo Orozco y Radamés Giro), esta visión define claves como lo sagrado, la religiosidad, la axiografía, en contracanto con fuentes orales y académicas, y va de generalidades metodológicas sobre las religiones de origen africano a estimables acotaciones sobre lo entendido por santería o brujería, santo, rumba o *rhumba*, conga, entre otras. Así lo exige la complejidad del estudio del objeto en sus distintas etapas: ya cuando se trata de un cine naturalista, cuyo valor documental radica no en la plasmación de los ritos afrocubanos sino en lo que devela sobre lo ingente de la discriminación, el desconocimiento y la curiosidad que los cercaba; ya al considerar ese otro cine donde sonoridad y danza se abrazan efectivamente más allá de la distensión y el goce de los sentidos, si bien pocas veces logra implicar en su



trama lo auténticamente ceremonial de las religiones, que reduce a lo coreográfico y a cuyo tiempo natural no consigue remitirnos.⁶

Enfocándose sobre distintos *estereotopos* (término que se articula cual «resultado de un proceso de idealización y estandarización de un *topos* real, que funge como un microcosmos, y bajo cuyos límites los personajes tienen modos conductuales predeterminados»),⁷ el ensayista nos introduce en distintos escenarios para apreciar, entre otros fenómenos, el nacimiento y la consolidación narrativa del cine de rumberas como subgénero del melodrama (que se cultivaba aquí desde el cine silente), y para asistir a «la internacionalización de los ritmos afrocubanos, así como [a su] asentamiento y transformación [...] dentro de los espectáculos de cabaret»,⁸ exportados de la fiesta de barrio a las luminarias de la noche insular. El concepto parece sumamente productivo para acercarse al cine de la Revolución y elucubrar sobre los espacios

y arquetipos que este rechazó y generó, retomó luego o continuó explotando tras los cambios sociales sobrevenidos a partir de 1959, de la entronización de espacios sociales como la campiña, el campo de batalla, la fábrica, la beca o el aula... a la vuelta de lo privado y el jolgorio con la casa, el solar y el cabaret; mientras que aquella «internacionalización» danzaría pudiera iluminarnos para el examen en rigor de otra más próxima (mediática y globalizada, en sintonía con la actualidad posnacional), que abarcaría presuntamente la iniciación religiosa, las prácticas rituales o cuanto menos el servirse de la consulta oracular entre los extranjeros.

La suspicacia del autor para viajar a través de estos fotogramas, sabiendo que la visualidad de ese cine posterior permanece ligada a la filmografía prerrevolucionaria, no solo en lo tocante a la experiencia de sus realizadores y a la asunción del pastiche genérico, sino incluso al (re)construir lo que se cree/ lo que se (ad)mira/ lo que se quiere (ser), impulsa a revisar un enjambre de películas cubanas –de *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotro, 1995) a *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), pasando por *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 1999), por solo hablar de algunas de las filmadas en la «crisis de fe» de los noventa–. Su recorrido invita a reconsiderar las estrategias y las perspectivas adoptadas para abordar las religiones al filo del materialismo dialéctico, y a visitar el cine de los sesenta que documentó nuestros ritmos y bailes tradicionales, incluidos, claro está, los rituales afrocubanos. Por demás, el examen retroactivo hacia el que apunta el libro subraya en el arquetipo de la jinetera «salvada» por el matrimonio la herencia del fátum de las bailadoras de rumba, y nos pone sobre aviso frente al exotismo de muchos audiovisuales (hechos o coproducidos de forma «independiente» o

no) que han vuelto a filmar (y afirmar) la religiosidad de la Isla. ¿Es el espejo, la rueda/ca del cine lo que nos lleva a soñar que caminamos en círculos, o es el melodrama interminable de la «n/racionalidad» en que nos hemos visto girar durante el ciclo de «visionaje» propuesto por *Imagen de lo sagrado*... lo que empuja a meditar(nos)? En una época en que las representaciones de Cuba (y del cacareado *sex appeal* cubano) proliferan en las avenidas de la web, por redes sociales, blogs, agencias turísticas y de noticias, mientras siguen tramitándose en boca de los estudiosos de museos y universidades y sobre los cuerpos de sus actores culturales, no viene mal reflexionar, so pretexto de este volumen de Raydel Araoz, acerca de ese país que hacemos (y podríamos volver a) imaginar, más que para otros, para nosotros. Una aventura en que lo raro sería que estuviéramos solos, y donde veremos enrolarse, de seguro, a esa «tremenda corte» de espíritus tutelares que, de tanto querer acompañarnos, han llegado a cruzar la pantalla del cine.



