

CineCubano

206-207

mayo-diciembre 2019

Instituto Cubano
del Arte e Industria
Cinematográficos





**RETRATO
DE UN ARTISTA**

Producción
ICAIC
MEDIAPRO

SIEMPRE

Director
MANUEL
HERRERA

ADOLESCENTE

CineCubano

206-207

mayo-diciembre 2019

**Instituto Cubano
del Arte e Industria
Cinematográficos**

PUBLICACIÓN FUNDADA
EN JUNIO DE 1960
POR ALFREDO GUEVARA

Director

Roberto Smith de Castro

Jefe de redacción

Rubén Padrón Astorga

Edición y corrección

Lisandra Puentes Valladares

Diseño interior / Portada

Ariel Barbat

Redacción

Calle 23 núm. 1155 e/ 10 y 12
El Vedado, La Habana, Cuba

Teléfonos

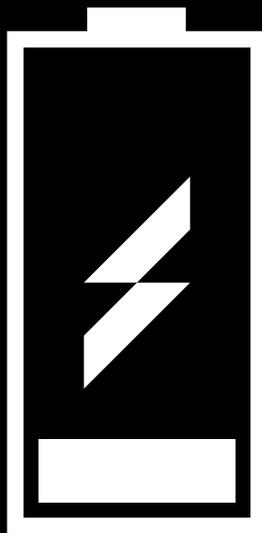
(53) 7-838-2865

(53) 7-838-3650, ext. 151

E-mail

revcinecubano@icaic.cu

Impresa por Ediciones Caribe
ISSN 009-6946RPNS0342

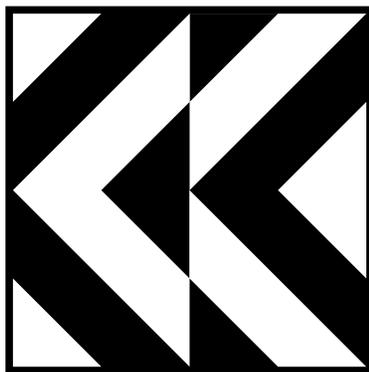


Sumario

CADA AUTOR SE HACE RESPONSABLE
DE SUS OPINIONES.

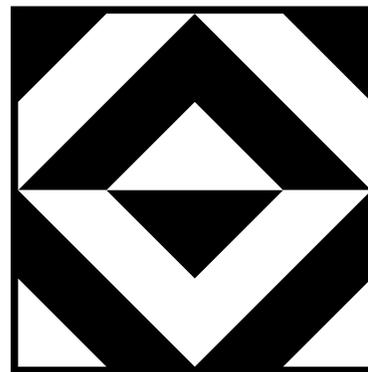
05

**Decreto-Ley No. 373
del Creador Audiovisual
y Cinematográfico
Independiente**



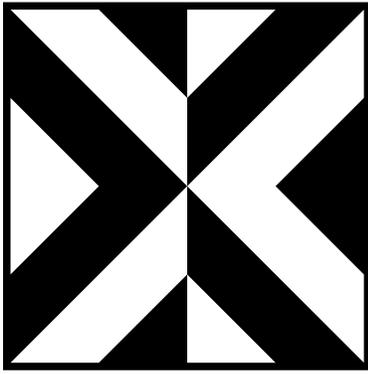
Este cine nuestro

- 08 **Elogio oportuno**
Miguel Mendoza, Livio
Delgado y Jerónimo
Labrada: premios
nacionales de cine 2019
Luciano Castillo
-
- 12 **Decálogo del cine joven**
José Luis Aparicio Ferrera
-
- 18 **Con los ojos cerrados**
Yaima Cabezas
-
- 22 **Paul Chaviano,
taxidermista de quimeras**
Nailey Vecino Pérez
-
- 30 **Raúl Canosa: no solo
el productor de *Lucía...***
Luciano Castillo (con la
colaboración de Luis Lacosta)
-
- 42 **El artista, el ICAIC
y su época**
Carlos Galiano
-
- 48 **Cine de poesía y
dramaturgia visual:
la insumisión
de Fernando Pérez**
Karina Paz Ernard
-
- 58 **El extraordinario viaje
de Arturo Infante**
Rolando Leyva Caballero



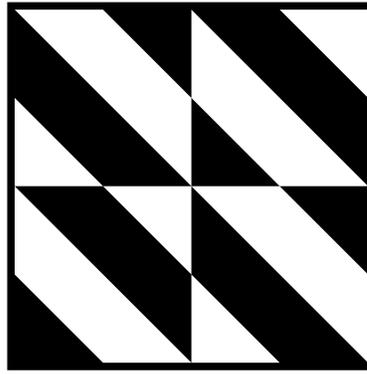
Variaciones

- 66 ***Cahiers Cannes 2019***
Iván Giroud
- 76 **Cine sin compromiso**
Fórum y alrededores
en la Berlinale 2019
Alberto Ramos
-
- 86 **Plano secuencia
(simbólico) en el cine
de Alfonso Cuarón**
Joel del Río
-
- 96 **Yorgos Lanthimos:
la tragedia es un plato
que se degusta congelado**
Antonio Enrique González
Rojas
-
- 108 **Descargas
de Carlos Lechuga**
Descarga 1
-
- 112 **Premios Coral 2019**
41 Festival Internacional
del Nuevo Cine
Latinoamericano



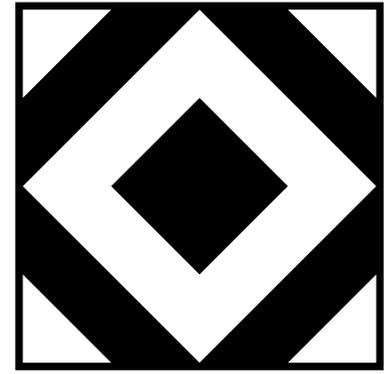
De película

- 114 *Perro bomba*
La mirada política de Juan Cáceres
Ángel Pérez
-
- 120 *Pas de trois*
Animados franceses en La Habana
Mario Masvidal Saavedra
-
- 128 *Guerra fría*
Una película de muchas fronteras
Justo Planas
-
- 132 *The Green Book*
Verde que te quiero... negro
Frank Padrón
-
- 136 *Capharnaüm*
Los avatares de una ética parcial
Reynaldo Lastre
-
- 142 **¡Ríe, payaso!
¡Liberen al Joker!**
Del continuismo clasista y la incorrección política a la revuelta de los indignados
Rolando Leyva Caballero
-
- 152 *Sauvage*
Poética y determinismo del cuerpo-residuo
Ronald Antonio Ramírez



Libros

- 156 **Con trovar, nada se pierde**
Carla Muñoz
-
- 160 **Recordar el primer escalofrío**
Elaine Vilar Madruga
-
- 162 **Para mirar la cultura de cierta manera**
Graziella Pogolotti



Con luz propia

- 166 **Ismael Perdomo**
-
- 167 **Carlos E. León**

Decreto-Ley No. 373 del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente

HAGO SABER: Que el Consejo de Estado ha considerado lo siguiente:

POR CUANTO: La Constitución de la República de Cuba establece en su Artículo 39 que el Estado orienta, fomenta y promueve la educación, la cultura y las ciencias en todas sus manifestaciones y fundamenta su política educacional y cultural en los avances de la ciencia y la técnica.

POR CUANTO: La Ley No. 169 «Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos», del 20 de marzo de 1959, reconoce al cine como arte e industria, que «(...) constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador (...) y, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra revolución (...), el cine, como todo arte noblemente concebido, debe constituir un llamado a la conciencia

y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad».

POR CUANTO: La producción audiovisual y cinematográfica se ha incrementado a partir de variados soportes y modalidades que han favorecido la aparición de nuevas perspectivas creativas, tecnológicas y productivas, lo que aconseja aprobar la figura del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente y los Colectivos de Creación Audiovisual y Cinematográficos, así como crear el Registro del Creador Audiovisual y Cinematográfico y el Comité de Admisión, al efecto de garantizar la calidad de sus producciones y el adecuado uso de los recursos que el país emplea en el desarrollo de esa actividad.

POR TANTO: El Consejo de Estado, en el ejercicio de las atribuciones que le han sido conferidas por el Artículo 90, inciso c) de la Constitución de la República de Cuba, acuerda dictar el siguiente:

DECRETO-LEY No. 373 DEL CREADOR AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO INDEPENDIENTE

CAPÍTULO I DISPOSICIONES GENERALES

Artículo 1. El presente Decreto-Ley tiene por objeto aprobar la figura del Creador Audiovisual y Cinematográfico como artista independiente y los Colectivos de Creación Audiovisual y Cinematográficos; la creación del Registro del Creador Audiovisual y Cinematográfico y el Comité de Admisión, así como establecer otros aspectos de las relaciones con estos creadores para garantizar la calidad de sus producciones y el aprovechamiento óptimo de los recursos que el país emplea en el desarrollo de esta actividad.

Artículo 2. Lo dispuesto en el presente Decreto-Ley es de aplicación a los ciudadanos cubanos y a los extranjeros, con residencia permanente en el territorio nacional.

CAPÍTULO II DEL CREADOR AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO INDEPENDIENTE

Artículo 3. Se considera Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente al que realiza o participa en obras audiovisuales de manera autónoma, fijadas en cualquier medio o soporte y que se encuentre en las categorías o cargos artísticos definidos en las regulaciones vigentes.

Artículo 4. El Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente requiere para el ejercicio de su actividad establecer las relaciones contractuales que correspondan, según la legislación vigente, está sujeto al sistema tributario del sector artístico, tiene derecho a disfrutar del régimen especial de seguridad social para los artistas y creadores, así como a operar cuentas corrientes en los términos y condiciones regulados por la ley.

Artículo 5. Los recursos financieros obtenidos por los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes para la ejecución de sus proyectos no

se consideran ingresos personales y sí aquellos que reciben por la realización de su trabajo.

CAPÍTULO III DEL REGISTRO DEL CREADOR AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO

Artículo 6. Crear el Registro del Creador Audiovisual y Cinematográfico, subordinado al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en lo adelante el Registro.

Artículo 7.1. Se inscriben en el Registro los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes y para ello es requisito indispensable la aprobación del Comité de Admisión.

2. Los creadores audiovisuales y cinematográficos vinculados a una institución estatal que deseen trabajar de manera independiente están obligados a inscribirse en el Registro.

Artículo 8. La inscripción del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente en el Registro constituye un requisito para el reconocimiento de lo regulado en este Decreto-Ley y sus disposiciones complementarias.

Artículo 9. El Instituto Cubano de Radio y Televisión, según su correspondiente control administrativo, queda encargado de tributar al Registro la información necesaria para mantenerlo actualizado, previa evaluación de los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes comprendidos en los cargos artísticos dispuestos por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social para la radio y la televisión.

Artículo 10. El ministro de Cultura puede excepcionalmente, de oficio o a propuesta de los presidentes del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos o del Instituto Cubano de Radio y Televisión, autorizar la inscripción en el Registro cuando el interesado no cumpla los requisitos previstos para ocupar las categorías o cargos artísticos definidos en las regulaciones vigentes y demuestre que posee las condiciones, habilidades y destreza para desempeñarse en estos.

CAPÍTULO IV DEL COMITÉ DE ADMISIÓN

Artículo 11.1. Se crean los comités de Admisión del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y el Instituto Cubano de Radio y Televisión, los que se encargan de aprobar y evaluar las solicitudes de los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes, para su posterior inscripción en el Registro.

2. Los presidentes del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y del Instituto Cubano de Radio y Televisión, según corresponda, presiden su respectivo Comité de Admisión.

Artículo 12. El funcionamiento e integración del Comité de Admisión se regula en las disposiciones que se emitan al respecto por el ministro de Cultura y el presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión.

CAPÍTULO V DE LOS COLECTIVOS DE CREACIÓN AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICOS

Artículo 13. Se considera Colectivos de Creación Audiovisual y Cinematográficos a los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes que se unen para producir obras audiovisuales en todas sus fases y modalidades.

Artículo 14.1. Los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes, para constituirse en Colectivos de Creación Audiovisual y Cinematográficos, con identidad propia y sin personalidad jurídica, requieren de la aprobación del ministro de Cultura y estar inscritos en el Registro.

2. La creación y el funcionamiento de los Colectivos de Creación Audiovisual y Cinematográficos se regulan por el ministro de Cultura.

CAPÍTULO VI DE LAS RELACIONES CON LOS CREADORES AUDIOVISUALES Y CINEMATOGRAFICOS

Artículo 15.1. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos es la entidad rectora de la actividad audiovisual y cinematográfica, para ello fomenta y controla la producción, distribución, exhibición, promoción, comercialización y conservación del cine, en estrecha relación con los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes; atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana y en los fines de la revolución que la hace posible y garantiza el clima de libertad creadora.

2. Los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes pueden establecer relaciones o vínculos de trabajo para el ejercicio de su actividad con personas naturales y jurídicas estatales o no, según lo regulado en la legislación.

Artículo 16. Las entidades estatales, en sus relaciones con los creadores audiovisuales y cinematográficos independientes, tienen la obligación de controlar que, para realizar filmaciones en instituciones o espacios bajo su responsabilidad, los creadores dispongan de los permisos correspondientes, según lo regulado legalmente.

DISPOSICIONES FINALES

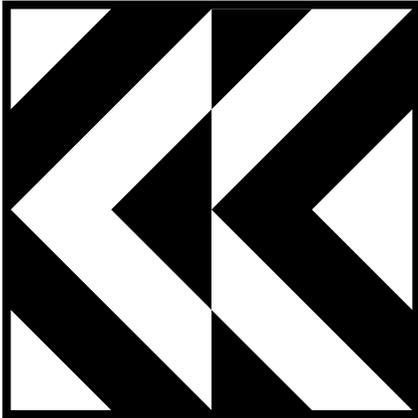
PRIMERA: Se faculta al ministro de Cultura y al presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión para dictar las disposiciones complementarias necesarias a los efectos del cumplimiento de lo establecido en el presente Decreto-Ley.

SEGUNDA: El presente Decreto-Ley entra en vigor a partir de los sesenta (60) días posteriores a la fecha de su publicación en la Gaceta Oficial de la República de Cuba.

PUBLÍQUESE en la Gaceta Oficial de la República de Cuba.

DADO en el Palacio de la Revolución, en La Habana, a los 25 días del mes de marzo de 2019.

Miguel Díaz-Canel Bermúdez
Presidente de la República de Cuba



Elogio oportuno

**Miguel Mendoza,
Livio Delgado
y Jerónimo Labrada:
premios nacionales
de cine 2019**

Luciano Castillo

Sintetizar los itinerarios creativos de tres profesionales de tan grande envergadura representa todo un desafío que intentaré enfrentar.

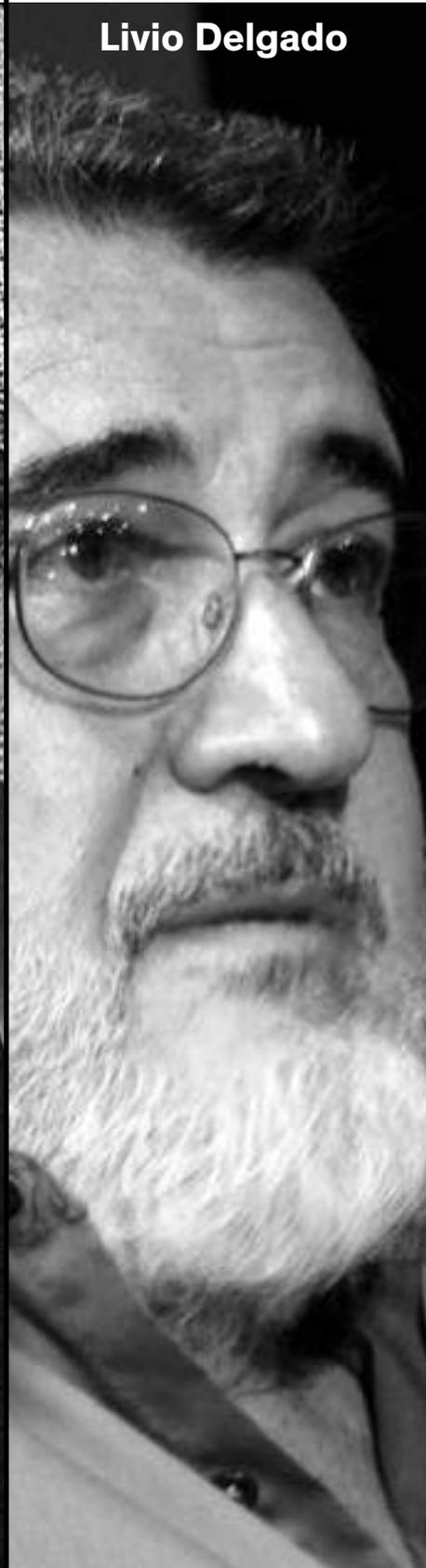
Miguel Jorge Mendoza tenía diecisiete años cuando el 23 de mayo de 1959 se incorporó al ICAIC, que apenas llevaba dos meses de fundado mediante la primera ley promulgada por la Revolución en el ámbito cultural. Este contador privado, dispuesto a terminar su carrera en Ciencias Comerciales, trabajaba en una comisión redactora de las nuevas leyes revolucionarias hasta que se unió a la naciente institución.

A los veintiuno años, Livio Delgado, apasionado por la aviación, también lo era del cine. Sin soñar que se convertiría en cineasta, se conformaba con acompañar a su padre, cinéfilo empedernido, a los cursos de verano que impartía José Manuel Valdés-Rodríguez en la Universidad de La Habana. Impactado por *Los siete samuráis*, conoció a Alfredo Guevara y le convenció para que le prestara el libro *Pintando con luz*. Luego, en julio de 1961, su viejo amigo, el documentalista José Limeres, lo arrastró al ICAIC como operador de cámara.

Por ese tiempo, la gran pantalla seducía desde un ángulo diferente a otro habanero: Jerónimo Labrada. Con veintidós años de edad, al concluir en 1968 sus estudios de Telecomunicaciones y Electrónica,



Miguel Mendoza



Livio Delgado



Jerónimo Labrada

con especialización en Sonido Cinematográfico, fue ubicado como sonidista en el ICAIC. Y allí confluyeron sus caminos.

En esa etapa fundacional, Miguel Mendoza se encargaba de llevar y proyectarle a Fidel las películas que Alfredo Guevara le enviaba. Luego, en 1962, Guevara le encomendó a aquel decidido veinteañero la dirección de producción de *El otro Cristóbal*, la primera y muy ambiciosa coproducción cubana con Francia. Aunque al bisoño productor no le agradaba mucho el director Armand Gatti, un teatrista europeo de cierto renombre, no podía traicionar la confianza depositada en él y llevó a buen puerto la primera presencia del nuevo cine cubano en el Festival de Cannes. Según este testigo de primera fila, nombrado con solo veintidós años productor de esa película maldita en su época y hoy de culto que es *Soy Cuba*, de Mijaíl Kalatózov, el filme demandó miles de extras para algunas secuencias y se rodó de un extremo a otro de la Isla, durante año y medio, bajo los requerimientos del preciosista fotógrafo Serguéi Urusevski.