Jamila M. Ríos (Holguín, 1981)

Escritora, investigadora y editora. Su más reciente poemario, *País de la siguraya*, obtuvo el Premio Nicolás Guillén 2017.



Ninón Sevilla en *Yambaó* (1956)

1 Raydel Araoz, *La religiosidad en el cine cubano de la República (1906-1958)*. Ediciones ICAIC, 2017. p. 17.

2 Ídem, p. 53.

3 Me refiero básicamente a estos polos religiosos identificados maniqueamente con el bien y el mal, puesto que el propio objeto de estudio lo dibuja así. Por otra parte, la hipótesis de Raydel Araoz sobre la casi total ausencia de imágenes del llamado protestantismo en las cintas de la época explica tal 'laguna' menos por la negación de la iconografía, propia de ese credo, que por su tardía llegada (en relación con la Iglesia católica) o por su establecimiento primigenio en zonas rurales (Araoz, 61). Lamentablemente, tampoco las imágenes del espiritismo cruzado llegaron entonces a la pantalla. En cualquier caso, estas creencias se asimilarían a los polos trazados; el protestantismo alineado con el catolicismo, como representantes del bien (en cuyo seno existe un rejuogo perenne entre tentación, sacrificio y pecado); y el espiritista, como nigromante, junto al babalao y otros sacerdotes de las religiones afrocubanas (Araoz, 89, n. 97).

4 *Op. cit.* p.12.

5 Ídem, p. 18.

6 Ídem, p. 12.

7 Ídem, p. 64,65.

8 Ídem, p. 117.

Atendiendo una nueva llamada del cartel cubano

Shirley Moreira

Sobreponiéndose a las clasificaciones parcializadas y encumbradas del arte –que optan por los apelativos de «arte menor» o «fuera de los límites de lo artístico» para todo tipo de creación a la que se le atribuya una función publicitaria por encima de la función esencialmente estética–, los carteles cinematográficos del ICAIC continúan alzándose desafiantes en aras de evidenciar su merecido puesto dentro de la historia del arte cubano. Desde que Muñoz Bachs concibiera el primer cartel del instituto para el filme *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea, hasta las experimentaciones más atrevidas de jóvenes diseñadores egresados del Instituto Superior de Diseño (ISDi), el cartel cinematográfico cubano ha transitado por etapas de esplendor y desasosiego, pero siempre ha mantenido los estándares de calidad técnica y conceptual que le han conferido su connotación artística, y una visualidad muy particular en el ámbito nacional y foráneo.

La revolución creativa que experimentara esta cartelística con la creación del ICAIC, comenzó a llamar la atención de críticos e investigadores que, desde fechas tempranas, valoraron el trabajo constante de los diseñadores cubanos en función de otorgar una imagen otra a la publicidad de la filmografía nacional. Sara Vega Miche, especialista e investigadora de la Cinemateca de Cuba, retoma el tema en su libro *El cartel cubano llama dos veces* (AECID, Ediciones La Palma y Cinemateca de Cuba, 2016), para desde una perspectiva historiográfica hablarnos sobre el cartel cinematográfico cubano. La autora logra establecer una conexión unívoca entre la historia del cine nacional, los carteles asociados a este y el desarrollo social de la Isla, con lo cual completa un capítulo de vital importancia dentro de la historiografía del arte cubano.

El análisis comienza con la llegada a Cuba del cinematógrafo en 1897 y las características de las primeras proyecciones en la Isla. Estas se concentraban esencialmente en la reproducción de filmes extranjeros, contexto en el cual se vislumbraban poquísimos intentos por desarrollar una cinematografía nacional. Los frutos de estos, para mayor pesar, no sobrevivieron al paso



de los años. Tal introducción le permite establecer un análisis de la producción gráfica para dicha filmografía, como es de suponer, también incipiente y permeada de códigos foráneos.

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 y la posterior creación del ICAIC cambiarían el rumbo de la producción cinematográfica de la Isla y del diseño cubano. Sara nos envuelve en un aura de complicidad con la historia que narra y nos permite enterarnos de todo: las primeras experiencias asociadas al surgimiento del cartel del ICAIC; los diseñadores nucleados alrededor de la institución, que lograron, con sus visiones particulares, dar un giro radical a la gráfica en Cuba; las características y limitantes técnicas del Taller de Serigrafía de La

Habana, que terminaron por «convertir el revés en victoria» y sentar las pautas que diferenciarían los carteles del instituto de los del resto del mundo.

Sin embargo, la autora no ofrece una visión rápida o general del tema. Sabe que la mejor manera de narrar esta historia es a través de sus protagonistas, y a ellos dirige su mirada. De esta forma se detiene en los carteles más relevantes según su juicio crítico, y realiza una deconstrucción formal y conceptual de muchos de ellos. La valoración semiótica constituye una herramienta importante en el texto, pues refuerza el argumento histórico y le da pistas al lector, no solo sobre las principales características visuales de los carteles de la época, sino sobre los elementos identitarios en la labor de cada diseñador, con lo que nos lleva a descubrir interesantes individualidades creativas dentro del género.

Las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo trajeron difíciles cambios para la sociedad cubana. El Periodo especial llevó a una crisis económica aguda que afectó todos los ámbitos de la vida social del país, incluido el artístico. Disminuyó entonces la producción cinematográfica nacional, la creación de carteles, y lo que es aún peor, el entusiasmo de muchos de los diseñadores más importantes de la Isla. Sin embargo, cuando todo se creía perdido, surge una nueva conexión entre los diseñadores jóvenes y la institución, así como nuevas estrategias del ICAIC junto al ISDi para dinamizar la producción de carteles con estándares de calidad que, si no mejores, al menos pudieran ser equiparables a los de décadas precedentes.

Sara presenta al lector los diseñadores que en la actualidad son responsables del desarrollo de la cartelística en Cuba, además de otras iniciativas (Muestra Joven ICAIC, distintas exposiciones, proyecto La Marca, etc.) que abogan por dar continuidad a este arte que ha devenido tradición en el ámbito nacional, con sus consabidos niveles de calidad conceptual y estética.

La investigadora pone especial énfasis en el hecho de que, desde las primeras soluciones de carteles cinematográficos del ICAIC, la cartelística cubana ha estado destinada a trascender por su grado de complicidad con la definición de lo propiamente artístico. En estos diseños se verifican, obviamente, las funciones primarias de comunicar y promocionar; sin embargo, la mayor parte de ellos rebasa ese fin en busca de algo más, algo que subordine la comunicación lineal al despliegue conceptual de los elementos gráficos. Llegamos así a la conclusión de que los diseñadores cubanos no crean carteles para «anunciar» películas, sino que crean obras de arte equiparables o superiores a las producciones cinematográficas que les dieron origen.

La segunda parte del libro exhibe una galería de imágenes que refuerza el discurso precedente. El mostrar los carteles de manera cronológica nos permite apreciar no solo los cambios en la visualidad de una década a otra, sino también las influencias de las corrientes artísticas internacionales y los rasgos creativos propios de cada diseñador. Al mismo tiempo, esta parte constituye una importante

recopilación que debemos apreciar con mirada de coleccionista celoso, pues tenemos en nuestras manos un catálogo bastante complejo del cartel cinematográfico cubano entre 1915 y 2016, con una calidad de impresión que se agradece.

Un libro con una investigación como la desplegada por Sara Vega requiere un equipo de trabajo compenetrado, que entienda la riqueza de la información que se ha de comunicar y trabaje en función de lograr un diálogo perfectamente claro y ameno con el lector. Por ello destaco la edición atinada de Gilberto Padilla Cárdenas, gracias a la cual, mientras recorremos el ensayo, podemos constatar determinados datos comentados por la autora. Igualmente estimable resulta el cuidadoso trabajo de corrección de los textos y catalogación de las imágenes. Solo extrañé el uso de las cursivas u otro tipo de fuente para diferenciar los títulos de las obras dentro del texto.

De entre las cosas que más placer me suscita al hojear un libro o catálogo de arte, está la capacidad de su diseñador para captar la esencia de lo que quiere comunicar el autor en palabras e imágenes, y de ofrecer luego al lector una visualidad novedosa que refuerce los valores del texto. El diseño en este caso parte de colores planos, en un guiño evidente a las características técnicas de los carteles del ICAIC. Al mismo tiempo, la elección de los colores de la bandera cubana como predominantes dentro del libro, subraya el hecho de que estos carteles forman parte de nuestro acervo cultural y, por ende, de nuestra identidad. También resulta atinada la dinámica que se logra mediante variaciones en la posición de las imágenes y las cajas de texto, siempre en la justa medida para no descolocar al lector con demasiados cambios visuales, y a su vez alejar el libro de una mera y peligrosa visión didáctica.

De este modo atendemos con gusto una nueva llamada del cartel cubano de cine. Los invito a la lectura de este trabajo de Sara Vega Miche, convencida de que su historia les seducirá tanto como a mí.