Admirador de la labor de este fotógrafo en *Cuando vuelan las cigüeñas*, también de Kalatózov, a Livio le pareció totalmente natural estar con una cámara en mano. Para él no existe nada más emocionante: cada trabajo es un reto. Ni siquiera tenía cámara fotográfica en ese momento, pues se casó antes de entrar al ICAIC, vendió la suya para arreglar el cuarto, y tardó en poder comprarse otra. Al crearse el Departamento de Documentales Científico-Populares, Limeres lo llama junto a Luis García Mesa para preguntarles qué habían aprendido como asistentes de los camarógrafos... Livio respondió con cuanta mentira se le ocurrió acerca de todas las veces que le habían dado la cámara para filmar; lo cierto es que hasta entonces jamás había tirado un pie de película.

Gran significación atribuye al encuentro con el camagüeyano Nicolás Guillén Landrián, quien lo condujo a fotografiar *En un barrio viejo* (1963) con una cámara de tres lentes y sorprendió a todos por su sentido único y muy personal, solo comparable con el de otro grande: Bernabé Hernández. Si con el primero viajó al Toa y siguió a Ociel en su cayuca, gracias al segundo colaboró en *Sobre Luis Gómez* (1965), una obra que tanto le enorgullece en un período que algunos llaman «de inocencia», pero que él define como un momento de gran efer-

vescencia del cine. Salían casi sin guion a encontrar una realidad y, rápidamente había que captarla sin manosearla demasiado. Con el tranquilo y silencioso Oscar Valdés trabajó como la quinta cámara en su clásico *Vaqueros del Cauto* (1965), y luego durante el rodaje de *Manuela* (1966) fue operador de la tercera cámara.

Recuerda Miguel que le erizó la selección de una actriz no profesional, Adela Legrá, para protagonizar el medimetro *Manuela*, pero que la vida le dio la razón al jovencísimo Humberto Solás. Para este, Jerónimo elaboró la banda sonora de *Un día de noviembre* dos años después de recibir su bautismo de fuego, y nada menos que en Vietnam, cuando Julio García Espinosa lo integró al equipo de rodaje del documental *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (1970). Cinco años más tarde, grabaría para Santiago Álvarez el sonido de las imágenes victoriosas de *Abril de Vietnam en el Año del Gato*.

Para esa fecha ya Jerónimo formaba parte del mítico Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, como profesor y responsable de las grabaciones de la mayor parte de su obra hasta finales de los setenta. Su creciente destreza como sonidista le permitió acompañar a Rogelio París en la aventura en las montañas de la sierra Maestra con el fin de recrear *La batalla del Jigüe* (1976), y aportar su experiencia en el musical *Patakín* (*¡quiere decir fábula!*), dirigido en 1982 por Manuel Octavio Gómez.

No tuvo que insistirle demasiado el veterano escenógrafo Luis Márquez a Miguel cuando decidió reproducir con ladrillos verdaderos en los Estudios Fílmicos de Cubanacán el set requerido por Eduardo Manet para filmar el musical *Un día en el solar* (1965), la primera película en colores del ICAIC. Pronto llegó el proyecto de *Memorias del subdesarrollo* (1968) con el equipo de Tomás Gutiérrez Alea, a quien considera un hombre muy seguro, que sabía muy bien lo que quería hacer, lo cual facilitaba mucho la labor del productor. Mendoza nunca olvida que, en medio del rodaje, Titón aprovechaba todo lo que pasaba a su alrededor. Un cuarto de siglo después, colaboraría de nuevo con él, secundado por Juan Carlos Tabío, en *Fresa y chocolate* (1993). Para Manuel Octavio Gómez produjo *Tulipa* (1967), *La primera carga al machete* (1969), otro importante título que se adelantó a su tiempo; y más tarde, *Los días del agua* (1971), a la cual le tuvo mucha confianza, si bien, a su juicio, «no cumplió todas las

expectativas». Los años le enseñaron a descubrir la atmósfera existente en un set de filmación y, como productor, a ser consciente de que no puede confiarse en que todo esté garantizado: no solo debe tener el control económico de la película, sino también el anímico.

Con dos concepciones visuales y dramáticas diametralmente opuestas, Livio hizo el tránsito de camarógrafo a director de fotografía con *El otro Francisco* (1974), la ópera prima de Sergio Giral en el largometraje de ficción. Livio confiesa que realmente le interesan las películas complejas y difíciles, esas que exigen trabajar muchísimo, iluminar muchísimo, y como en un noviazgo, buscarle el alma al largometraje —por lo menos durante dos o tres semanas—, el espíritu y la forma que debe tener. Su primer orgullo es *Retrato de Teresa* (1979), por la magia lograda en la filmación por Pastor Vega, Daisy Granados y Adolfo Llauradó, y por abordar temas populares sin populismos ni groserías.

Añade *Cecilia* (1981), una «escuela brutal de catorce meses de rodaje» en la que Humberto Solás lo obligó a ascender hasta el punto de considerarla como su verdadero debut en la dirección de fotografía. *El siglo de las luces* (1992) es su satisfacción más grande, por haberse filmado a un ritmo excepcional en Cuba, gracias a la estrategia de producción armada por Miguel Mendoza en función del talento de Solás. También distingue por su exuberancia a *Roble de olor* (2003), de Rigoberto López, y tiene presente siempre la coreografía de las sombras en *Amada* (1983), codirigida por Solás y Nelson Rodríguez. A alguien como Livio, que considera filmar como una emoción diferente cada día, le cuesta trabajo escoger una secuencia preferida entre tantas memorables que ha registrado con la cámara, y no cesa de preguntarse qué es la vida para él en lugar de tratar de definir su concepción del cine.

Tras figurar en los equipos de *Habanera* (1984) y *Lejanía* (1985), Jerónimo —artífice primero de la NAGRA, más tarde del sonido digital, y miembro activo de la incansable tropa del Noticiero ICAIC Latinoamericano— obtiene en 1986 el premio al mejor sonido en el Festival Internacional de Cine de Bogotá por *Jíbaro*, de Daniel Díaz Torres, y ese mismo año integra el núcleo docente fundacional de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Allí ha formado más de un centenar de profesionales, entre ellos algunos

de los más prestigiosos de Iberoamérica, amén de generar una imprescindible bibliografía. «Por sus aportes a la ciencia y a favor del progreso y la cultura» recibió en octubre de 2015 el título de doctor *honoris causa* de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Consagrarse a esta noble tarea no impidió a Jerónimo ejercer su profesión en títulos tan disímiles como *Mascaró, el cazador americano* (1991), de Rapi Diego, y *El plano* (1993), con un Julio García Espinosa tan furibundamente experimental como en *La inútil muerte de mi socio Manolo* (1989), ejercicio estilístico en el que Miguel Mendoza ejerció como productor y Livio se desempeñó como director de fotografía.

Para este trío de profesionales a quienes rendimos tributo por la obra de toda una vida, el ICAIC, a donde llegaron con tan temprana edad y aprendieron el concepto de responsabilidad que otorga el cine, como una lección de vida, ha sido precisamente eso: su escuela, su vida, un espacio creativo único, sin ser un paraíso, pero que les generó un sentido de pertenencia que no hallaron en ningún otro lugar, y que tiende a perderse. Basta revisar las impresionantes filmografías de Miguel Mendoza, Livio Delgado y Jerónimo Labrada para corroborar que incluyen importantes películas que integran nuestro patrimonio cultural.

Constituyen un motivo más que suficiente para que el ICAIC les entregara el 22 de marzo de 2019, en el acto central conmemorativo por sus seis décadas de existencia, compartido con carácter excepcional, el Premio Nacional de Cine. Lamentablemente, Miguel Mendoza no pudo recibirlo por fallecer apenas cinco días antes de la ceremonia.

Frente al inconmensurable legado de ellos, solo una palabra pudiera resumir el sentimiento de todos: gracias.



Luciano Castillo (Camagüey, 1955)

Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Ha publicado, entre otros, los libros *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, *Cronología del cine cubano* (en coautoría con Arturo Agramonte), *El cine es cortar* (con el editor Nelson Rodríguez), *La biblia del cinéfilo* y *El discreto encanto de Buñuel*. Actualmente es el director de la Cinemateca de Cuba. Miembro de la UNEAC y de la ACPC.

Decálogo del cine joven

José Luis Aparicio Ferrera

Uno

La patria no se antoja tan lejana: una cubana improvisa una rumba en Parque Central. Idalmis García es *Ángela* (2018), el regreso de Juan Pablo Daranas a la Muestra Joven, en su edición 18, esta vez con un cambio de escenario, pero no de poética. Igual que en *Crepúsculo* (2015), Juan Pablo borda un personaje femenino en el viacrucis del crecimiento personal, enfrentado a la soledad, al aislamiento. El contexto es distinto, mas conlleva su propio rosario de dificultades. La heroína de marras, concebida por el director en estrecha relación con su actriz protagonista, intenta abrirse paso en Nueva York, sorteando los escollos típicos de la asimilación y su correspondiente carga nostálgica. Daranas evita los lugares comunes de la anécdota y nos presenta una pieza de carácter híbrido, donde el personaje interviene en contextos reales y se deja arrastrar por el caos de la situación. El corto y *Ángela* fluyen, se adaptan. Son una y la misma cosa. Lo real es un acto de fe. Lo real desborda la ficción. Y viceversa.

Dos

La operación estética de Rogelio Orizondo en *Dalila y su hermano* (2019) me recordó a las «cajitas» del escritor cubano Lorenzo García Vega. Con el registro de sus pequeños sobrinos, mientras estos trasiegan nociones históricas, patrióticas, de identidad y género, Orizondo logra lo que García Vega se proponía en buena parte de sus escritos: reducir a «pequeños objetos» o «adminículos del fetichismo» las máscaras con que nuestro lenguaje ha disfrazado las cosas. El dispositivo textual de Lorenzo se convierte aquí en *performance* documental. Máscaras como «patria», «héroe», «macho», «hembra» serán introducidas en la «cajita», pues esta «vendría a ser, de cierta manera, la objetivación (y



por lo tanto como denuncia indirecta) de nuestra falsedad».

El camino para Rogelio es también la inocencia: una vuelta a la infancia que pone en crisis preceptos y consignas. Esta pieza, filmada con un iPhone 6 y resuelta de manera artesanal, marca la entrada exitosa de un importante dramaturgo al mundo de la realización cinematográfica, sin abandonar las obsesiones que lo impulsaron sobre las tablas. Como al final de su obra *Antigonón, un contingente épico*, el jardín de los héroes patrios se trueca en pasto de matutinos.

Esta vez el ídolo es una bestia de carga, conservada por la ciencia, el dogma y el aire acondicio-



nado. Un animal que bien merece una elegía, otra rapsodia. El mulo, como el hombre, es inagotable.

Tres

En *Los viejos heraldos* (2018), el ritual de lo cotidiano dialoga intensamente con los rituales del poder. Mientras en Cuba se elige nuevo presidente, una pareja de ancianos subsiste en un aislado paraje rural. Ambos trabajan, a pesar de la edad: Tatá prepara carbón, Esperanza se ocupa de las tareas en la casa. El mundo exterior (lo histórico) irrumpe desde el televisor; contrastado con existencias tan humildes, su discurso se torna cada vez más paródico, cada vez más irreal.

El director, Luis Alejandro Yero, evidencia una evolución orgánica a partir de trabajos anteriores: los también cortos documentales *Apuntes en la orilla* (2017) y *El cementerio se alumbra* (2018). Del primero conserva la mirada acuciosa hacia sujetos en el margen; del segundo, el cuidadoso tratamiento de las atmósferas que deviene énfasis sensorial. Esta vez la mirada es preciosista y privilegia la observación, apoyada en una fotografía de encuadres estáticos y delicadamente compuestos, pasados en su mayoría a blanco y negro.

Yero enfrenta la ceremonia política que presupone la renovación, el cambio, al rito demoleedor e impasible de la costumbre, del diario quehacer. Lo simbólico en algunos rituales se vacía de sentido con la repetición. Ante el automatismo y la caricatura, sobrevive cierta pureza de lo real: lo común o cotidiano trascendente.



Cuatro

Con *Atardecer en el trópico* (2019), Marta María Borrás nos sumerge una vez más en los predios del silencio significativo. Su estética reposada y minimalista se pone al servicio de un drama filial, cuyos antecedentes espirituales podrían encontrarse en *París, puertas abiertas* (2014), su primer cortometraje. Una joven violinista, nuevamente interpretada por Clara de la Caridad González, reniega de la música y comienza a trabajar en la cocina de un restaurante. Eduardo Martínez es su padre, un maduro profesor de marxismo que concluye su trabajo en la universidad, quema sus libros y decide encerrarse en el pequeño apartamento de «microbrigada» que comparte con su hija.

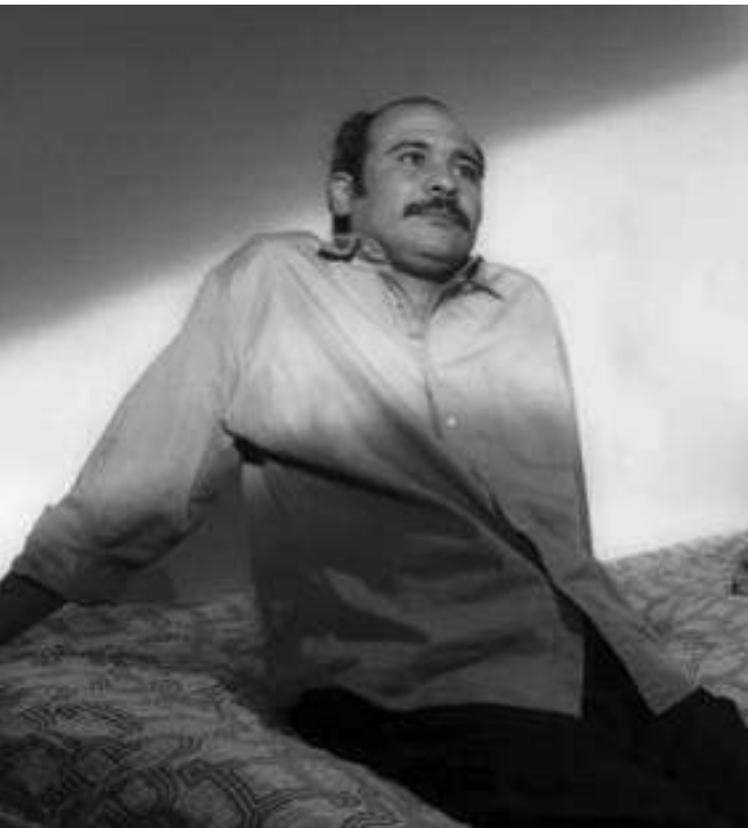
Marta María despliega un sensible y sutil acercamiento a las secuelas del desencanto y el consecuente conformismo, desde una perspectiva que atraviesa generaciones y asienta su huella en la familia. Ambos personajes están pendientes del futuro del otro, sin entender que han aceptado un destino similar. Lástima que el corto se traicione en una de las esce-

nas finales y sucumba a la tentación de verbalizar este conflicto. No era necesario añadir palabras a lo que ya transpiraba el desempeño de los actores, excelso sobre todo en el caso de Eduardo.

Afortunadamente, el tono elíptico y contenido prevalece, abre nuevos caminos para filmar la resignación, el agotamiento... Parecieran preceptos budistas si no partieran del dolor más profundo. No buscar. No aspirar. No desear. Aceptar y seguir viviendo.

Cinco

En la mejor tradición de los hermanos Dardenne, la cámara de *Los amantes* (Alán González, 2018) no abandona ni por un segundo la estela de sus personajes. En un virtuoso plano secuencia de unos ocho minutos de duración, fotografiado por Denise Guerra, accedemos a un paraje físico y sentimental marcado por la precariedad y la violencia. Ella, interpretada por Lola Amores, trata de borrar las huellas de un crimen; él, encarnado por Noslén Sánchez, la persigue lloroso y traumatado a través del claustrofóbico garaje donde han improvisado residencia. El guion de Nuri Duar-



te y el propio Alán nos introduce *in medias res*, en un momento posterior al hecho significativo, por lo que toca al espectador decodificar lo que sucede a partir de la pequeña información que se filtra en acciones y diálogos. Como dijo Tsui Hark: «Vamos al cine a sentir, no a comprender». La clave parece ser la intensidad: colocar al público en el lugar de los personajes, situarlo en el límite de la experiencia...

Seis

Yimit Ramírez, como Nicolasito Guillén Landrían, nos habla del *Fin* (2018) cuando no es el fin. Juan Pérez ha muerto. Alguien juguetea con sus huesos y los extrae de la urna. Alguien los organiza como parte de un ritual. Ese alguien es La Muerte o al menos se le parece. Es La Parca, que propone una segunda oportunidad. El regreso de Juan a la vida durará unos minutos, pero no será a un presente desconocido, sino a un pasado doloroso y hartado familiar.

Milton García y Lola Amores brillan en este corto cáustico y bizarro, junto a los planos secuencia

del fotógrafo Pablo Ascanio y al surrealismo amargo del guion de Ramírez y Tatiana Monge. Esta nueva entrada en la saga de provocaciones filmicas de Yimit nos propone una solución narrativa inesperada como catarsis tras el duelo: un reguetón debajo del mar. No hay compromisos con el supuesto buen gusto si se quiere crear desde la más absoluta libertad.

Siete

El largo diálogo entre Javier y Roberto, dos maleantes de poca monta interpretados por Milton García y Mario Guerra, es el eje central de *Flying Pigeon* (Daniel Santoyo, 2019), un corto donde se mezclan las formas del *thriller* y el realismo sucio con una fábula sobre el cisma generacional. Durante una madrugada de Nuevo Vedado, errantes en un desierto de «doceplantas», ambos ladrones enfrentan sus visiones sobre el acto de asaltar. Un torpe atraco, perpetrado por partes, oxigena y complejiza la discusión; actúa como catalizador del clímax moral.



Aunque pudiera relacionarse ingenuamente con Tarantino, el intercambio verbal recuerda más las disquisiciones filosóficas de un Linklater. Santoyo se entrega a un regodeo formal, cuyos recursos remiten a la publicidad. Tal despliegue cinematográfico no siempre se integra de la manera más orgánica a las ambiciones temáticas del relato, estas últimas, lastradas por cierto didactismo.