Shirley Moreira (Mayabeque, 1990)

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Editora, curadora y crítica de arte. Se ha desempeñado como editora en varios libros y catálogos de arte; y como curadora de exposiciones personales y colectivas en Cuba e Italia. Textos suyos aparecen en publicaciones como *Arte Cubano*, *Art OnCuba*, *La Gaceta de Cuba*, *Noticias de Arte Cubano*, entre otros.

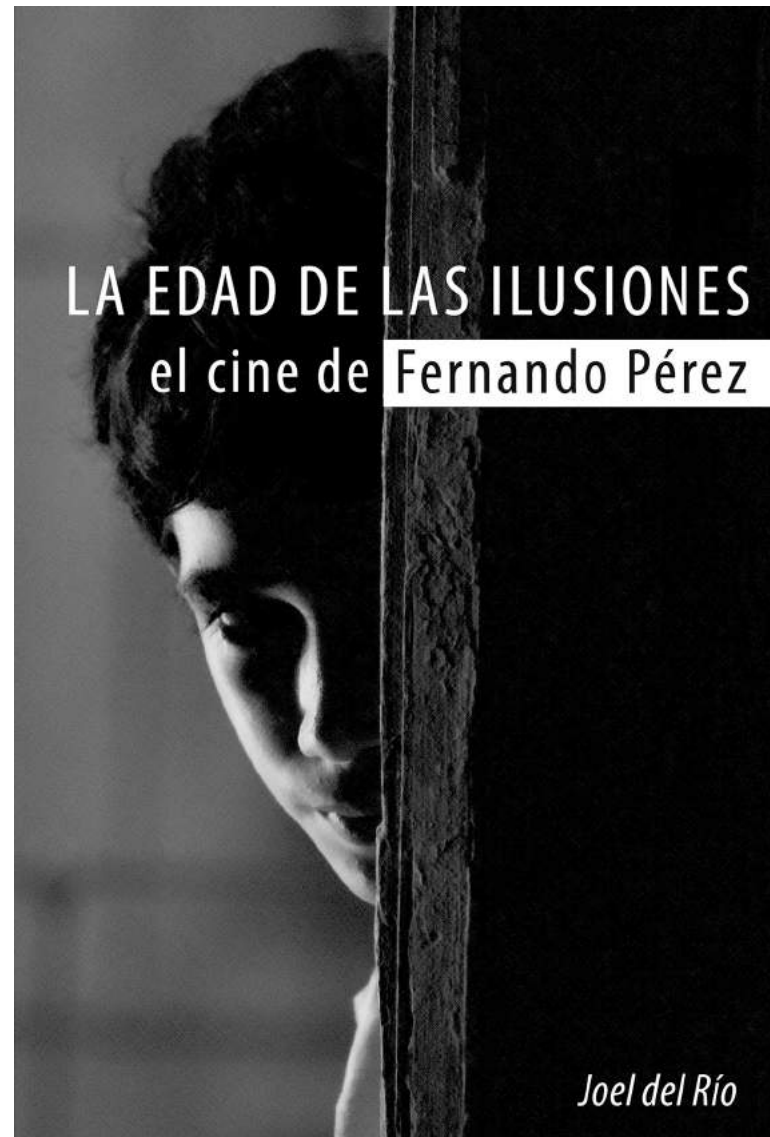
Biografía inconclusa de Fernando Pérez

Rubén Padrón Astorga

A principios de este año, con su sentido del humor desbocado y pendenciero, el profesor y crítico de arte Mario Masvidal se sorprendía festivamente, durante una presentación en el Centro Dulce María Loynaz, de lo abarcador y minucioso que encontró el libro de Joel del Río sobre Fernando Pérez. Rompiendo el protocolo asambleario y la rigidez con que suelen verificarse nuestros encuentros formales, desde las reuniones de barrio hasta las presentaciones de libros (es increíble cómo los cubanos hemos podido convertir nuestras reuniones en algo tan distinto de lo que somos), Masvidal, que fue ese día el último en hablar, aprovechó su cierre para lanzar una disertación elogiosa sobre el libro de Joel, sobre la obra de Fernando y su trascendencia, sobre Ediciones ICAIC y su rigor técnico, pero sobre todo, para hacerle entender a un auditorio ya sonriente y relajado la rareza que podría adquirir ese día: un estudio crítico de corte biográfico.

Aunque utilizó términos diferentes (la palabra «biografía» es un anacronismo en estos tiempos en que los exámenes teóricos de la obra dejan al margen la vida de su creador, como si una y otro no estuvieran ineludiblemente vinculados, como si el análisis de la creación quedara completo sin los correlatos y confirmaciones que solo es posible encontrar en la experiencia vital), Masvidal celebraba la llegada de un ensayo teórico de cine que narra una infancia en Guanabacoa, los placeres cinematográficos compartidos entre un niño y su padre cartero, las escapadas de un estudiante de los Escolapios al cine Carral, la soledad extraviada de un adolescente traductor de ruso que llegó sin recomendación alguna a buscar trabajo en el ICAIC, sus años de aprendizaje a la sombra de los mejores directores de la historia del cine cubano, la aplicación de lo aprendido en documentales institucionales y la espera de un cuarto de siglo para poder hacer ficción.

Desde un panorama cultural y cinematográfico premonitorio del año en que nació el director, hasta la desamparada actualidad sin Ley de Cine que vivimos hoy en Cuba, Joel crea un marco vital para su biografiado que le sirve de base para analizar su obra. *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (Ediciones ICAIC, 2016), narra vivencias personales que luego, o mientras tanto, se transcribirían en *Clandestinos* (1987), *Hello, Hemingway* (1990), *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998), *Suite Habana* (2003), *Madrigal* (2006), *José Martí, el ojo del canario* (2010), *La pared de las palabras*



(2014) y *Últimos días en La Habana* (2016), filmes sin mucho en común, más allá de la presencia en ellos de experiencias, inquietudes y obsesiones personales del cineasta que los creó.

El libro explora este sustrato vivencial amparado en los postulados de los críticos de *Cahiers du Cinéma* en su teoría de autor, quienes le exigían a cada filme ascender a la categoría de obra de arte usando como vehículo la visión personal y el sentido de la vida de su director. Según André Bazin, se trata de entender el filme a partir de «la capacidad del cineasta para erigir sus criterios personales en elemento artístico y referencial». O como le oí decir una vez a Guillermo Arriaga: «*Amores perros*, *21 gramos* y *Babel* no cuentan otra cosa que la historia de mi vida».



Fernando Pérez dirige a Broselianda Hernández en *José Martí. El ojo del canario*.

Gracias a las confesiones íntimas que ha hecho Fernando en público, en textos propios o en entrevistas que ha concedido a lo largo de su carrera, Joel encuentra señales en el terreno vital que le sirven para sostener (correlato y confirmación) los hallazgos que va haciendo por otro lado a nivel teórico. Para ello, aplicó distintas metodologías según la estructura genérica o la condición autoral de cada película, incluyendo los documentales, sistema que ha implementado como parte de su tesis doctoral, actualmente en preparación. De esa forma, el crítico rastrea lo que hay de Fernando en su etapa de documentalista forzoso, mientras esperaba su turno en el ICAIC para hacer ficción y padecía las disposiciones del Primer Congreso del Partido Comunista, que decretó en 1975 que la institución se concentrara en la creación de documentales didácticos y filmes históricos de corte propagandístico. Además, encuentra en la infancia del realizador puentes de comunicación entre filmes históricos tan distintos como *Clandestinos* y *Hello, Hemingway*, analizados en el libro como relatos de género, algo que resulta muy revelador no solo para entender la obra posterior del artista, sino las variaciones incesantes que esta ha tenido. Define (o redefine con rigor teórico) la llamada *Trilogía del sueño amenazado* o del *Periodo especial*, que incluye *Madagascar*, *La vida es silbar* y *Suite Habana*, filmes que marcan el primer giro del autor, caído de pronto en el presente bajo el apremio de una crisis nacional que transformó su vida, su contexto y su manera de pensar el cine. Luego lo señala liberado del contexto y rodando su primera obra experimental, *Madrigal*, que relee mediante un análisis estructural que pudiera revalorizar la película más impopular de Fernando Pérez. Anuncia los motivos por los que este evitó al Martí adulto, tras el fracaso de *Madrigal*, en *José Martí, el ojo del canario*, que significó un retorno momentáneo a sus filmes iniciales y que dio paso luego a un nuevo cambio hacia un cine más personal. Ve la primera experiencia de su biografiado en la realización independiente, *La pared de las palabras*, así como su ruptura con la institución, como consecuencias de la etapa en que

fue presidente de la Muestra Joven ICAIC; y describe su retorno a la industria con *Últimos días en La Habana*, pero tomando distancia con estrategias autónomas de producción y sumando su voz a los reclamos por una Ley de Cine. Este análisis paralelo de cada filme y su contexto no solo ayuda a entender la evolución constante que ha tenido la obra de Fernando, sino que deja un repaso de los últimos 55 años de vida del cine cubano en este libro que es también una pequeña historia del ICAIC.