Sin embargo, las buenas actuaciones (aquí incluso la de Manuel Romero, como la víctima del asalto, quien aporta una muy necesaria naturalidad), junto a la destreza técnica de la puesta en escena y la atinada selección de locaciones, nos entregan una obra distinta y disfrutable, que evidencia la llegada de un notable director.

Ocho

Las muertes de Arístides (2019) es una de esas piezas de frontera que solemos encontrar en el audiovisual cubano más reciente. Se podría definir, de manera expedita, como documental animado, pues su director, Lázaro Lemus, quien además se encargó de la edición y la fotografía, emplea técnicas del 2D y de la fotoanimación. Lemus nos cuenta la historia de Arístides, un miembro de su familia que, en circunstancias no del todo claras (al menos para el espectador), murió mientras realizaba el Servicio Militar en 1991.

Sin embargo, el punto de vista adoptado por Lázaro abandona cualquier intento de objetividad documental. Asistimos a un sutil ejercicio evocativo, cuya ambigüedad potencia el misterio y favorece el

impacto sensorial. Más que los detalles del hecho, la pesquisa se concentra en los efectos y resonancias de esa muerte en aquellos que sobrevivieron. Es por eso que el realizador retrata a su familia y asume la voz del ausente en un *voice-over* epistolar.

Arístides no cesa de morir. Su descenso es un continuo replicado en otras vidas. Con este filme de atmósferas, Lázaro nos sumerge en su infierno particular, nos convida a acompañarlo al interior de su pesadilla.

Nueve

Katherine T. Gavilán y Lisandra López Fabé, las directoras de *Brouwer: El origen de la sombra*, escapan de los peligros más comunes del documental hagiográfico al uso, aunque no por eso evitan canonizar. La biografía de Leo Brouwer es un sobrentendido en este notable largometraje, donde se nos conduce a la intimidad del artista y no al acostumbrado *tour* de condecoraciones y éxitos.

La hermosa fotografía de Alejandro Alonso nos entrega un mundo táctil y misterioso, alienado del ruido mundanal, pero acosado por este; esta sensación se completa con el brillante diseño sonoro de Velia Díaz de Villalvilla y la edición de Emmanuel Peña. Leo, quien no resiste la tentación de «dirigir» el documental, o al menos de establecer sus líneas generales, se muestra sin los afeites de la entrevista tradicional, sincero, rotundo y frágil hasta la médula. La mal llamada «corrección política» no es una máscara que pueda aplicársele a los genios.



Diez

¿Qué es la nación? ¿Cuáles son sus límites? ¿En qué radica su concepto? ¿Es una construcción lingüística, geográfica? ¿Será necesario abolirla, refundarla? ¿Cómo nos situamos, desde el cine, para amagar una definición?

Home es el nuevo ensayo audiovisual de Alejandro Alonso (*Duelo*, *El proyecto*), quizás la pieza más radical, estética y discursivamente hablando, de todas las presentadas en la 18va Muestra Joven. A través de material de archivo obtenido en Internet, sobre todo capturas de Google Maps, Alonso representa el espacio físico y el devenir histórico de un puñado de pueblos llamados Cuba y localizados en Estados Unidos de América: pseudopatrias virtuales que divergen y convergen, de manera insospechada, con nuestros modelos e ideales de nación.

Alejandro despliega un montaje frenético de múltiples asociaciones, donde la textura y manipulación del formato 16 mm intensifican aún más el extrañamiento. El diseño sonoro de Glenda Martínez es complemento perfecto del caos visual; su carácter asincrónico viene a puntuar la disonancia.

Para iniciar la búsqueda del hogar, Alonso propone dinamitar los dogmas, las más recias nociones patrióticas e identitarias. Hay que saber mirarse en este espejo roto, negro, invertido. Buscar allí nuevas versiones de Cuba, alternativas posibles, placer y fuga de la variación. Aspirar también a un cine distinto, alienado, que no se parezca. Ese podría ser el camino. Un nuevo comienzo.



José Luis Aparicio Ferrera (Santa Clara, 1994)
Graduado en Dirección en la FAMCA (ISA). Sus cortos se han exhibido en festivales de Cuba, Estados Unidos, Alemania, Chile, Argentina y España. *El secadero* (2019) ganó los premios del público y a la mejor producción en la 18 Muestra Joven ICAIC. Integró el Jurado Mezcal del 33 Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

CUBA...
A great place to call home



Con los ojos cerrados

Entrevista a Jorge Alberto González Frómeta, fundador del proyecto para invidentes Tocando la Luz

Yaima Cabezas

Gracias a la tecnología y al empeño de un grupo de realizadores, promotores, especialistas, y demás, en Cuba las personas ciegas y débiles visuales pueden disfrutar del cine y dejarse llevar por lo apasionante que resulta sentarse en una luneta para conocer historias, y con ellas divertirse, llorar, reflexionar, aprender. Se trata de una experiencia inimaginable un tiempo atrás, cuando el mundo del celulo-



de consistía casi exclusivamente en una imagen en movimiento con sonido.

Puede ser un eufemismo, pero «ver» el cine a través de la algarabía de las palabras que se acomodan a los efectos sonoros, solo con los oídos, es lo más grande que le ha pasado a la comunidad de ciegos en nuestro país.

Para una persona vidente pareciera que no son tan numerosos, o que hasta el momento estaban todos escondidos, relegados en sus casas —porque pueden pasar semanas y meses sin que uno vea a un ciego. Sin embargo, desde la primera convocatoria en La Habana para ir al cine con exclusividad, emergieron y fue como un maremoto, un torbellino combinado con el embrollo que se crea entre bastones y gritos de individuos que no encontraban otra manera de hacerse notar, de ubicarse en tiempo y espacio, y de censar y saber de los demás.

Así fue hace nueve años, cuando surgió el proyecto Tocando la Luz: una multitud de ciegos a las puertas del cine La Rampa, en El Vedado, en algu-

nos casos acompañados por familiares, amigos, e incluso con mascotas lazarillos. Una realidad que se repite, invariablemente, cada mes, con excepción de julio y agosto, cuando la cita se convierte en una fiesta semanal.

El proyecto

Al conversar con Jorge Alberto González Frómeta, especialista del Proyecto 23 del ICAIC y fundador del cine club para ciegos, se hace evidente su emoción por lo logrado.

«Tocando la Luz es un sueño alcanzado. Durante muchos años estuve pensando en la idea de proyectar cine para discapacitados visuales. En 2004 se presentó en La Habana la primera película con audiodescripción: el filme argentino *En fin, el mar*, que trata sobre un tema cubano. La película se había exhibido en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde pasó sin penas ni glorias. Luego, el equipo de producción le hizo audiodescripción, y acudió al Proyecto 23 para proponer llevarlo al cine. Tenían esa idea porque ya antes habían hecho un trabajo similar en Buenos Aires, así que se hizo siguiendo sus experiencias».

El cine Chaplin fue el escogido. Allí les vendaron los ojos a todos en la sala, incluso a videntes, para que cada uno pudiera recibir la película en un ambiente exacto: con antifaces, bajo el mismo poder hipnótico de los sonidos, con la guía suprema del lenguaje hablado. Ese fue el momento de quiebra para Frómeta. Lo que allí vivió le marcó para siempre, y desde ese día trabajó por crear el proyecto y acercar el cine nuevamente a aquellas personas que alguna vez pudieron conocerlo, pero que en ese momento la oscuridad les apartaba. La misma euforia le reportaba pensar en hacer que pudieran descubrirlo aquellos que nunca lo conocieron. Se trataba de una experiencia única en Cuba, difícil, pero su personalidad insistente y positiva le llevó al éxito.

«Tuve la gran suerte de trabajar como organizador en esa proyección en el Chaplin. Fue un mediodía, y ese día llovió. Por un instante pensamos que todo cuanto habíamos hecho se iba a fastidiar y no iba a dar frutos; no obstante, empezaron a llegar, y llegaban de todas las maneras, de los lugares más lejanos. Hubo hasta quien vino con un perro. A mí aquello me emocionó muchísimo, porque no podía creer que fuera tan amplia la convocatoria ni que vendrían tantos, a pesar de las condiciones del

tiempo. Al finalizar la proyección empecé a hablar con ellos y sus mensajes me calaron. Me llegó al alma cada frase, cada palabra, porque me contaron sus experiencias e historias de vida».

Cuenta Frómeta que aquel día de 2004 fue muy importante. Muchos de quienes acudieron eran ciegos de nacimiento, otros sí habían tenido antes la experiencia del cine, y luego perdieron la visión. En ambos casos no sabían cómo agradecer aquello que tomaban como un «gesto»; unos pensaron que jamás iban a volver a sentarse frente a la pantalla grande, otros nunca imaginaron que pudieran hacerlo alguna vez. Todos lo asumieron como la maravilla del siglo.

«Yo me dije: esto es lo que quiero hacer, pero hacerlo sistemáticamente, no solo en efemérides o porque sea domingo». Le costó muchos años, porque no fue hasta 2011 que su idea se convirtió en realidad. Más de cien personas acudieron a aquella primera cita. «Me excitó muchísimo, ellos sintieron que los apreciaban. Del público gritaban agradecidos por acordarnos de ellos, y eso era justamente lo que yo quería, que se sintieran parte».

Audiodescripción

Aunque en Cuba aún no llega a la década, la técnica surgió en el siglo pasado y se implementó con mucho éxito.

«El cine para ciegos es la misma película que estamos acostumbrados a ver, pero con una pista de audiodescripción que se le incorpora. Esta es una modalidad que se creó en los años setenta en Estados Unidos, allí fue puesta en práctica y tuvo muy buenos resultados. En España, Francia e Inglaterra la adoptaron e implementaron de inmediato; incluso en esos países se crearon empresas que se dedicaron únicamente a escoger las películas, hacerles un guion con audiodescripción y finalmente proyectarlas para ese tipo de personas. España ha hecho una magnífica labor durante todos estos años, por eso en nuestras búsquedas siempre prevalecen las películas españolas».

La audiodescripción posibilita acercar el cine a ciegos y débiles visuales. Existen distintas modalidades, aunque muchas de ellas no describen colores, algo muy importante para Frómeta: «La vida está llena de matices, la vida no es en blanco y negro, y para ellos tiene que ser igual de colorida, como lo es para nosotros. Además, unos son ciegos de



nacimiento, pero no todos. Es por eso que algunos guionistas ya empiezan a agregarle el color, porque no se lo puedes negar a quienes sí lo conocieron. Muchas veces preguntan cómo iba vestido el personaje o cómo era la mañana, y apoyarse en el color es importante cuando se describe.

»En audiodescripción hay que contar lo que el director quiso mostrar exactamente, describir cada imagen o secuencia con total fidelidad, sin alterar ni un detalle. Se relata sencillamente con los códigos que están expuestos, sin utilizar otro recurso, y eso es lo que hacemos con el departamento de Doblaje y Subtitulaje, más conocido como 14B, del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT)».

Hace muchos años en Cuba hubo un tiempo en que se hacían las películas con audiodescripción, «pero eran de una pésima calidad», y cuando en 2011 Frómata buscó aquellos filmes, que hasta estaban empolvados, se molestó muchísimo al comprobar que en la Isla aquel trabajo aún se hacía en casetes, a pesar de lo avanzada que estaba la tecnología en el mundo. «Esos casetes tienen sesenta minutos, y no muchos largometrajes duran tan poco tiempo, por tanto, para que cupieran había que cortar las películas y volver a pegar en el lugar exacto donde se había hecho el corte, y en consecuencia aquello era una longaniza que nadie podía entender. Empecé a luchar contra eso, poco a poco, porque cambiar costumbres es lo más difícil, pero lo logré, y hoy tenemos películas de calidad en soportes dignos».

Las películas

«Hemos trabajado muchísimo durante todos estos años para acercarles el cine a los invidentes—cuenta Frómata—; tenemos ya más de cien filmes con audiodescripción, y se la incorporamos a toda película cubana que se estrena. Hemos preparado contenidos de todo tipo, porque de la misma manera en que nosotros podemos elegir una película, ir o no a verla, ellos en el cine club tienen también la posibilidad de hacerlo.

»En cada función les hablamos de la próxima cita y de esa manera se embullan y planifican para volver. Muchas veces les llevamos a los realizadores de las películas cubanas. Han pasado por el cine club directores como Fernando Pérez y Lester Hamlet».

El 6 de julio de 2011 fue el punto de partida. «Empezamos a incorporar películas cubanas del pasado, pero al mismo tiempo les dábamos lo más

actual. Fue importante para nosotros llevarles clásicos como *Los pájaros tirándole a la escopeta*, *Se permuta*, y tantas más. Fue un poco de trampa, porque sabía que películas como esas no podían quedar mal, y yo quería que se embullaran de verdad, así que el resultado fue más que bueno. No me puedo quejar.

»Lo que proyectamos lo escogemos de lo que vamos encontrando y buscando. Nos gusta mucho lo que viene de España, porque son muy buenas sus audiodescripciones. Como los audiovisuales cubanos los ponemos todos, y son prioridad, aún tenemos mucho material».

Según Frómeta, los debates que siguen a cada proyección son magníficos, porque se discute sobre cada detalle, y percibes que los códigos de comunicación no cambian y que el guion de audiodescripción se acopla perfectamente a la película, a la idea del director.

La experiencia

Antes no era común ver a una persona ciega en el cine. Cuentan que cuando excepcionalmente iban, se apoyaban en la narración de un acompañante vidente a su lado que les relataba todo cuanto creía interesante. Sin embargo, tal dependencia no resultaba muy cómoda, y además siempre quedaban detalles que se les escapaban al narrador-acompañante.

Gracias al desarrollo tecnológico, el cine es hoy más accesible. A través de técnicas de audiodescripción, se reciben explicaciones casi exactas de las escenas. Con palabras saben cómo son los paisajes y los personajes, sus gestos, cómo caminan y visten. Y tal narración no interfiere en los diálogos, porque se alternan de forma totalmente sincronizada.

En la actualidad viven en Cuba más de treinta mil ciegos. Guillermo Rodríguez Llerena perdió la visión en 1984 y nunca pensó que volvería a la luneta a disfrutar una película. «Para nosotros, las personas que tenemos discapacidad visual, disfrutar del cine nuevamente es, en primer lugar, novedoso; y, en segundo lugar, es muy importante, porque nos hace sentir como lo que somos, personas. Que tengamos una discapacidad es casi insignificante. Queremos que nos traten como corresponde. Somos seres humanos, y como todos, nos gusta disfrutar y tener acceso a las opciones culturales y recreativas. El cine nos ha devuelto ese lugar. La audiodescripción lo es todo para nosotros.

»El proyecto *Tocando la Luz* es muy importante, porque además nos permite sentirnos parte, socializar nuevamente. Al cine vamos con familiares, parejas, hijos, por tanto, es también punto de encuentro, hemos conocido personas nuevas. A veces cuando termina la película nos ponemos de acuerdo y nos vamos a disfrutar de otros entornos cercanos al cine, como el Malecón habanero o el Coppelía.

»El proyecto nos ayuda a crecer. Sin duda alguna hemos podido apreciarlo en estos años que ya tiene el cine club. Ir al cine como cualquier espectador nos ha posibilitado alcanzar ese nivel de cultura y de relaciones humanas que nos faltaba. *Tocando la Luz* nos ofrece la oportunidad de conocer sobre el séptimo arte en todos los sentidos».

El alcance

Hoy *Tocando la Luz* está presente en Granma, Holguín, Camagüey y La Habana, con gran posibilidad de iniciar pronto en Ciego de Ávila y Guantánamo. Cada región lo acomoda a sus necesidades y en el horario que le sea más factible, porque fuera de la capital es muy complejo movilizarse. Las distancias son muy extensas, por lo que en las provincias se han abierto varias sedes en diferentes municipios.

Es un tema de gran demanda, pero hay que buscar condiciones. Afortunadamente, a punto de cumplir una década, este proyecto sociocultural audiovisual inclusivo goza de mecanismos para mantenerse, y cuenta con un público ávido de cinematografía. Entre todos, el ICAIC, la Asociación Nacional de Ciegos y Débiles Visuales y el ICRT, trabajan para seguir llevando al cine club propuestas interesantes para la comunidad de los ciegos en Cuba.



Yaima Cabezas (La Habana, 1983)

Licenciada en Comunicación Social en 2007 y diplomada en Periodismo en 2008. Trabajos suyos han aparecido en Radio Rebelde, en publicaciones de la UNEAC y el ICAIC, en los Canales Educativos de la Televisión Cubana, así como en medios de Chile y Venezuela.

Paul Chaviano, taxidermista de quimeras

Nailey Vecino Pérez

Detrás de cada efecto especial hay alguien que deja de dormir
para que nosotros soñemos.

Víctor Casaus

El encuentro tardó en ocurrir. Tras semanas de mensajes, correos, llamadas y citas pospuestas tuve la sensación de haber perdido la oportunidad de dialogar con Paul Chaviano. Hasta que me recibió finalmente en su laboratorio, entre herramientas, rincones abarrotados de recuerdos y artefactos inusuales.

Allí transcurrieron las siguientes tres horas de entrevista, en el lugar donde Paul se refugia, quizás sin darse cuenta, incluso más tiempo del que tiene; como si experimentara, siempre que llega al taller, un autismo transitorio.

Paul Chaviano se ha desempeñado en diferentes roles dentro del ICAIC: fotógrafo, atrecista, escenógrafo, restaurador y director cinematográfico. Pero si hay algo que lo define es la animación en *stop motion*.

Parecieran muchas habilidades para quien, según cuenta, solo tuvo como formación académica en su juventud un curso de taxidermia. Por ello, cada vez que hace una maqueta o idea un personaje con plastilina, cartón, esponja, madera u otro material que se le ocurra, le parece experimentar el papel del taxidermista que inyecta savia a un objeto.

El producto de su inventiva ha ocupado decenas de escenografías en el cine cubano y extranjero, y los detalles que llevan su nombre como marca de

agua, pudieran pasar desapercibidos para el espectador que solo se sienta a disfrutar del producto final sin atinar en pormenores.