Las inmersiones teóricas, que pueden resultar sofocantes a ciertas profundidades, Joel las vuelve confortables en su ensayo apoyándose en las herramientas comunicativas que como periodista y profesor ha perfeccionado durante años, así como evitando la jerga neológica al uso en este tipo de estudios, y que tanto prestigio tiene a pesar (o quizás por eso mismo) de que empobrece lingüística y conceptualmente todo lo que toca. En cambio, utiliza un lenguaje claro (por cortesía, como diría Ortega y Gasset), e incluso sacrifica un poco, como ha hecho en otros libros suyos –supongo que para facilitar la elaboración de cierto tipo de contenidos–, la gracia expresiva, la riqueza verbal y la ironía que suele prodigar en sus artículos periodísticos y textos críticos más cortos.

Entre otras renunciaciones, el autor llega incluso a bajar la voz para permitir el intercambio y la polémica. A través de citas que inserta a lo largo del libro, deja hablar con libertad a críticos e investigadores que han opinado sobre la filmografía del Premio Nacional de Cine 2006, lo que convierte al texto en una obra polifónica y tentativa, que no le teme a la contradicción o a la sugerencia tácita, que no pretende decir la última palabra ni clausurar antes de tiempo la biografía de Fernando Pérez.

Premiado este año por el Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica de Camagüey, *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* es una biografía inconclusa por varios motivos. Por razones obvias, solo las autobiografías se completan en vida del autor, y la obra de Fernando, que no ha parado de diversificarse a lo largo de los años, no está concluida todavía. Además, hay zonas de la experiencia vital de su biografiado a las que Joel no alude por delicadeza, o que solo sugiere cuando se hace inevitable, o que simplemente elige no investigar. En este, como en textos similares, no se trata de buscar el chisme intrascendente, sino el dato esencial y revelador, distintivo y ejemplar, lo que equivaldría a exponer al biografiado, a sacarlo de sí, a desmontarlo y volverlo a armar, a imponerle límites y tallarlo en piedra, como una estatua inerte.

El libro no busca eso. Tampoco su final, una frase urgente que Fernando lanza como una amenaza sobre el destino, también inconcluso, del cine cubano.



Rubén Padrón Astorga (La Habana, 1976)

Crítico de cine, editor y diseñador. Trabaja en la *Cartelera de Cine y Vídeo* del ICAIC, en el *Portal del Audiovisual Latinoamericano y Caribeño* de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y en el programa de televisión *Arte 7*.



Making of

Rafael Ramírez

Verán, no soy muy buena en esto de contar historias porque siempre me salto alguna parte importante o me entretengo con detalles inútiles. Haré un esfuerzo porque creo que en eso que nos sucedió a Don y a mí podría estar la posible sanación para el mal del señor Wayne. Luego de esa experiencia acepté a Cristo y me hice discípula del reverendo Waldemar Rodlins, que es una persona extraordinaria.

Era verano y estábamos en Dead Weary Horse, ese pueblito que está cerca de Black Canyon, en Arizona. Estábamos hospedados en el Red Horn, el único motel del pueblo y durante los primeros días no hubo ningún incidente fuera de lo normal, pero la noche del cuarto día llegó un grupo de artistas que venía a filmar una película sobre los extraterrestres. Esa noche nos pidieron a Don y a mí que actuásemos como la pareja que es abducida y luego concibe un niño con retraso mental.

Aceptamos, porque nos iban a pagar cien dólares.

Las habitaciones del motel estaban conectadas por puertas interiores, de modo que para pasar de una a la otra soblo había que empujar el picaporte. Claro que todos los cuartos mantenían estas puertas cerradas o bloqueadas con el equipaje: lo cierto es que se podía escuchar perfectamente lo que estaba sucediendo en la habitación de al lado. Esas noches en Arizona eran una agonía. Calor, mosquitos, agua solo dos veces cada 24 horas. Televisión hasta las doce de la noche. Los ventiladores expulsaban trozos de hollín, o de Dios sabe qué cosa. Para colmo había dejado en Phoenix mi ukelele, instrumento del que soy una virtuosa ejecutante.

El motel se encontraba quince millas desierto adentro. Su dueño había peleado en la Guerra de Corea, y Don y él se hicieron buenos amigos. Durante alguna de sus borracheras

Don me golpeó. Nunca más lo ha hecho. Yo estaba llorando en el baño encima de un charco de vómito y cuando me miré en el espejo quise matarme; aún podía escuchar las canciones de Don y el veterano. No sé qué tenían de común porque mi marido nunca ha matado una mosca y si intentaran reclutarlo sería capaz de suicidarse. *Almas gemelas*. Aunque sus canciones me eran indiferentes, si me hubiera matado esa noche las canciones me iban a perseguir toda la eternidad.