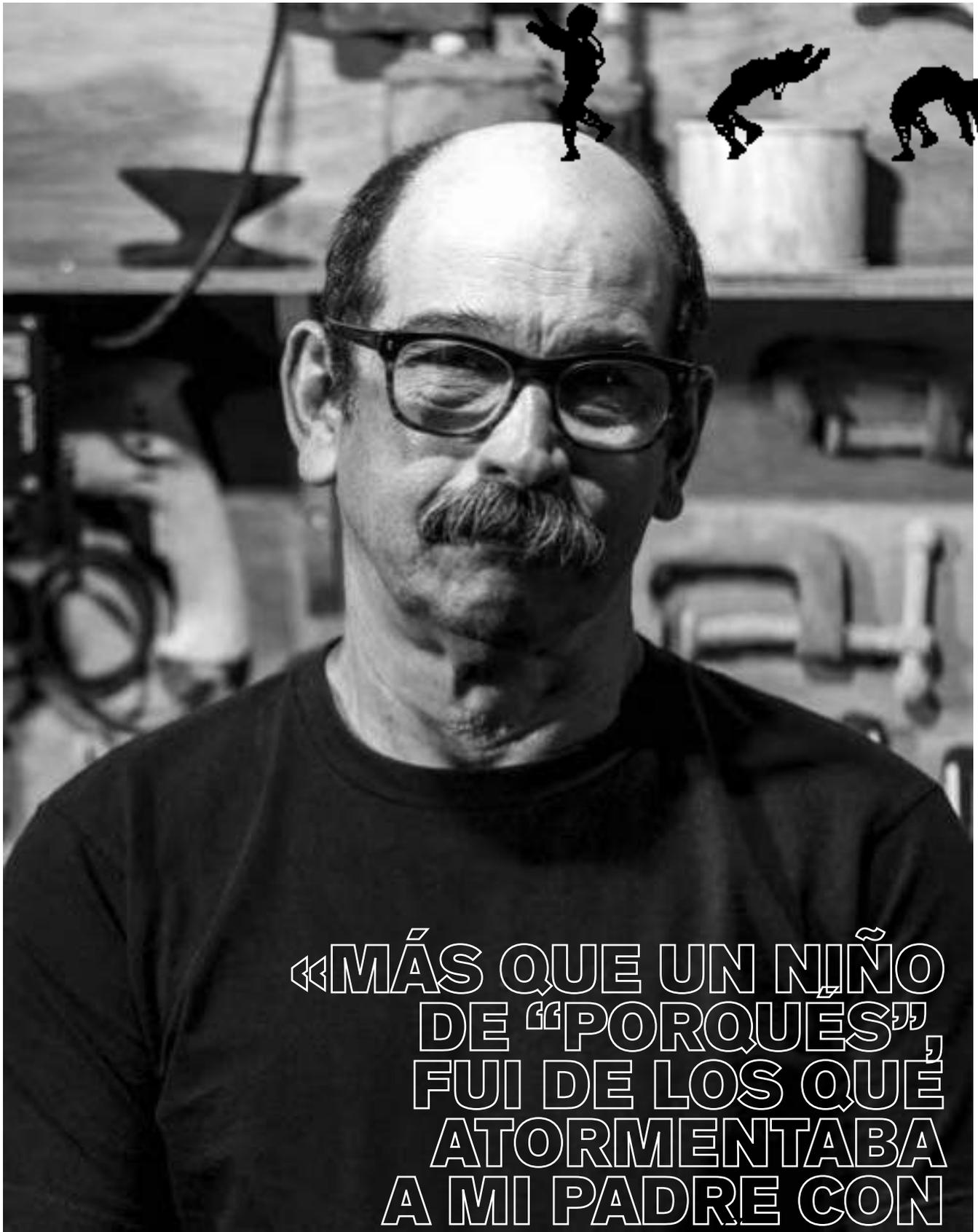
Quizás su nombre se recuerde sobre todo por su trabajo en el corto *20 años*, del director Bárbaro Joel Ortiz. Sin embargo, la huella de Paul también aparece en los papalotes de *Habanastation*, filme de Ian Padrón; en las municiones de *Elpidio Valdés contra dólar y cañón* e instalaciones de *Vampiros en La Habana*, ambas de Juan Padrón; en los aviones de *Lisanka*, de Daniel Díaz Torres, o incluso en los tinteros y plumillas utilizados por los inocentes de Alejandro Gil.

De cada uno de estos trabajos se nutre su taller, o como a él le gusta llamarle, «su laboratorio de ideas». Allí reúne un pedacito de cada obra salida de sus manos desde que entró a los Estudios de Animación del ICAIC en 1968.

Al indagar en el inicio de todo, aquel hombre de lentes profundos y bigote tupido, pareció olvidar sus sesenta años para ponerse a la altura de los soldaditos con los que jugaba de niño.

Combate con ellos, los atropella con el avión que recién hace de papel. Sonríe, vuelve de su infancia al taller, se recupera.

—Así inició todo— me dice.



«MÁS QUE UN NIÑO
DE “PORQUÉS”,
FUI DE LOS QUE
ATORMENTABA
A MI PADRE CON
LOS “COMO”»



«Desde pequeño fui curioso. Me gustaba saber la esencia de las cosas, quería desarmar a los soldados como a los aviones y recomponerlos yo mismo después. Más que un niño de “porqués”, fui de los que atormentaba a mi padre con los “cómo”».

Aquella curiosidad le acompañaría el resto de su vida, incluso cuando pensó que la rectitud de las Fuerzas Armadas se la arrancaría de cuajo.

Chaviano sabe que la vida le premió con la habilidad de hacer arte con sus manos y la ha sabido aprovechar muy bien. Hace mucho tiempo no diseña un animal, pero la técnica le dotó de la destreza suficiente para trabajar también la madera, el cartón, la plastilina, la esponja...

De su paso por la Marina de Guerra recuerda aquel día de inspección en que el jefe de Comunicaciones de su compañía descubrió una maqueta en su taquilla. Lejos de un regaño, se ganó la admiración de sus superiores. Desde entonces haría cada una de las maquetas de referencia de la unidad, aun sin clases de arquitectura, sin técnicas de dibujo, sin el abecé de la topografía.

«Mi escuela fue la gente, mis primeros maestros fueron mis socios, Adrián Guerra, el arquitecto; el chino topógrafo, y aquel otro que me advirtió del mejor de los componentes en lo que hago: la paciencia».

El nuevo peldaño lo subiría al entrar al ICAIC como dibujante, pero siempre, según cuenta, man-

tuvo el bichito de querer llevar cada dibujo plano a lo volumétrico, lo corpóreo.

Agita su gorra dejando ver la anchura de las entradas a la bahía en su cabeza, repasa con su mano lo que queda de cabello y saca, como mago de su sombrero de copa, tres palabras que han funcionado como el «bibidi babidi bu» de su carrera: «paciencia», «constancia» y «esfuerzo».

Con esta fórmula, Paul ha llegado a convertirse en un profesional que no todos conocen, pero que ha intervenido en la puesta en escena de numerosos largometrajes y cortometrajes, animados o no, como *La casa de Mafalda*, *El carro del padre*, *Quiétude interrumpida*, *Cartas del parque*, *Érase una vez*, *Encuentro muy cercano* y la más reciente producción *Mi taller*, entre otros tantos.

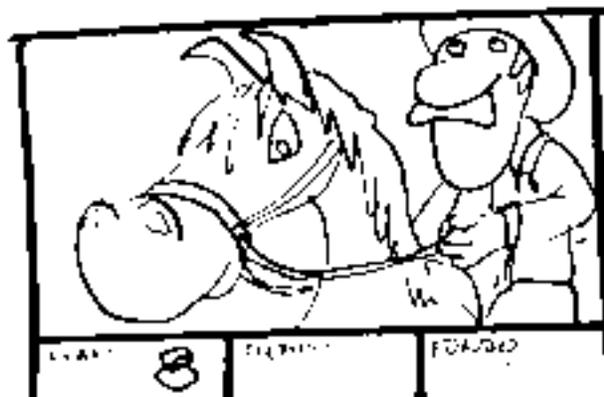
Además, es de los pocos que trabaja actualmente la técnica de *stop motion* en el ICAIC, y es formador de generaciones, pues imparte talleres a niños y jóvenes, así como cursos a estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Quizás por ello, durante aquella tarde, tuve la sensación de recibir un curso de apreciación de cine, pues fue un encuentro donde se mezclaba un rato de información personal con varios de cultura.

Te impresiona cuando habla de «zoótropos», «quinetoscopios», «taumátropos», «praxinoscopios». Sientes que recibes una clase teórica, y luego con la práctica te sorprende, pues allí, en otro rincón, te muestra cada aparato de estos y pregunta: «Ves, ¿ya no te parece tan desconocido?».

Encuentro muy cercano (storyboard)

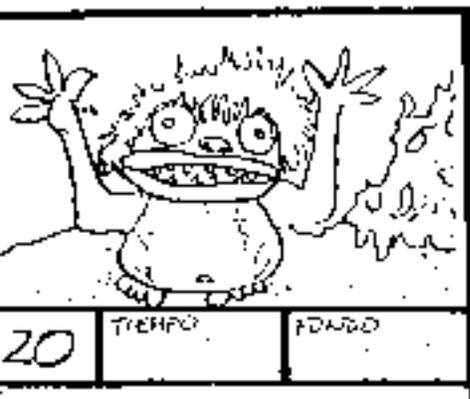
24





Las herramientas del escritorio delataban su trabajo en el capítulo 50 de la serie *Mi taller*, una especie de homenaje a los conocidos *Filminutos*. Tornillos, tijeras, martillos y otros materiales hechos a base de esponja cobran vida para interpretar a Romeo y Julieta, un ladrón de tendedera, un campeón de natación, un superhéroe...

Chaviano moldea a su antojo la espuma, la goma, el cartón, recrea el personaje y el ambiente en su memoria, se aferra a su silla estampada bajo al lema «*Non parlare al autista*», y termina el ritual en personajes que cobran vida finalmente con las historias de guionistas como Juan Padrón, Alexis Pérez (Nwito), o su propia hija, Isis Chaviano, quien bebió de la misma pócima del padre y hoy trabaja como realizadora, editora y guionista de cine y televisión.







Escenografía de *Mi taller*



Otra etapa de su vida la marcó aquel día en que Héctor García Mesa, entonces director de la Cinemateca de Cuba, le llevó a una exposición de cámaras Pathé deshechas, empolvadas por el tiempo en un viejo almacén del cine Payret.

«Aquello fue como una aparición para mí. Agarré todas las piezas, y le dije a Héctor que yo iba a restaurarlo todo. Él me respondió: “Estás loco”, y sí, con esa misma locura agarré una por una, y foto a foto llegué a restaurar alrededor de 500 piezas que están expuestas actualmente en la Cinemateca de Cuba».

Recuerda la tarde en que Eusebio Leal le aceptó una taza de café en el balcón habanero de su casa y le propuso pasar un curso en el Centro de Restauración de La Habana Vieja, donde quizás trabajaría hoy si no le apasionara tanto la magia del cine.

De ahí vendrían las primeras clases que recibió de la mano de profesores especializados en el ámbito de la cultura, la fotografía y la comunicación, y llegó a graduarse de la Escuela Nacional de Diseño Básico del Ministerio de Cultura. Pero asegura, lo remarca, como si quisiera que lo resaltara en este texto:

—Mi verdadera formación fue el apoyo de todas aquellas personas que encontraron la cordura dentro de mi constante estado de enajenación.

Lázaro Gómez, Roberto Siso, Alexis Montilla, Héctor García Mesa, Fernando Birri, Juan Padrón, Humberto Peña, Leopoldo Ponte, Luciano Castillo, sus padres, Isis, lista interminable que no cabría en la hoja de agradecimientos de la tesis que nunca escribió.

Así como habla con entusiasmo de sus amigos, se emociona ante la pregunta de cuál es su mayor pasión. Lo piensa un poco, «no es muy fácil elegir», dice, pero llega a una conclusión: los parques temáticos y los juguetes ópticos.

Para hablar de su mayor pasión se traslada a Venezuela, donde residió durante cinco años. Llegó allí gracias a una exposición que formaba parte de la Plataforma Audiovisual de la Niñez Latinoamericana y Caribeña en el Festival del Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de 1992, y allí pudo materializar lo que desde entonces ha sido su pasatiempo predilecto.

En aquellas tierras fue asesor cinematográfico del parque temático La Montaña de los Sueños, en Mérida, y más tarde, a propuesta de un productor venezolano, se enfocaría en otro parque temático.

«Fui combinando diferentes técnicas para hacer también por mí mismo los juguetes ópticos, estos que ves aquí, y que dejaron sorprendido al mismísimo Tomás Gutiérrez Alea. Son como la esencia de una época que quizás no volverá, por ello los conservo con tanto cariño, al igual que las maquetas de cada parque temático».

Mientras te muestra una de ellas llegas a dudar si Paul Chaviano es realmente una persona de este mundo, porque de tanto andar entre juguetes parece haberse trasmutado en un personaje más de aquel universo utópico.

Maqueta en mano te describe las calles repletas de niños en bicicletas o chivichanas, una feria de comida en el parque, incluso un gato que caza al inocente pajarito en la arboleda. Y yo solo veía en sus manos aquel molde de caja revestida en cartón maqueta hasta que su historia me convenció, y entonces comencé a notar el verde en el papel estrujado que simula la copa de los árboles, o la sonrisa de un infante en la silueta escuálida que representa a un niño en las aceras.

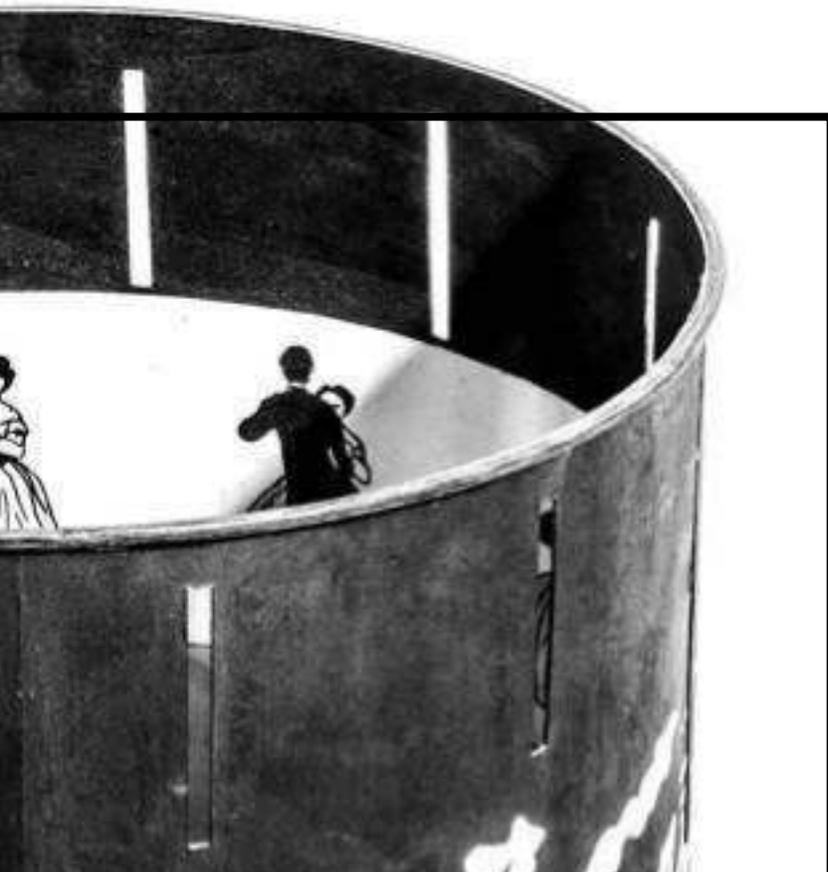
Los rincones del lugar se vuelven cómplices de mi admiración, simpatizamos y entonces aparece la confianza para que me revele otros detalles. Paredes tapizadas no solo con carteles de las películas en las que ha trabajado, sino también de reconocimientos y diplomas.

Inquiero en ello. Lo evade. Lo agradece y punto. ¿Podrían ser más?, quizás. No importa, no crea para ellos.

Aprovecha la ocasión y me habla de novedades, proyectos en camino, como la producción cinematográfica *Misión H2O* del ICAIC, donde funge como maquetista, y el paquete animado *Mi abuelo*



Zoótropo



Paul, una propuesta de los Estudios de Animación para el verano.

Tras cincuenta años de trabajo, le ha llegado a Paul Chaviano la hora del retiro, mas siempre vuelve al lugar donde puede ser loco sin camisas de fuerza. Vuelve porque teme dejar sus herramientas huérfanas, porque se siente aún con la fuerza y el corazón para incluso pensar en proyectos pendientes.

Paul Chaviano vuelve a su guarida, porque sabe que él es como el formol que mantiene intactos sus juguetes.

Y allí estará, al menos hasta que concluya la banda de instrumentos mágicos que le prometió a Sofía, la pequeñuela de cuatro años que irrumpió justo al final de la conversación, heredera de aquel mundo mágico que su abuelo Paul ha edificado con la arcilla del arte.



Nailey Vecino Pérez (La Habana, 1997)

Estudiante de Periodismo en la Universidad de La Habana. Presentadora en la revista «Esquinas» del canal Nexos, de la Universidad de La Habana, y la revista «En tiempo real» del canal Caribe de la Televisión Cubana. Además, colabora en las redacciones nacionales e internacionales del canal Caribe y del Sistema Informativo de la Televisión Cubana. Ha publicado trabajos en las revistas *Juventud Técnica* y *Alma Mater*.



Raúl Canosa: no solo el productor de *Lucía*...

Luciano Castillo (con la colaboración de Luis Lacosta)

No es raro detectar la omisión, generalmente imperdonable, de alguna personalidad en cualquier diccionario o libro de referencia. En el archivo de la Cinemateca de Cuba no existía expediente alguno suyo. Por ese motivo, la ficha biofilmográfica del productor cubano Raúl Canosa fue excluida del *Diccionario de Cine Iberoamericano* publicado por la Sociedad General de Autores y Editores. Unos pensábamos en su desaparición; otros, que se había marchado del país.

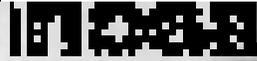
Cuando en diciembre de 2017 en la casa del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano tratamos de localizar a los sobrevivientes del equipo de realización de *Lucía* para invitarlos a la presentación de la copia restaurada, descubrí con sorpresa que el camagüeyano Raúl Canosa, nada menos que el productor de ese clásico, y también de un conjunto de valiosos documentales, vivía a escasas cuerdas del edificio ICAIC, donde trabajó desde 1959. Era uno de esos tantos olvidados cuyos testimonios sobre la historia de nuestro cine ameritan preservarse. Acometí la tarea de reconstruir su filmografía título a título y año a año. Contacté de inmediato a Luis Lacosta, con quien compar-

to la pasión por el registro de la memoria del cine cubano, y él se encargó de coordinar y filmar esta entrevista con el octogenario profesional, quien comenzó así su testimonio:

«Nací el 21 de junio de 1934. Siempre me gustaron mucho la pintura y el dibujo. Me especialicé en el humorismo; en algunas publicaciones allá en Camagüey aparecieron algunas de mis caricaturas. Vine joven para La Habana, donde tuve que trabajar y luchar mucho hasta que pude comenzar en la parte escenográfica del teatro, en la Academia de Arte Dramático que dirigía Mario Rodríguez Alemán cuando aún no había triunfado la Revolución. Posteriormente, me integré al servicio de publicidad en la agencia Siboney como escenógrafo de comerciales para la televisión. Esas fueron mis primeras experiencias serias de trabajo. En Camagüey había realizado algunas incursiones en cine, porque yo rotulaba también y a veces dibujaba carteles que eran filmados por un camarógrafo llamado Manuel Cano. Con él hacíamos trabajos esporádicos que yo ni cobraba siquiera y se proyectaban en las salas de cine antes de comenzar la función. Era un tipo de publicidad comercial que se empleaba mucho en la época».

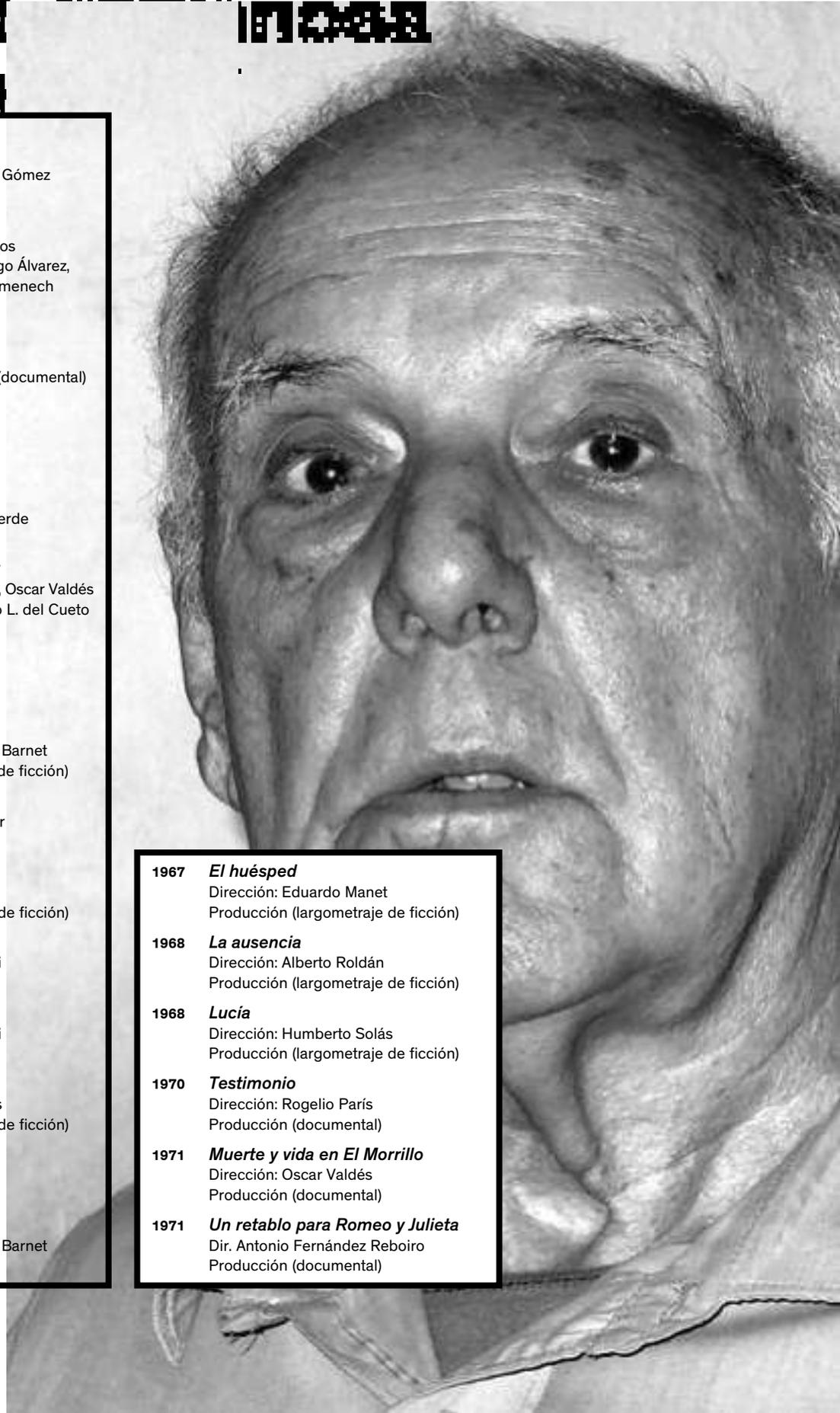
Raúl Canosa

filmografía



- 1960 *Carnaval***
Dirección: Fausto Canel
Producción junto a Amaro Gómez
(documental)
- 1960 *Ritmo de Cuba***
Dirección: Néstor Almendros
Producción junto a Santiago Álvarez,
Amaro Gómez y Gisela Domenech
(documental)
- 1960 *Tierra olvidada***
Dirección: Oscar Torres
Asistencia de producción (documental)
- 1961 *La montaña nos une***
Dirección: Jorge Fraga
Producción (documental)
- 1961 *Resumen del Año
de la Reforma Agraria***
Dirección: Fernando Villaverde
Producción (documental)
- 1962 *Minerva traduce el mar***
Dirección: Humberto Solás, Oscar Valdés
Producción junto a Alfredo L. del Cueto
(cortometraje de ficción)
- 1963 *Portocarrero***
Dirección: Eduardo Manet
Producción (documental)
- 1964 *Giselle***
Dirección: Enrique Pineda Barnet
Producción (largometraje de ficción)
- 1964 *España 36***
Dirección: Octavio Cortázar
Producción (documental)
- 1964 *La jaula***
Dirección: Sergio Giral
Producción (cortometraje de ficción)
- 1964 *Pueblo por pueblo***
Dirección: Iberé Cavalcanti
Producción (documental)
- 1965 *Discriminación racial***
Dirección: Iberé Cavalcanti
Producción (documental)
- 1965 *El acoso***
Dirección: Humberto Solás
Producción (cortometraje de ficción)
- 1965 *Vaqueros del Cauto***
Dirección: Oscar Valdés
Producción (documental)
- 1967 *David***
Dirección: Enrique Pineda Barnet
Producción (documental)

- 1967 *El huésped***
Dirección: Eduardo Manet
Producción (largometraje de ficción)
- 1968 *La ausencia***
Dirección: Alberto Roldán
Producción (largometraje de ficción)
- 1968 *Lucía***
Dirección: Humberto Solás
Producción (largometraje de ficción)
- 1970 *Testimonio***
Dirección: Rogelio París
Producción (documental)
- 1971 *Muerte y vida en El Morrillo***
Dirección: Oscar Valdés
Producción (documental)
- 1971 *Un retablo para Romeo y Julieta***
Dir. Antonio Fernández Reboiro
Producción (documental)



¿Y cómo fue su vínculo con el ICAIC?

Esa fue una etapa de transición para mí, porque prácticamente con las medidas económicas que se tomaron en el país se acabó la publicidad comercial y dejó de existir la publicitaria Siboney con la que realicé muchos trabajos. Me ligué entonces a la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, y estuve trabajando en un departamento de teatro que crearon. Recorrimos todo el país representando algunas obras, y fue en ese momento que establecí contacto con Julio García Espinosa. Un día le hablé y le dije que no tenía trabajo, y en el verano de 1959 me llamaron para trabajar en el ICAIC. Éramos muy pocos... Fui uno de los primeros con expediente laboral en el instituto.

¿Puede hablar sobre los primeros documentales en su filmografía: *Carnaval*, de Fausto Canel; y *Ritmo de Cuba*, realizado por el fotógrafo catalán Néstor Almendros?

Carnaval tenía dos directores: Fausto Canel y Joe Massot, a quienes se les ocurrió una idea sencilla, todo un hallazgo: se utilizó una pareja para mostrar aquellos festejos del carnaval, y aprovechamos el primero que se realizó después del triunfo de la Revolución para hacer el documental. La recuerdo como una experiencia interesante. En *Ritmo de Cuba* trabajé con Néstor Almendros, que en ese momento era más documentalista, aunque después se especializó en la fotografía. Lo filmamos en el teatro de Miramar, que se llamó primero Blanquita, después le cambiaron el nombre por Chaplin y hoy es el Karl Marx.

Ya dentro del ICAIC integra el equipo de realización del documental *La montaña nos une*, dirigido por Jorge Fraga...

No, anteriormente trabajé como asistente de producción de Alberto Roldán en *Tierra olvidada*, filmado en la ciénaga de Zapata por Oscar Torres. Para mí fue la experiencia más interesante desde el punto de vista artístico, porque Oscar dirigía muy bien. Él pasó por el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, donde estuvo trabajando la línea del neorrealismo. Tenía una maestría especial para dirigir a los campesinos del lugar, seleccionados como actores. Me impresionaba mucho como él dirigía.

Quiero que se detenga en *Minerva traduce el mar*, que realizaron Humberto Solás y Oscar Valdés para Enciclopedia Popular.

Enciclopedia... fue un departamento que creó el ICAIC, que no tenía grandes pretensiones artísti-

Raúl Canosa en *Carnaval*





Giselle

cas, pero sí fue bueno para la formación técnica del personal y en la producción de notas didácticas de fácil comprensión para los espectadores. Fue como un aporte del ICAIC a la campaña de alfabetización que se desarrollaba en todo el país. Era un área que contenía todos los elementos para realizar los procesos del cine. Y allí aprendió mucha gente. Desde un preguion se realizaron muchos documentales de carácter didáctico para los que a veces hubo que hacer profundas investigaciones. La Enciclopedia estuvo dirigida por Octavio Cortázar y Enrique Pineda Barnet. Y yo era el productor de todo aquello.

Posteriormente, ya por razones económicas y otras que no recuerdo, hubo que variar las estructuras, y se aprovechó el personal para la producción de algunas películas, porque la idea de la filmación del ballet *Giselle* surgió allí. En un principio iba a ser un documental, pero Enrique Pineda Barnet lo

complicó ¡y hubo que filmar el ballet completo! Esa experiencia fue muy interesante, porque exigió un estudio tremendo: ¡todos tuvimos que estudiar el ballet! Existía un gran amor por lo que hacíamos. Creo que los tiempos han cambiado bastante. Primero, como productor, yo creaba un contexto y se establecían relaciones de amor y amistad entre el equipo de filmación. Y ese clima de trabajo nos ayudó mucho a nosotros, esa política de llevarnos bien fue importante. Teníamos apoyo de las distintas organizaciones de masas y económicas del país. En todo sentido nos ayudaron siempre en aquella etapa incipiente. Ya después los tiempos fueron cambiando, por supuesto.

Minerva... surge a partir de un poema escrito por José Lezama Lima que sirvió como punto de partida para el argumento que se les ocurrió a Humberto y Oscar. Si no me equivoco, eso lo fotografió, junto a Jorge Haydú, un alemán que estaba aquí.

¿Esa estrecha unión, la rica atmósfera creativa reinante y la suma de esfuerzos entre todos los que integraban el ICAIC en aquellos años fundacionales incidieron en los resultados de un documental como *Vaqueros del Cauto*, de Oscar Valdés, por ejemplo? Allí contamos con una gran cantidad de recursos, inclusive realizamos una estampida de miles de reses. Era increíble. Y lo filmamos en la mismísima cuenca de Cauto con esa seguridad en la técnica y el conocimiento inmenso del cine que caracterizaban a Oscar, quien parecía que estaba realizando todo un largometraje del Oeste y no un simple corto documental.

¿Conserva algún recuerdo sobre el documental *Portocarrero*, de Eduardo Manet?

Portocarrero comenzó con la idea de filmar las rejas barrocas de La Habana, inclusive se filmó en la casa donde yo vivía en la calle Línea, número 508, de El Vedado, en una residencia que tiene una reja maravillosa. Muchos años más tarde Humberto Solás la escogió como locación para la mansión de la protagonista en *Amada*. La experiencia con Manet en ese documental fue muy buena. Hice otra película con él, el largometraje de ficción *El huésped*.

¿Qué puede decir sobre *David*, de Enrique Pineda Barnet? ¿Fue otra importante experiencia?

David fue una producción que tuvo un trabajo muy profundo de investigación. Primero se concibió con las entrevistas a todas aquellas personas que tuvieron relación con Frank País, tuvieran la ideología que tuvieran. Ahí había de todo: creyentes, personas que no creían en nada, otras que eran enemigos de la Revolución, pero nosotros los entrevistamos a todos. Después el documental tuvo dos ediciones. El rodaje en Santiago de Cuba fue muy bueno. La gente se sentía participe de todo aquello que estábamos realizando. Esa fue una gran ventaja.

En su filmografía descubrimos documentales muy importantes, como *Testimonio*, realizado por Rogelio París...

Esa fue otra experiencia extraordinaria. Tuvimos que realizar un trabajo muy grande de investigación acerca de la economía agropecuaria del país, porque es un documental que abarca la genética,

la industria azucarera... es decir, todo lo relativo al desarrollo agropecuario. Rogelio quería exponer un posible despegue de esa área de nuestra economía. Fue un gran esfuerzo, que demandó un recorrido por Cuba entera, desde el cabo de San Antonio hasta la punta de Maisí, incluyendo Isla de Pinos, como todavía se llamaba. Rogelio era muy jocosos, muy jodedor. Él quería siempre impresionar, le gustaba mucho impresionar con las imágenes. A veces eso nos creó problemas, porque trataba de hacer cosas que eran inverosímiles. Y entonces, qué ocurre, que a los dirigentes de algunos de aquellos centros agropecuarios les parecía exagerado lo que Rogelio pretendía, y entrábamos en discusiones.

Entre 1964 y 1965 usted produce dos cortometrajes de interés: *La jaula*, de Sergio Giral, con Titón como actor al lado de la actriz Marta Farrés; y *El acoso*, de Humberto Solás. ¿Puede evocar algo sobre estas dos primeras experiencias de ellos en la ficción?

El acoso lo filmamos en Guantánamo y *La jaula* en un hospital de La Habana. El tema de este último tenía como centro a una esquizofrénica, y es un corto que gustó mucho en su momento, sobre todo a los científicos, por la seriedad con que fue abordado el asunto. El actor Miguel Benavides tuvo un entrenamiento muy grande para interpretar al psiquiatra encargado del caso.

Durante el rodaje de *El acoso* me accidenté. Por allá por la punta de Maisí me quemé y tuvieron que hospitalizarme en Guantánamo. Pese a que Humberto era muy joven y novato no tuvo ningún tipo de dificultades, porque recibió mucha ayuda del equipo y, además, no creo que pudiera tenerlas con la puesta en escena por la seguridad que tenía en sí mismo. El trabajo le resultó verdaderamente fácil con los dos intérpretes, uno tan profesional como Omar Valdés y ella con escasa experiencia, por no decir ninguna.

¿Qué piensa sobre *El huésped*, que rodó con Manet en 1967?

Según mi criterio, Manet no puso en esa película todo el empeño que podía. Creo que es una obra mediocre por esa razón. Y al final el resultado fue ese. Después se archivó y transcurrieron muchos años sin que se exhibiera.

La jaula



El acoso





El huésped

Mencionar *El huésped*, con gran parte de sus locaciones en Gibara, conduce a otra pregunta: ¿cómo eran en esa época las producciones del ICAIC en el interior del país, que después han disminuido tanto? Casi todo se filma en La Habana y sus alrededores, pero esa película y otras se rodaron en lugares distantes. Siempre tuvimos un gran apoyo en Gibara. Manet escogió Gibara y también Campo Florido, porque los interiores los filmamos en una residencia de allí. Recuerdo, entre las múltiples anécdotas, que se le ocurrió seleccionar a una muchachita que estudiaba en una escuela secundaria situada en 17 y 12, porque le gustaba para el personaje que después interpretó Luisa María Güell. Le gustó mucho la chiquita y le dijo que le interesaría que hiciera un papel en una película que estaba preparando. Y ella le respondió: «Bueno, mire, para eso usted tiene que contar con mi abuelo. Tiene que hablar primero con él». ¡Y el abuelo era Gonzalo Roig! Cuando

fuimos a verlo para que le diera el permiso, dijo que no, que no quería que ningún familiar suyo estuviera en la farándula. ¿Qué les parece? No sé qué problema tenía con la farándula.

Raquel Revuelta y Enrique Almirante se portaron muy bien en la filmación, aunque después, en *Lucía*, ella fue de otra manera. Ambos tuvieron mucha disciplina, se llevaron muy bien, como también la cantante Luisa María Güell, que debutó en la película como actriz y cumplió su cometido.

Un título muy raro de este período de los sesenta es *La ausencia*, realizado por Alberto Roldán.

Esa era una película que tenía un carácter psicológico muy complicado. El actor Miguel Navarro realizó un estudio muy profundo, hasta lo internamos en un hospital para que aprendiera a caminar como lo hacen los hemipléjicos. La preparación fue muy buena, todo marchó bien por el interés enorme de



La ausencia

todos los participantes en el rodaje. Fue un trabajo muy estrecho entre la dirección y los actores, entre los que estuvo Sergio Corrieri, también coautor del guion. Roldán trabajó muy duro, con mucho ahínco. Pero el resultado no estuvo a la altura de las expectativas. *La ausencia* no es una película para la mayoría de la gente, algunos no la entienden.

¿Cómo lo designaron productor de una película tan ambiciosa como *Lucía*?

Fui designado para producir una película de tanta envergadura como *Lucía* porque en aquel momento prácticamente al que le tocaba el turno para filmar era a mí. Y aunque no debuté con ella, porque ya había producido otros largometrajes, para mí fue algo nuevo involucrarme en un proyecto tan tremendo: ¡eran tres películas a la vez! Mi relación con Humberto Solás —con quien ya había trabajado en el corto *El acoso*, que filmamos en una zona de Guantánamo

como si fuera Girón—, fue buena en general, aunque en algunos momentos tuvimos discrepancias. ¿Por qué? Pues porque *Lucía*, sobre todo la del 95, demandó un estudio muy profundo. Tuvimos que realizar análisis e investigaciones muy acuciosas, y se emplearon muchos recursos que después..., bueno... Yo respeto al director; a los directores siempre los he respetado por creer que la idea y la responsabilidad creativa les corresponden. Pero a veces se consigue una cantidad de recursos increíble que luego no se utilizan. Nosotros para ese cuento llegamos a reunir 120 parejas de jinetes allá en el Escambray, y en la secuencia de la carga al machete filmada en el valle de Jibacoa, él no usó toda la caballería disponible. Realizamos un estudio histórico de cómo conformaban los españoles la situación de la artillería, pero un estudio profundísimo en el que todos participamos, todos, desde el productor hasta los ambientadores, todo el mundo.