Nunca conocí a la mujer del dueño, porque él la mantenía encerrada en un caserón separado del motel. A veces el aire traía gemidos y otras veces el olor de huevos y tocino. La vida de esa mujer me pareció repugnante. Pero ahora que lo pienso la mía de hace un tiempo acá se le parece.

Les decía que nos ofrecieron trabajar en la película y aceptamos. Entonces nos dieron el guion. El autor se llamaba Julio Medina. Años después el señor Wayne me hablaría de ese guionista culpándolo de su enfermedad. Es cierto que el guion me pareció recargado, *barroco*, como dice el señor Wayne. Pero estaban pagando cien dólares, así que memoricé en dos días mi papel. La historia era sencilla: un extraterrestre me secuestra –el papel lo hacía el dueño del motel– y yo tengo un hijo que nace con retraso mental. Pero mi esposo –Don– me obliga a hacerle la prueba de paternidad y da negativa para él. Enloquece y mediante la *presión psicológica*, hace que yo ahogue al niño en la bañera y lo entierre en el patio. La historia termina con los dos alejándonos a pie por la carretera muy felices: íbamos a comenzar de nuevo.

El grupo de artistas era muy diverso: desde viejos de sesenta años hasta el director que tenía diecinueve y se llamaba George Widekind. Hicimos una buena relación porque él había nacido en Nebraska y fue un alivio volver a hablar con el acento que más me gusta.

Georgie era un jovencito recio. Todo el equipo lo respetaba, e incluso cuando se encerraba a fumar marihuana, esperaba pacientemente a que se le pasara el efecto de la droga para consultarle cualquier aspecto de la filmación. Recuerdo que tenía las cejas rizadas al estilo de los maharajás.

La filmación fue muy agradable, hasta que llegó la última noche. Era la escena del ahogamiento. Se iba a filmar en lo que Georgie llamaba un plano-secuencia, es decir, que debíamos ahogar al niño y enterrarlo en el patio sin detenernos para hacer más planos. Todo se haría en esa toma. Sin cortes. Por eso era vital su perfección.

Afortunadamente la escena la habíamos ensayado en otras ocasiones. El niño-actor padecía del síndrome de Down: con nosotros se portó de maravillas. Esa noche el ambiente era angustioso, no supe por qué. El productor y George estuvieron discutiendo toda la tarde en el caserón del dueño. Cuando las cámaras –tenían dos– estuvieron montadas en el baño, el director me explicó que el niño estaba entrenado para resitir sin respirar bajo el agua cerca de dos minutos. Él lo había seleccionado por esa cualidad. Dijo que era normal que pateara, pero que no debía asustarme. Y comenzó a hablarme de mi personaje –a mi esposo se lo habían llevado para el patio donde estaba excavando el hoyo.

No recuerdo qué cosas dijo Georgie, lo cierto es que comencé a odiar al niño. Quise que se muriera de una vez y nos dejara en paz. El niño estaba sentado sobre el borde de la bañera y nos miraba con curiosidad. Tenía los ojos grises. Yo ni siquiera escuché el grito de ¡Acción! y me lancé contra el niño.

Primero la cabeza dio contra la pared de azulejos y luego le hundí el cuerpo del torso para arriba en el agua. Comenzó a patear. Los ojos grises me miraban sin odio, porque sabían que todo aquello era de mentira. Yo apretaba más y más. Y los ojos se fueron alejando en un gris más profundo. Y pensé en qué bueno sería tener conmigo el ukelele y cantar, estar cantando toda la noche bajo la luz del desierto. Ya el niño no se movía. Lo arrastré hasta el patio. Mi marido dijo un ¡Jesús! que no estaba en el guion, y lo arrojó a la fosa que había cavado. Le echamos tierra hasta que desaparecieron sus ojos grises.

Georgie dijo: ¡Corten!..., esa toma es perfecta. Hemos terminado.

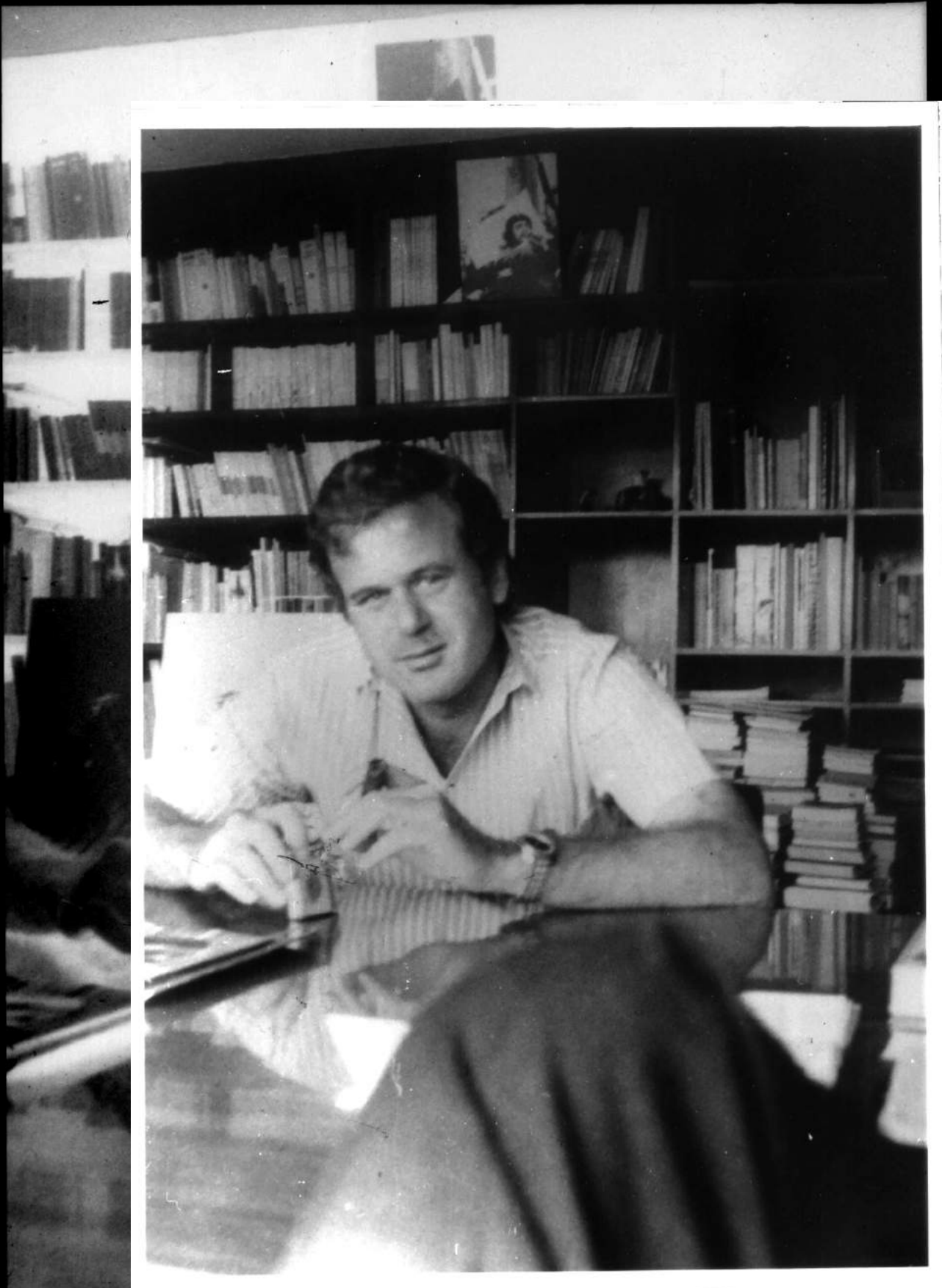
Al otro día los artistas desaparecieron. Sobre la mesa había cien dólares.



Rafael Ramírez (Holguín, 1983)

Director de cine, músico y escritor. Graduado de la EICTV en Documental. Ha dirigido, entre otros, los cortometrajes *Diario de la niebla* (2015), *Limbo* (2016) y *Los perros de Amundsen* (2017). Es autor de los libros *Umbralismo: Una antología* (2014) –al que pertenece el cuento *Making of–*, *Purple Traffic* (traducción de la poesía de Emily Dickinson, 2015) e *Inhuman Landscapes* (traducción de la poesía de John Robinson Jeffers, 2017).





Miguel Torres (1941-2017)

Director de cine. De 1972 a 1977 dirigió el Noticiero ICAIC Latinoamericano. Entre sus documentales destacan *Tercer Mundo*, *Tercera Guerra Mundial* (1971), *Crónica de una infamia* (1982), *Condenadme, no importa* (1983), *Diario de una esperanza* (1987) y *Che* (1998). *Venir al mundo* (1989) y *Sueño tropical* (1991) son algunos de sus largometrajes de ficción.