Y al final, para esa secuencia él se basó fundamentalmente en las riñas aquellas en el agua entre los mambises y los soldados. Teníamos piezas de artillería. Construimos reproducciones de esas piezas especialmente para la película, que después no llegaron a utilizarse. Humberto decidió lo contrario. Yo se lo respeto, aunque me dolió que tanto esfuerzo no se hubiera aprovechado. Inclusive escenográficamente se construyeron maravillas que desde el punto de vista estético podrían haber sido más aprovechadas, como el fuerte que levantamos allá en Jibacoa, que era maravilloso porque se aprovecharon las condiciones geográficas del lugar, aquel valle con un promontorio sobre el cual se construyó.

¿Recuerda anécdotas de los rodajes de los cuentos?
Desde el punto de vista de producción fue complejísima. Para el primer cuento tuvimos que echar abajo gran parte de la cablería eléctrica de Trinidad. En el segundo, filmado en Cienfuegos, hubo una señora herida en la represión de la manifestación de las mujeres. Lo que ocurrió fue que con el plástico utilizado para los desodorantes se elaboraron las porras con que las golpeaban los policías. Pero resulta que le pusieron a esas barras de plástico unos tacos de madera en la punta con unas puntillas... ¡y la bronca del parque de Cienfuegos fue natural de verdad! La golpiza fue real y sucedió que uno de los extras que hacía de policía le dio un tremendo fuetazo a aquella mujer por la espalda. La hirieron de mala manera, pero por suerte su esposo comprendió lo ocurrido.

¿Cómo fue su relación con el fotógrafo Jorge Herrera?
Mi relación con Jorge Herrera siempre fue buena. Era una persona muy intrépida, muy audaz en todo lo que hacía. Recuerdo que en el valle de Jibacoa, donde filmamos muchas escenas para el primer cuento que luego no salieron en pantalla, un extra que interpretaba a un soldado español con su bayoneta le rompió el parasol de la cámara. Aquel figurante, que era medio loco, vino corriendo con su bayoneta y fue para arriba de Jorge Herrera, que no se apartó, porque quería filmarlo todo con su cámara en mano.

Uno de mis dos asistentes de producción era el joven Camilo Vives. Él fue de gran utilidad, porque tenía una gran experiencia como contador y comenzó su carrera con esta película tan importante.



Lucía

¿Conserva aún en la memoria imágenes de cómo Humberto dirigía a los actores?

No recuerdo bien cómo establecimos el orden de filmación de los cuentos, pero sí que lo decidió Humberto, aunque debo decir que el tercero tuvo una variante. Hubo que cambiar el plan de rodaje



clases de dramaturgia y de actuación. Y no sé qué pasó que cuando empieza a rodarse, Humberto decide comenzar por las escenas más complicadas desde el punto de vista dramático, esos interiores donde ella discute con su esposo y está presente el alfabetizador, y entonces ella no lograba bien el papel. No entraba en el personaje. Y tuvimos que hacer una variante en el plan de filmación que no recuerdo con exactitud, pero sí que fue necesaria para que ella recuperara esa frescura tan deseada por Humberto.

Este no demoraba mucho en los ensayos antes de dar la orden de rodar. Creo que lo hacía con bastante facilidad, ¡y eso que se trataba de su primer largometraje! Muchas veces el director varía el orden y la duración de las escenas aunque se mida el guion original para calcular el tiempo aproximado. Siempre nos salimos de eso. No creo que se le haya cortado a la película nada que fuera importante. Recuerdo que hubo discrepancias también en el rodaje, entre Adela Legrá y Teté Vergara, porque Adela siempre le estaba buscando la lengua. Siempre tenían problemas entre ellas, y había que intervenir continuamente, pero es que a Adela le gustaba mucho fastidiarla.



Adela Legrá



porque Adela Legrá, que era una campesina descubierta por él como la protagonista ideal de *Manuela*, viene para La Habana, y se quiere pulir como actriz —o la quieren pulir— y la meten en Teatro Estudio. Ella era una actriz natural, y en aquel grupo Vicente y Raquel Revuelta empezaron a darle

¿Qué significó para usted asistir a la primera proyección de *Lucía*, felizmente concluida luego de un trabajo que se extendió desde el 20 de febrero de 1967, cuando comenzó la prefilmación, hasta el 20 de septiembre de 1968, cuando terminó la posproducción? Me dio mucha alegría y satisfacción ver la película terminada. Los cortes que hubo que darle fueron necesarios por una cuestión comercial, para que tuviera una duración aceptable. Uno la ve después y piensa: ¡Caramba, como se han perdido cosas en las que trabajamos tanto... y no están en pantalla! Uno siempre siente esa insatisfacción, pero también tiene que entender que la película debe tener una longitud determinada, porque si no es imposible exhibirla.

Algo que llama poderosamente la atención es cómo en 1968, después de una producción de la envergadura y la repercusión de *Lucía*, se interrumpe su filmografía como productor de largometrajes de ficción.

Yo seguí haciendo producciones, porque después de *Lucía* produce el documental *Testimonio*, que no dejó de ser complejo, así como *Muerte y vida en El Morrillo* y *Un retablo para Romeo y Julieta*. Estaba bastante decepcionado de la producción, y lo digo honestamente. Me decepcionaron, precisamente, algunas cosas que ocurrieron en *Lucía*, aunque me sirvió de satisfacción haber intervenido en una película tan importante como esa. Sin embargo, no puedo dejar de hablar de la decepción que experimenté. Otras producciones, como *Testimonio*, me proporcionaron mucha alegría. Entonces empecé a trabajar en los departamentos tecnológicos del ICAIC, específicamente en trucaje, del que fui productor por mucho tiempo; la mesa de animación existente allí la explotó mucho Santiago Álvarez, junto a Jorge Pucheaux, en sus documentales.

Después dirigí el laboratorio de blanco y negro y más tarde trabajé en el laboratorio de color en procesos tecnológicos. Aquello era terrible, porque no lográbamos una calidad estable. Por las dificultades económicas que ha atravesado el país siempre, las materias primas no eran uniformes y los resultados en pantalla no eran los que se pretendían.

***Muerte y vida en El Morrillo* es otro documental muy importante en la historia del nuevo cine cubano gestado por el ICAIC, ¿cuál fue su experiencia a cargo de esa producción?**

Conservo pocos recuerdos de esa película. Por supuesto que estuvo precedida por un trabajo investigativo muy grande junto a Oscar Valdés, y conocimos a familiares y compañeros de lucha de Antonio Guiteras, a quienes pudimos entrevistar, pero no puedo aportar mucho más.



¿Y sobre *Un retablo para Romeo y Julieta*, documental realizado por el diseñador Antonio Fernández Reboiro?

En 1971 el Ballet Nacional de Cuba estaba poniendo esa obra y se decidió filmarla. No ofreció grandes dificultades ni problemas. No fue como en el caso de *Giselle*, que fue toda una epopeya, porque Alicia Alonso era muy exigente con su técnica. Inclusive confrontamos algunos conflictos con ella porque Tucho Rodríguez, el fotógrafo, un día utilizó un

lente muy ancho para encuadrar un movimiento en diagonal que realizaba Alicia, y qué pasa, que al aumentar el espacio visual a través de ese lente, a ella no le gustaba la velocidad de su movimiento. ¡Y aquello fue una bronca tremenda! Otra bronca que recuerdo fue con René Portocarrero, porque no le gustaban cómo se veían algunos colores de sus cuadros en pantalla, pero eso fue provocado por los resultados del laboratorio y en esa época, como no podíamos revelar en Cuba, teníamos que recurrir a laboratorios en otros países. Este, por ejemplo, fue procesado en España. En definitiva, Portocarrero no estuvo de acuerdo con los resultados de los colores en el documental de Manet.

¿En qué momento decidió retirarse?

Yo me retiré casi obligado. Porque después de lo que conté tuve otra etapa, esta vez como productor de locaciones, fundamentalmente en servicios prestados por el ICAIC a extranjeros. Después del período especial, el ICAIC comienza a prestar una serie de servicios y empiezan a venir a filmar aquí, no coproducciones precisamente, sino más bien producciones que reciben aquí servicios de selección de locaciones, de personal técnico y también de actores para personajes secundarios, así como los figurantes y extras. Tuvimos mucho trabajo de ese tipo y yo tuve que entrar a ese campo. Pero en esos momentos me afectó un herpes zóster, creo que tenía ya sesenta y ocho años, y una de las piernas la tenía casi paralizada. Eso provocó que forzosamente tuviera que estar mucho tiempo alejado de las filmaciones. Sin embargo, considero que no actuaron todo lo correctamente conmigo.

Yo tenía la Distinción por la Cultura Nacional, había trabajado bastante desde la fundación del ICAIC y casi me dijeron que tenía que retirarme, porque por mi estado de salud no podía trabajar. Y, bueno, me retiré. Yo tuve varios accidentes en el cine. Un helicóptero donde me encontraba allá en la ciénaga de Zapata buscando locaciones para *Tierra olvidada*, en noviembre de 1959, descendió bruscamente, y nos caímos. Después tuve otro accidente en el que me fracturé la tibia y el peroné, y un hueso se me salió. Íbamos con Luis Newhall, ingeniero de sonido de la CMQ, a quien invitamos a que nos acompañara en ese viaje, y el pobre, falleció en el accidente. Yo estuve de reposo varios meses por las fracturas. Y a raíz de eso se me dete-

rioró la cabeza del fémur y tuvieron que operarme la cadera. Años más tarde tuve otros accidentes en medio de los rodajes.

¿Qué consejo daría a los jóvenes interesados en su profesión?

Ante todo que siempre vean el cine como un arte. Considero también que deben ver todo el cine posible, porque siempre será algo útil e imprescindible para su trabajo. La imaginación en muchas de nuestras producciones ha sustituido lo que parecía imposible por los presupuestos, y las vivencias se acumulan. Mira, el cine documental fue para mí muy importante, porque me creó un nexo entre la sociedad, las organizaciones, las industrias, todo aquello... y me dio experiencias que me sirvieron después para buscar soluciones a muchos problemas que se presentaban en el cine de ficción. Los contactos que establecí fueron básicos. Y en el aspecto de la producción, por ejemplo, en *Lucía*, el rayadillo de los uniformes de los soldados españoles, que era una tela con rayas bien finitas, recuerdo que estábamos como locos pensando que esa tela teníamos que comprarla en España, y entonces recordé que yo había producido un documental en la textilera de Ariguanabo, y allí existían unos cilindros para elaborar telas estampadas a rayas. Y me dije: caramba, si nosotros cogemos una tela blanca y la estampamos con esas rayas podríamos lograrlo. La tela kaki de que disponíamos tenía una textura propia que cuando se estampó quedó perfecta para ser utilizada en la confección de los uniformes. Y todo fue porque sabíamos, por haber realizado aquel documental allí, que existían aquellos equipos. Hallamos la solución de esa manera.



Luciano Castillo (Camagüey, 1955)

Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Ha publicado, entre otros, los libros *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, *Cronología del cine cubano* (en coautoría con Arturo Agramonte), *El cine es cortar* (con el editor Nelson Rodríguez), *La biblia del cinéfilo* y *El discreto encanto de Buñuel*. Actualmente es el director de la Cinemateca de Cuba. Miembro de la UNEAC y de la ACPC.

El artista, el ICAIC y su época

Carlos Galiano

Retrato de un artista siempre adolescente (una historia de cine en Cuba) no es solo un documental sobre la figura que lo inspira, el cineasta y ensayista Julio García Espinosa, sino también sobre la institución en que se formó y contribuyó decisivamente a formar, el ICAIC, y sobre la época en que ambos, artista e institución, participaron activamente en la vida cultural de un país que transitaba por las primeras décadas de su proceso revolucionario.

Ese proceso hilvana las tres rutas de vida con las que Manuel Herrera configura este retrato múltiple, entretelado, poliédrico, en el que se adentra por primera vez en zonas de la trayectoria de su protagonista, el cine cubano y coyunturas políticas cruciales que les tocó enfrentar, hasta ahora no revisitadas, al menos con la debida objetividad y lucidez. *Retrato de un artista siempre adolescente...* deviene así no solo el documental que Julio merecía, sino también uno que el ICAIC necesitaba, y un ejemplo de los muchos de enfoque problematizador y anticoplaciente que la cultura cubana demanda. Merecimiento, necesidad y demanda que además se sustentan en un nivel de elaboración artística como el que hace un buen tiempo no encontrábamos en nuestro cine documental, que con esta obra se conecta más con lo que internacionalmente se está haciendo en el género, desde mi punto de vista, más innovador en términos de lenguaje que el cine de ficción contemporáneo.

Encomiable el arduo trabajo de investigación, selección y preparación de los materiales de archivo utilizados, así como el esfuerzo de ordenarlos de manera coherente en una estructura narrativa en la que concurren otros disímiles recursos

expresivos como la entrevista, el cartel, fragmentos de películas y testimonios gráficamente representados mediante el formato de la historieta. El realizador no elude tópicos del documental biográfico convencional, pero ellos solo allanan el camino para luego dinamitar el *curriculum vitae* del protagonista en episodios que hacen caso omiso de cronologías, filmografías y sucesión de trabajos teóricos, de forma tal que su exposición se concentra en las ideas esenciales que conformaron el pensamiento intelectual de Julio, y no en los títulos que intentaron traducirlo en películas, o lo reflejaron en sus numerosos ensayos. *Retrato de un artista siempre adolescente...* es un *biopic* sui géneris en el que no faltan las anécdotas, pero predominan los conceptos.

Por supuesto que estamos en presencia de un trabajo que tiene un valor agregado (no solo emotivo, también racional) para quienes, de una u otra forma, tuvimos y hemos tenido que ver con el artista y la institución, y fuimos testigos y participantes de aquel tiempo. *Retrato...* nos hace abrir el baúl de los recuerdos o destapar la caja de Pandora, según sea el caso, y por ello estas líneas no pueden constreñirse a los parámetros estrictos de una reseña cinematográfica. Así pues, dejemos paso a la evocación, pero siempre desde la óptica del presente, porque si algo no alcanzo a explicarme todavía en este documental, es por qué no me dejó un efecto de cine retro o cine de la nostalgia, por qué no lo sentí como un canto a un paraíso perdido (que, por otra parte, tampoco fue ningún paraíso) y cómo se las arregla, ante todo, para hacerme pensar en mi entorno actual.

«
¿Y QUIÉN
ES ESE
GODARD?»
»



El artista

Contaba Julio García Espinosa que en cierto festival de cine europeo, a finales de los años sesenta, un crítico se le acercó para comentarle, absolutamente embelesado, la más reciente película de Godard. Ante tanto ditirambo, Julio reaccionó con su vena más irreverentemente criolla: «¿Y quién es ese Godard?». Decepcionado por tamaña «ignorancia», el crítico se replegó sin saber que había hablado con el más «godardiano» de los cineastas cubanos, pero para quien el culto y la adoración eran poses en absoluto ajenas a una manera genuina de apreciar el arte. Hasta donde conozco, jamás las practicó, ni siquiera con quienes estuvieron más cerca de tentarle una idolatría: los grandes maestros del neorrealismo italiano.

Cuando José Antonio González me legó el programa televisivo *Historia del cine* me propuse, como todo buen debutante, hacer los ciclos de películas más completos que se hubieran exhibido por televisión, de actores, directores, géneros, etcétera. Uno de ellos estuvo dedicado a la actriz Bette Davis. Éxito de teleaudiencia, reconocimiento en el concurso Caracol, de la UNEAC, satisfacción del ego. En una reunión de trabajo con Julio, a la sazón presidente del ICAIC, aguardé su comentario sobre el ciclo mientras le dejaba ver, con torpe disimulo, el diploma recibido. «¿Y por qué Bette Davis?», fue su lapidaria observación. Pasarían muchos años antes de que me percatara de que ya desde entonces cocinaba sus disquisiciones en torno a esa dicotomía de fama y talento. No me dijo que Bette Davis no tuviera talento, pero me dejó muy claro que la fama no era un aval de cualidades interpretativas.

Años después me tocaría entrevistarle acerca de aquel megaproyecto o «mamut siberiano» que fue el

documental *La sexta parte del mundo*, del cual Julio fue coordinador general. Ironías del destino: primero los soviéticos vinieron aquí a filmar *Soy Cuba*, y ahora les tocaba a los cubanos ir allá a filmar una especie de «Soy la Unión Soviética», encargo asumido por el ICAIC para saludar el aniversario sesenta de la Revolución de Octubre. Recuerdo la insistencia del entrevistado, más allá de la información logística proporcionada, en cómo hacer algo diferente de lo que pudiera esperarse, por ejemplo, de la revista *Novedades de Moscú*. Lo que no recuerdo ahora por el tiempo transcurrido es en qué medida se logró ese objetivo, si bien en el documental que nos ocupa el director de fotografía Raúl Rodríguez habla de aciertos que, todo parece indicar, no habrá posibilidades de corroborar, por los avatares «objetivos y subjetivos» que también han hecho estragos en el estado de conservación de nuestros fondos filmicos patrimoniales.

Quién, qué, por qué y cómo fueron interrogantes que siempre acompañaron el desempeño artístico e intelectual de Julio García Espinosa. Intercambiar con él era una invitación permanente a descubrir la cara oculta de la Luna, o para decirlo con palabras de Subiela, «el lado oscuro del corazón». No aceptar lo que las opiniones hegemónicas dan por sentado, lo que las metrópolis dictan como normas, lo que la colonización cultural impone como verdad. Cuestionar, subvertir, borrar falsas demarcaciones entre lo culto y lo popular, no esforzarse por ser cautivador, sino auténtico; no esmerarse en la perfección de la ilusión, sino en la eficacia comunicativa del espectáculo despojado de disfraces naturalistas. De todo esto nos habla *Retrato...*, de un artista siempre adolescente, y de un pionero —dicho sea de paso— en la resistencia frente a la faceta más reductora de la globalización: la de la identidad.

"Alicia..."

Siempre he pensado que lo que resultó no fue tanto por la película como lo que había detrás de la película, (...)

El ICAIC

No pudo tener un mejor regalo el ICAIC en su aniversario sesenta que esta historia de cine en Cuba contada por Manuel Herrera y su equipo de realización. Un regalo no celebrativo, sino reflexivo, que pone el acento no en glorias pasadas, sino en su continuidad con retos presentes y futuros (de ahí tal vez la ausencia de la nostalgia). El ICAIC visto no solo como el creador «de obras y todo un movimiento artístico que han pasado a formar parte de nuestro patrimonio cultural», sino también como escuela de pensamiento, de ideas, de debate y confrontación ideológica cuando la realidad se lo ha impuesto. Una imagen que resulta pertinente rescatar en tiempos en que su significación parece quedar reducida a la discusión sobre su obsolescencia como centro rector de la producción, la distribución y la exhibición cinematográficas en nuestro país, y es satanizado incluso como un obstáculo para las justificadas aspiraciones de autonomía, protección jurídica y respaldo legislativo que con todo derecho reclaman los cineastas independientes, pues la coexistencia de opciones y modalidades no puede sino potenciar el desarrollo de un arte y una cultura.

Desde los respectivos revuelos causados por la tríada de sus películas (más) malditas (el documental se detiene en dos: *Cecilia* y *Alicia en el pueblo de Maravillas*, pero está también *Guantanamera*) hasta la tentativa de su disolución por los comisarios políticos de turno (al decir del escritor y entonces director de la Cinemateca de Cuba, Reynaldo González, «intento de enterrar a un general de cinco estrellas en la tumba del soldado desconocido»), pasando por aquel tristemente célebre Congreso de Educación y Cultura que propuso abolir la palabra «intelectual» y preparó las condiciones para el adve-

nimiento del denominado y macartista «quinqueño gris», el ICAIC se forjó en una batalla de ideas en la que considero que interpretó a cabalidad y sin concesiones el espíritu de la frase «dentro de la Revolución, todo», «todo», entendido como defensa de las convicciones hasta las últimas consecuencias.

Pero hay un pasaje en particular en *Retrato de un artista siempre adolescente...* que en mi opinión sintetiza esa imprescindible atmósfera de diversidad de criterios, polémica y disensión con la que el ICAIC sentó precedentes de tolerancia y respeto por la pluralidad, si bien sería erróneo suponer que siempre se dirimieron así sus diferencias internas. Es cuando Alfredo Guevara, cuya codirección con Julio todos los testimoniantes consideran como el tándem perfecto de conducción histórica del ICAIC, declara tajantemente que no suscribe ni un punto ni una coma de *Por un cine imperfecto*. (¿No crees, Julio, hablando de signos de puntuación, que te hubieras evitado tantos malentendidos entrecomillando la palabra imperfecto? Aunque pensándolo bien, no dudo que me hubieras respondido: «No hay comillas que valgan. Getino y Solanas no entrecomillaron su concepto de tercer cine. Tampoco Glauber lo hizo con su estética de la violencia. A Sanjinés no se le hubiera ocurrido usar comillas en su definición de un cine junto al pueblo. En los sesenta las cosas se decían de manera directa. No había espacio para el lenguaje figurado»).

Eso es debate intelectual. Eso es lo que, los viernes en la noche, en las salitas de proyección del quinto o el séptimo piso del edificio de 12 y 23, los cineastas replicaban en el visionaje y discusión de sus obras más recientes, entre colegas, entre compañeros de tendencias estéticas tal vez hasta contrapuestas, pero identificados con un mismo proyecto. Eso fue, en sus mejores momentos, el ICAIC.

Su (nuestra) época

Sin pretender tomarme atribuciones indebidas, no estaría mal que de la misma forma que, con acertado criterio de propiciar el encuentro de una obra cinematográfica con su público natural, se organizaron proyecciones especiales de *Inocencia* para estudiantes de la enseñanza media, *Retrato de un artista siempre adolescente...* sea mostrada de manera similar a dirigentes culturales de todos los niveles, no solo para que conozcan cómo se hizo el ICAIC, sino para que vean cómo se hace cultura.

Asistí a una de esas exhibiciones de *Inocencia* en el cine Chaplin y quedé impresionado con aquella inmensa platea llena de uniformes azules en total comunión sensorial y espiritual con la pantalla, que por un par de horas pareció haberles hecho olvidar —amén de la medida «cautelar» de los profesores de retirárselos si sonaban durante la función— sus teléfonos móviles. Siempre que lo amerite, como es también el caso de *Retrato...*, el ICAIC debe replantearse una estrategia de exhibición selectiva que le permita hacer llegar a los destinatarios más indicados una película determinada, pues por los canales establecidos ya ni el boca a boca funciona para llenar una sala —demasiado grande, por lo demás—. Antes que ir a una reunión o asistir obligado a un seminario, cualquiera prefiere que lo inviten a ver una película.

Por otra parte, conviene recordar en los tiempos que corren, marcados por enésima vez por la volatilidad de los espejismos de normalización y la retomada agudización de la confrontación político-ideológica que impone el vecino del norte, esos pasajes en que el documental nos devuelve al presente de «una pelea cubana contra los demonios» del dogmatismo, la intolerancia, la exclusión y el fundamentalismo más ortodoxo. Cuando se lee en la prensa que en uno de esos reciclados e inútiles encuentros sobre la presencia del humor —eso que para Julio es tan serio— en nuestros medios, se expiden tácitamente certificados de «políticamente preparados» a determinados colectivos para ejercerlo, llegamos a la conclusión de que ninguna advertencia resulta ociosa, que el huevo de la serpiente late aún con vida, esperando por el camuflaje oportuno para encender de nuevo la hoguera.

De vuelta al artista

No deja de causar cierta desazón escuchar a Julio hablar de los proyectos que todavía tenía, de aquellos que quedaron solo en su imaginación o tal vez en bocetos de guiones que nunca se llegaron a concretar, bien por las múltiples responsabilidades de dirección que tuvo que asumir, bien por el ineludible ocaso biológico de una vida que en sus últimos años se limitó a hacer acto de presencia en actividades del ICAIC, siempre sentado en primera fila, con la inseparable compañía de Lola a su lado.

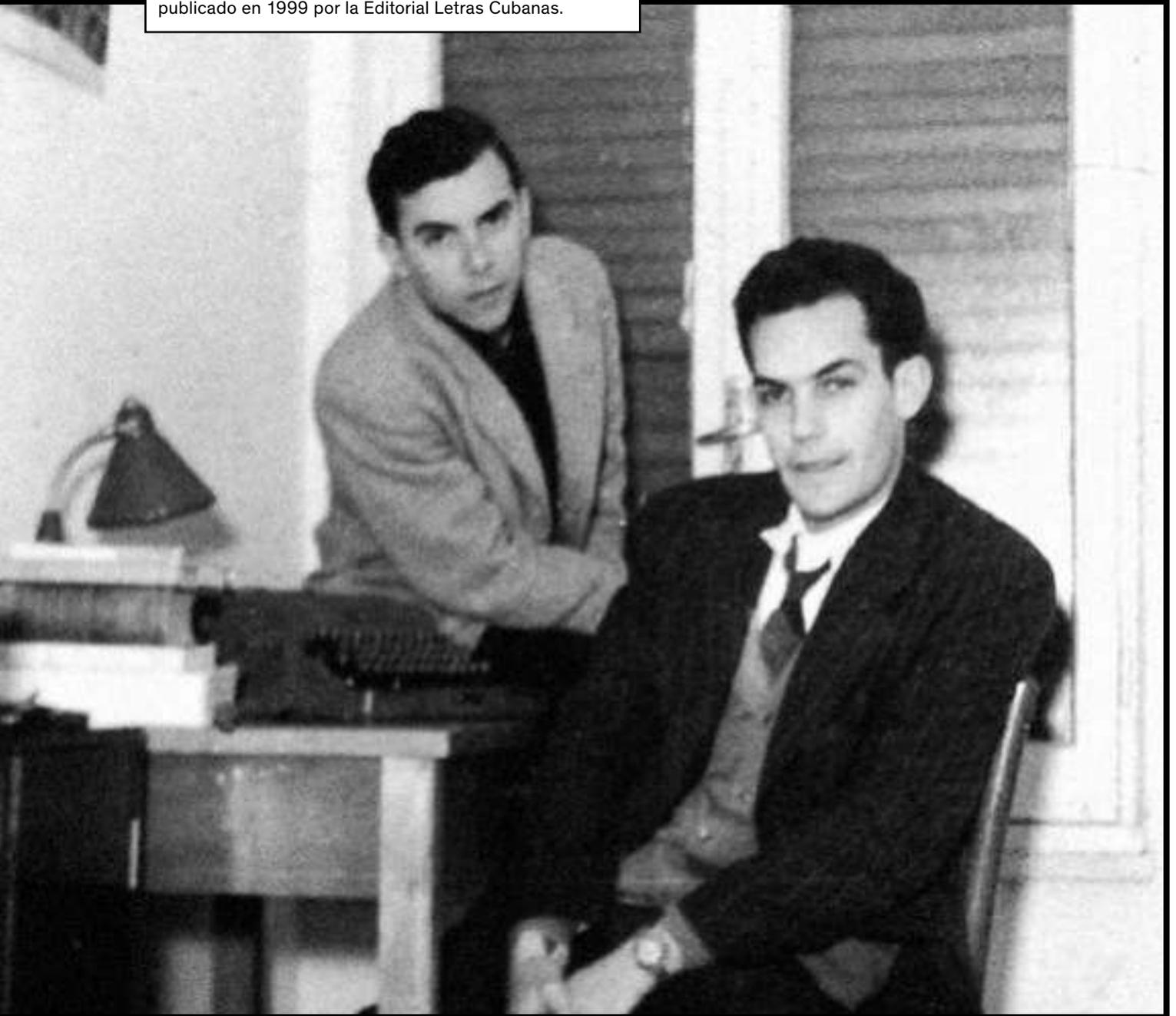
Pero la obra de Julio no se circunscribe a sus películas y sus textos, está en múltiples guiones y asesorías dramáticas del cine cubano, en el Comité de Cineastas de América Latina, en la Fundación y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, y junto a Alfredo, Glauber, Birri, Getino, Solanas, Sanjinés y tantos otros, en el ejercicio de un pensamiento teórico y una praxis artísticas que dieron origen a un nuevo cine a nivel continental. Está también en la música y los músicos, en los que dejó la huella de sus reflexiones sobre la más trascendente de nuestras manifestaciones culturales, no obstante provenir de un hombre de cine.

Retrato de un artista siempre adolescente... resume esa amplia trayectoria con rigor y sentido del balance, mediante los aportes de un conjunto de personalidades entre los que, por supuesto, no se puede dejar de echar de menos el testimonio del físicamente gran ausente: Titón. Fotos, dibujos, notas y confesiones de la amistad entrañable que los unió, la solidaridad puesta a prueba en momentos difíciles y el inmenso dolor que causó en uno la partida del otro, hablan de su fraternal relación, pero personalmente prefiero quedarme con una imagen de la que no hay constancia gráfica, y que a partir del relato de Julio cada cual puede visualizar como quiera: ambos caminan cogidos del brazo por las bulliciosas calles de Roma hacia el Centro Experimental de Cinematografía. De ahí seguirían rumbo a la posteridad.



Carlos Galiano (Granma, 1952)

Crítico cinematográfico. Desde 1973 conduce el programa televisivo Historia del Cine. Coordinador de sesiones teóricas y presentaciones especiales en el Festival Internacional de Cine de Lima. Jefe de redacción de la *Cartelera Cine y Video* del ICAIC. Fue jefe de redacción del *Diario* del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Compiló junto a Rufo Caballero el libro *Cien años sin soledad: las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*, publicado en 1999 por la Editorial Letras Cubanas.



Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea

Cine de poesía y dramaturgia visual: la insumisión de Fernando Pérez

Karina Paz Ernand

Fotos: Jaime Prendes

En cine, el principio es sugerir.

Jacques Feyder

Hace un par de años entrevisté a Fernando Pérez para esta revista. En la entrevista, Fernando definía su obra como una simbiosis entre dos términos acuñados por Pier Paolo Pasolini: «cine de prosa» y «cine de poesía». Pasolini analizó a lo largo de la historia del cine la existencia de estas dos maneras de narrar, que no se anulan entre sí, sino más bien se complementan. La primera articula la narración desde el punto de vista aristotélico, más tradicional, en tanto la segunda se propone narrar desde un lenguaje metafórico y asociativo.

Si se intenta establecer clasificaciones más o menos esquemáticas dentro de la obra de Fernando Pérez, suele advertirse una etapa «más metafórica o simbólica», en ese cine que podemos catalogar como asociativo y, en algunos casos, hasta surrealista (*Hello, Hemingway, Madagascar, La vida es silbar*, que tendrán incluso un puente conector con *Madrigal*, aunque se haya realizado después de *Suite Habana*). Esta última pudiera insinuar un tránsito, al mezclar la noción documental con ciertos rasgos ficcionales; para luego arribar a una etapa más ape-

gada a la convención de los géneros (*La pared de las palabras, José Martí: el ojo del canario, Últimos días en La Habana*), un cierto retorno a ese primer cine suyo de *Clandestinos*. Pero en realidad se trata de oleadas constantes que van impulsándole de manera pendular hacia diferentes estilos, a menudo mixturándolos. *Insumisas* (2018), coescrito y codirigido con la realizadora suiza Laura Cazador, no resulta la excepción de la regla.

En esta ocasión Fernando ha decidido llevar a la pantalla aquella historia que, en 1919, inspirara al doctor Emilio Roig de Leuchsenring a escribir su libro *La primera mujer médico en Cuba*. Mas el prestigioso director cubano no ha pretendido un pormenorizado *biopic* sobre la vida de Enriqueta Favez, la mujer suiza que, vestida de hombre, estudió y ejerció la medicina en una época en que ese espacio laboral resultaba vedado para las mujeres. Fernando se ha basado en la historia de aquel «doctor», llegado a la villa de Baracoa en 1819, que ejerció la profesión y obtuvo reconocimiento hasta que sus avanzadas ideas antiesclavistas y su matrimonio con



Juana de León terminan por hacer emerger su verdadera identidad, lo cual desata un escándalo que no solo involucra a las autoridades civiles, militares y al clero de la villa, sino que también sacude las bases conservadoras de la sociedad colonial. Pero lo hace desde la reinterpretación ficcional de las relaciones humanas que rodearon el hecho, de esa parte de la historia de la cual nunca tendremos evidencias.

Insumisas es mucho más que la simple historia de Enriqueta Favez. Es —en palabras de Fernando— «un filme que entiende la transgresión como vía para alcanzar la libertad individual; es la defensa del derecho a la libertad individual en todos los órdenes de la sociedad: en el social, en el político, en el humano»¹. Y en ello radica la actualidad de este filme. En un presente en el que el orden patriarcal persiste, la vida de una mujer capaz de echar a un lado los prejuicios y enfrentarse al orden establecido, resulta un tema de calado universal.

Lástima que una historia tan poderosa desde sus potencialidades dramáticas posea ciertos trastabilleos en el guion. Por momentos se advierte una especie de sumatoria apresurada y forzada de eventos dentro de la diégesis —descuidando otros cuyo desarrollo se hacía necesario—, una cronología que poco tributa a la progresión dramática del conflicto². Otro desliz lo hallamos en el desempeño actoral de Sylvie Testud en su rol de Enriqueta Favez, quien debía poseer el mayor peso dramático dentro de la historia. Su actuación es estéril y carente de efectos emocionales que nos sensibilicen e identifiquen con la protagonista. Se ha confundido la idea de contención que la construcción psicológica del personaje requería, con la de frigidéz emocional. Puede que en ello haya influido una multiplicidad de factores: el hecho de ser la primera vez que Fernando dirigía a una actriz extranjera en un rol protagónico (determinado por las condiciones de coproducción), que la actriz no hablara español y aprendiera el texto de memoria³, o los métodos de actuación de la Testud, quien no ensayó ni una vez las escenas. Lo cierto es que todo ello afecta la verosimilitud de la actuación. En tanto la recordamos desdoblándose en la construcción psicológica de los personajes representados en otros filmes, nos hace lamentar su encarnación de una Enriqueta Favez que, salvo algunos momentos de brillantez interpretativa, permanece fría y distante ante el espectador.



Sylvie Testud

Del dicho al tropo... El infinito placer de las asociaciones visuales

A pesar de los puntos flacos señalados, existe un apartado de especial relevancia que engrandece el filme: la fotografía. Esta especialidad persigue siempre, en las películas de Fernando Pérez, un sentido conceptual más cercano a otras manifestaciones artísticas como la pintura y la fotografía fija. La estética plástica de sus composiciones, el modo de iluminar, de encuadrar la cámara, intentan captar sentimientos y sensaciones en una imagen única e irrepetible. Más que los diálogos o la historia misma, deviene vehículo ideal para narrar, mixturando los conceptos de cine de prosa y cine de poesía.

El binomio formado con el fotógrafo Raúl Pérez Ureta ha resultado decisivo. Compartir la pasión de Raúl por la fuerza expresiva de la imagen les ha permitido implementar un proceso creativo donde los referentes pictóricos resultan fundamentales a la hora de componer la visualidad de las escenas.

Ureta es un fotógrafo acostumbrado a traducir en imágenes las ideas de Fernando; un artista del lente obsesionado con los pequeños detalles, con la idea de contar historias a través de la luz, el color, el encuadre perfecto que exige cada circunstancia. Y son, precisamente, la luz y el color elementos narrativos claves dentro de este filme. Se hace evidente la búsqueda del denominado «color histórico», esa tonalidad adquirida por las características de iluminación propias de cada época, así como por las peculiaridades del espacio geográfico de la acción, que condicionan visualidades diversas. Pero resulta indiscutible el valor dramático que le es otorgado al color en *Insumisas*. No se trata de intentar hacer una fotocopia de la visualidad de la Cuba colonial, sino que advertimos además una evidente función expresiva y metafórica en la composición cromático-luminosa del filme.

La solicitud de Raúl de confeccionar un considerable número de velas reforzadas respondió no solo a la búsqueda de una fidelidad en la recreación epocal, sino también al interés de aprovechar la fotogenia de la luz para imprimir al filme una atmósfera, un ambiente peculiar, manteniendo la historia en una penumbra que mucho aporta desde su trasfondo psicológico y conceptual. Además, la temperatura del color aportada por la luz de las velas trabaja sensorialmente sobre el inconsciente de los espectadores, transmitiendo la sensación de

calor y asfixia de aquella sociedad retrógrada que agonizaba política y socialmente, que se ahogaba en sus propios postulados anquilosados en un pasado que negaba el desarrollo del mundo a su alrededor. Pero este tipo de iluminación igualmente funciona sobre el subconsciente de los actores, atrapados en un sofocante vestuario del siglo XIX. Ureta, con el multitudinario empleo de velas en pleno verano cubano, fuerza la actitud y lenguaje corporal de los actores, quienes, de manera inconsciente, son agredidos por las condiciones de rodaje y compulsados a reaccionar anatómicamente, lo cual contribuye a la construcción de la dimensión psicológica de sus personajes. A excepción de Favez, los hombres sudan, se acomodan los opresivos cuellos, aunque parecieran tolerar la situación con menor incomodidad. Sin embargo, las mujeres se abanicen compulsivamente durante las misas, en tanto repiten el credo de manera robótica, compelidas por la educación y las costumbres, mientras su lenguaje corporal nos habla de agobio y desesperación⁴. El empleo de las velas también condiciona la iluminación de los interiores, provocando un oscurecimiento que contribuye a la construcción psicológica de los personajes y del conflicto mismo. En ocasiones nos cuesta ver a los personajes, distinguir la totalidad de sus rostros, como en aquella escena en la que José Ángel y Favez regresan del prostíbulo, mientras una (sexualmente) insatisfecha María Eugenia les reclama entre gritos su conducta y su doble moral: ninguno de ellos —aunque por diversas razones— muestra todo de sí, sus verdaderas intenciones, personalidad, insatisfacciones... Todo no es más que un juego de apariencias, más o menos válidas, según el sistema de valores de cada personaje.

A ello se suma el empleo alegórico de los interiores y exteriores. Los exteriores, nítidos e iluminados por la natural luz tropical, simbolizan el comportamiento públicamente aceptado, la vida común, las apariencias, el deber ser; en tanto los interiores (escasamente iluminados a la luz de las velas, que sumerge a los personajes en la penumbra) simbolizan lo íntimo, las revelaciones, los deseos ocultos. Los colores, por su parte, también poseen una función alegórica. En el intento de recrear el ambiente cromático de la colonia se acentúa la escala de los ocres, correspondientes a la atmósfera de calles no pavimentadas, calurosas, polvorientas y de interiores cálidamente iluminados por candelabros. Pero

a medida que avanza la historia y el conflicto va *in crescendo*, la temperatura del color parece transformarse: los tonos ocres van suavizándose, la imagen va perdiendo gradualmente el color, accediendo a un cromatismo que favorece la frialdad de los tonos grises y azulosos —ceranos al blanco y negro—, que nos van preparando para el fatídico final, cuando creemos asistir al inicio del romance de las protagonistas. De este modo, la fotografía redirige nuestra interpretación por contradicción, con respecto al diálogo y al momento en que, dramáticamente, se supone que se encuentra la historia. La fotografía va determinando las peculiaridades visuales y estéticas, pero también conceptuales del filme. No solo construye atmósferas, sino también personajes, estados anímicos e incluso macromensajes que el autor trasmite a través de su obra, como una suerte de narrador (visual) omnisciente.

Además del tratamiento de la luz y el color, resulta interesante analizar cómo se manifiestan en *Insumisas* las cuatro interacciones que Marcel Martin describe dentro del concepto de composición simbólica de la imagen, una manera otra de narrar: acción visual combinada con elemento sonoro, acciones simultáneas, personaje con objeto y personaje ante un escenario-decorado.

Acción visual combinada con elemento sonoro

El manejo de los movimientos de cámara, las angulaciones y la escala de planos se convierten en otro armamento dramático. Las teorías sobre gramática audiovisual coinciden en la adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material (más amplio o cercano en dependencia de los elementos que haya que mostrar), o su contenido dramático (más cercano en tanto mayor sea su aporte dramático e ideológico). En *Insumisas* encontramos un reiterado uso del primer plano de rostros humanos como invasión del campo de la conciencia, como marca visual de tensión mental, que nos abstrae del universo material que rodea a los personajes para concentrarnos en el *inside* psicológico. De ahí también la manifestación del significado dramático del filme a través de este tipo de plano, que nos remite al denominado «cine interior». Mas esa abstracción se relativiza con la introducción de planos generales que persiguen similar objetivo.

«El plano general, que hace al hombre una silueta minúscula, reintegra a este en el mundo, lo

hace víctima de las cosas y los “objetiviza”; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica⁵». Todo ello se cumple en los intencionados planos generales del filme. Como espectadores, la primera manipulación sensorial ejercida hacia nosotros es, precisamente, la secuencia introductoria, donde la alternancia entre primer plano y plano general complementan su significado. A ello se suma un ensordecedor bramido de olas, que nos hace salir del impactante primer plano de la protagonista y del silencio absoluto de los créditos, «shockeando» sonora y visualmente al espectador. En pausado *tilt down* —movimiento que contrapuntea con el sonido y con la imagen de la naturaleza que se nos muestra— descendemos nuestra mirada desde el mar hacia la figura de la protagonista. Parada entre los arrecifes, de espalda a la cámara y vestida de monja, Enriqueta observa impasible las olas que arremeten con violencia contra las rocas. La superposición simbólica se produce a través de un inconsciente proceso metonímico, que nos hace trasladar las características de la naturaleza (al menos la fracción mostrada) al ser humano. La imagen alude al tormento interior del personaje. El mar embravecido es símbolo tanto de su pasado (lo fuerte y transgresora que fue, como ese mar incontrolable, capaz de arrasar y ganar espacio a la tierra cuando se lo propone), como de su presente y futuro (la rabia que siente ante la injusticia de su pasado, ese que la condujo a su presente; la impotencia de tener que retornar al redil, volver a seguir las leyes humanas y divinas: verse convertida en monja como vía para continuar ayudando a las personas a través de sus conocimientos de medicina). Tanto esta imagen como las posteriores, unidas por una dinámica edición, se convierten en un elemento anunciador.

La fotografía ha ido alternando planos generales del impetuoso paisaje marino con primeros planos del rostro inmóvil para dar paso a otro plano general del peñón —aún no habitado por la figura humana— que luego se convertirá en símbolo de su vida; esta vez tomado desde un ligero y revelador picado que da sensación de aplastamiento y representa esa vida que siempre ha estado frente al precipicio. El peñón —significativamente agreste en medio de una naturaleza cubana de vivos colores—,



con su poderoso claroscuro formado de piedras de diferente cromatismo, se yergue imponente frente a nuestra mirada, como retándonos, increpándonos, mientras la voz en *off* de la protagonista repite su nombre incesantemente. Un brusco corte nos coloca frente a otro poderoso plano general que funge como colofón de esta introducción que se construye, dramáticamente, desde la visualidad: otro peñón igualmente agreste (el de la primera toma junto al mar). En esta ocasión, la sensación de desequilibrio y descentramiento no está dada por un picado, sino a través de la composición del cuadro: una toma frontal, inundada casi en su totalidad por el oscuro peñasco, donde ya no hay contraste en la

coloratura... como tampoco hay colores-opciones en la vida actual de esta mujer. El mar embravecido que ostentaba toda su carga simbólica en las primeras imágenes ha sido relegado a un minúsculo fragmento de la izquierda del cuadro. Casi imperceptible, se yergue una diminuta figura humana en el cuadrante superior izquierdo, totalmente disminuida y aislada dentro de la composición plástica del fragmento de realidad encuadrado, fundida con su entorno por la tonalidad grisácea del traje monacal y por su inferioridad simbólica, en comparación con las dimensiones supraterráneas de los elementos de la naturaleza. ¿Enriqueta continúa luchando —desde nuevos escenarios— o acaso ha

sido vencida-anulada por las fuerzas mayores de las convenciones?

Acciones simultáneas

La fiesta de los esclavos en las calles durante el Día de Reyes —con sus agresivos bailes, sus gritos y lenguas indescifrables, sus máscaras de aspecto diabólico, sus dramáticos primeros planos— se alterna con la acción de la protagonista al rechazar el título de honor que le sería conferido, y denunciar a Benítez, poniendo al descubierto abiertamente su posición ante las convenciones sociales. La simbiosis de ambas acciones —coexistentes temporalmente y unidas por un montaje alternado— provoca que la acción secundaria (la fiesta de los negros) resemantice la acción primaria (la acción de Favez seguida por Juana). La decisión ética marcará, simbólicamente, el destino trágico de ambos personajes. Funciona, entonces, como otro elemento anunciador, puesto que este punto de giro (resignificado por el carnaval humano de «los negros» y la dramática expresión de una esclava congelada en un primerísimo plano, con la que finaliza la secuencia) conducirá a la debacle final. La Fiesta de Reyes contiene en sí misma otro símbolo, al ser el único momento en el año en que se permitía a los esclavos celebrar «libres» en las calles, disfrutando de sus propios rituales, bailes, lenguas, trajes... pero siendo observados con desprecio y temor. La libertad era finita y a la mañana siguiente debían regresar a sus labores habituales, a su aprehendida dominación, anulando todo trazo de sus costumbres y personalidad. Así como Enriqueta y Juana han saboreado un breve instante de liberación y autorrealización para luego volver a ser juzgadas y reducidas al deber ser social.

Personaje con objeto

El ejemplo ideal para comprender este concepto lo hallamos la primera visita que realiza la joven Pepa al consultorio de Favez, luego de su regreso a Baracoa. La imagen que introduce la escena es un significativo primer plano de un objeto-órgano-fragmento animal encerrado en un pomo de cristal. Nos resulta imposible distinguirlo en los pocos segundos que dura la toma. Descifrar su identidad tal vez aportaría al sentido general de la escena desde el punto de vista semiótico; mas su propia existencia indefinida ya funciona como código simbólico de

anulación identitaria. El ser encerrado, enroscado sobre sí, continúa inerte dentro de su vítrea cárcel, en primer plano, en tanto Pepa permanece desenfocada. La cámara va desenfocando suavemente nuestro primer plano hasta sacar de su anonimato en segundo plano a una Pepa (ahora tristemente nítida) encogida, de respiración entrecortada, que mira fijamente el enigmático ser-objeto con ojos tristes y meditabundos.

Esta introducción de la escena, este empleo topológico de un elemento de atrezzo, explota todas sus potencialidades de sinécdoque, relacionando la parte con el todo. La antes rebelde Pepa se siente ahora tan inmóvil, acorralada y sofocada como ese objeto que observamos dentro del pomo. La joven ha perdido su personalidad, como el objeto ha perdido su capacidad de ser descifrado. El objeto-ser (como ella) ya ni siquiera ofrece resistencia a su encierro, sino que yace inerte, mostrando impudicamente los signos de su fenecimiento. Todo ello anuncia la conversación que seguidamente se entabla entre Pepa y Favez, cuando este le cuestiona la pérdida de aquel espíritu resuelto de su niñez, su decisión de casarse sin amor, de guardar silencio, de no defender sus ideas. Mientras, la joven parece resignada a su condición actual, esa que le ha asignado el orden social y que queda acuñada en su último parlamento: «Yo ya no pienso. Así es más sencillo y así me dejan tranquila».

Personaje ante un escenario-decorado

Puede que sea este —dentro de la composición simbólica de la imagen— el concepto que más se patentiza dentro del filme, a través de diversos ejemplos. El elemento más simbólico dentro del escenario natural es el binomio peñón campestre-farallón costero. Ambos devienen metáfora plástica (al igual que el mar embravecido), basada en la analogía de estructura o tonalidad psicológica, con respecto al contenido puramente representativo de las imágenes. Ello, unido al estatismo de las tomas donde aparecen estos elementos, ostenta una dualidad interpretativa contrapunteada: de un lado, lo inamovible de las tradiciones, la permanencia del canon cultural; del otro, la inquebrantable voluntad de la protagonista de defender su libertad personal.

El peñón campestre se muestra desde los primeros minutos de metraje. Aunque todavía desconocemos su significado, funge como *leitmotiv* y

elemento anunciador del filme. Fernando incluso se atreve —en una etapa tan temprana— a exponerlo a través de una elipsis simbólica: el peñón solitario, sin figura humana (en contraposición a como será mostrado posteriormente). Se reemplaza al individuo por el signo, portador en sí mismo de un fuerte significado que no requiere ya de la figura del personaje para ser decodificado por el espectador. Puede incluso adquirir una noción más potente al aislarse como ente independiente, portador de lecturas múltiples. A este regresamos a la mitad del filme, una vez que Juana —ya enamorada— ha descubierto la verdadera identidad de Enrique. Ambos se paran junto a este y Favez resume la historia de su vida mientras verbaliza lo que para ella simboliza el elemento natural: «Siempre he vivido al borde de un abismo, pensando si saltar al vacío o no». Luego de la primera declaración amorosa y el entrelazamiento de manos como símbolo de amor y aceptación, la visualidad cambia ante el entorno. De un plano medio en el que había sucedido la acción, se accede —por abrupto corte— a un plano general que nos muestra a las dos figuras humanas, diminutas y entrelazadas, al borde del acantilado. La intencionada similitud de la composición nos remite a la imagen de los primeros minutos del metraje, traspolando la carga semántica de aquella elipsis visual a este nuevo peñón, ahora habitado por Juana y Enrique. Ambos personajes permanecen inmóviles frente a la imponente naturaleza; parecieran fundirse en ella, debido a la inferioridad de sus dimensiones frente al monumental paisaje y a la semejanza de sus atuendos con el tono claroscuro de las rocas. Para completar la intención, la imagen es fotografiada desde un significativo (aunque ligero) picado, anunciador del final que les depara a estos personajes.

Juana vuelve al peñón una vez asesinado Benítez y rescatado el pequeño Liberato. Pero esta vez el cuadro se cierra —con toda intención— antes de abrirse nuevamente, antes de mostrarnos el peñón que se ha convertido en símbolo de ese salto al vacío o salto de fe que Juana había aceptado y que acaba de traicionar (con su declaración en el juicio). Como Robinson Crusoe grita su desesperación frente al océano en el filme de Buñuel, así Juana lo hace frente al acantilado. Únicamente en soledad le es permitido excretar su dolor e impotencia. El aullido desesperado de la joven sucede

en un significativo primer plano, tan cerrado como sus opciones en ese mismo instante, tan constreñido como se encuentran su corazón y su voluntad. Juana ha cedido ante las manipulaciones de una sociedad que la trasciende. Su imagen —como sucediera con la de la protagonista en la escena de inicios del filme— aparece descentrada, ocupando el lateral izquierdo del fotograma, desde donde emite un colérico alarido, que se dispersa hacia un vacío desenfocado a la derecha del cuadro, tan desenfocado e impreciso como la culpa colectiva que revolotea sobre el desenlace dramático de la historia. Solo entonces se abre el cuadro para mostrarnos aquella imagen iniciática, donde el agreste peñasco y la naturaleza toda —haciendo gala de sus dimensiones y poderío— parecieran engullir a la diminuta silueta.

El descentramiento de la figura humana en medio de la escenografía resulta una constante topológica dentro del filme. Como habíamos analizado desde la secuencia introductoria, los personajes no solo aparecen descentrados, sino también empequeñecidos y fusionados con su entorno. El recurso se utiliza en varias ocasiones. Uno de los momentos más significativos puede que sea la escena en la que, luego de besar por vez primera a Juana, Enriqueta queda sola en casa. La protagonista se nos muestra entonces junto al dintel de una enorme ventana que inunda el centro de nuestro campo visual, en tanto la figura humana es desplazada a la derecha del cuadro⁶. No solo aparece una vez más de espaldas, sino que está silueteada, tratamiento pictórico de la luz que concentra todo el interés en el contorno del sujeto, otorgándole cierto halo enigmático, y despreocupándose de los detalles de las superficies-objetos circundantes. Enriqueta mira al campo solitario e infinito, tan solitario como ella misma. Aunque el paisaje ocupa la dominante visual del cuadro (por colocarse al centro de la toma frontal), mediante la perspectiva se ubica en un segundo plano intencionalmente desenfocado que nos impide advertir detalles de lo observado, puesto que no aporta información, sino que resulta relevante en tanto manipulación visual: su pensamiento (y el personaje en sí) está tan perdido como nuestra mirada. Lo cierto es que cada vez que se presenta un plano de la protagonista sumida en sus pensamientos —ya sea como Enrique o como Enriqueta—, se nos muestra descentrada, descolocada, tal como lo



está en su propia vida, en medio de una sociedad a la que no pertenece, que la ha aislado, excluido y que lo hará mucho más en tanto más la desafíe.

El impacto final se da, una vez más, a partir del binomio imagen-sonido. Retorna el mar embravecido de inicios del filme, que salpica a Enriqueta vestida de monja. El sonido marca el estado anímico de la protagonista en su futuro, que ahora se ha convertido en nuestro presente. Otro peñón tan imponente como el campestre y ella nuevamente frente al abismo. Esta vez un mar iracundo arremete contra el gigante rocoso, sin lograr doblegarlo; como tampoco la vida termina por doblegarla. Tras soportar la cárcel, Enriqueta asume una nueva travestización —esta vez usando los tradicionales hábitos de monja— para cumplir su sueño de sanar a los necesitados. Ante una cámara distante, Enriqueta da media vuelta y se aleja del precipicio volviendo sobre sus pasos, saliendo de cuadro para proseguir con su futuro. Fernando articula así una peculiar simbiosis de dos conceptos de Marcel Martin sobre las escenografías. Las suyas son a la vez realistas —en tanto intentan reconstruir una visualidad epocal— e impresionistas —elegidas o construidas en función de la dominante psicológica de la acción, con el fin de condicionar y reflejar el conflicto de los personajes, como lo hiciera el paisaje interior tan caro a los románticos. Pero Fernando no solo sitúa a sus personajes en un determinado espacio que completa la interpretación signica de sus dramas interiores, sino que humaniza los propios espacios. Los dota de tal fuerza icónico-simbólica, que son capaces de significar por sí solos y conservar su capacidad generadora de macrolecturas, mucho después de haber sido abandonados por los personajes. La prosopopeya visual se yergue por encima de toda figura retórica. El océano —cual impotente agresor— parece encolerizarse ante la actitud desafiante de la protagonista y arremete cada vez con más fuerzas contra el farallón, intentando, infructuosamente, darle alcance a la figura humana que continúa su existencia *off screen*. La cámara se empaña, el cuadro se inunda de unas olas grisáceas que devoran todo a su paso. Pero Enriqueta se ha ido. Ha escapado una vez más de las fuerzas «naturales», aunque la procesión vaya por dentro.

- 1 La libertad de todo ser humano de ser o hacer lo que desee ha sido un *leitmotiv* en la filmografía de este cineasta.
- 2 Un ejemplo lo encontramos en la selección de «adiciones ficcionales». Se trata de una historia real de la cual pocos detalles íntimos se conocen, más allá de la connotación social del hecho en la época. Si la intención era «inspirarse en», agregando todo lo demás, hubieran podido explotarse mucho más los recursos de la dramaturgia para potenciar la narración. En el caso de la relación entre las dos mujeres, muchas son las versiones que han aportado las investigaciones históricas: desde el verdadero amor, el matrimonio para mantener las apariencias, la denuncia por parte de la esposa «engañada», la confesión de Favez sobre su auténtica identidad al obispo de Espada, quien la insta a contar la verdad a su esposa... Pero si la opción seleccionada era la historia de un auténtico amor, que trasciende las fronteras de la identidad de género para proclamar este sentimiento, entonces urgía trabajar mejor la relación Juana-Enrique y sobre todo el momento del conflicto final, durante el juicio. Se imponía la construcción procesual del arco dramático de los personajes en función de ese amor que no logramos creernos y sufrirlo intensamente en pantalla.
- 3 Lo cual también suponía una restricción para los directores, puesto que una vez memorizado el texto, dificultaba la posibilidad de realizar cualquier modificación al guion.
- 4 Resulta sintomático que sean las dos protagonistas —transgresoras del orden social— las únicas que acceden a pequeñas fracciones de refrescamiento: Enriqueta atraviesa y se zambulle en un río a su regreso de La Habana, mientras Juana se baña en una pequeña laguna cerca de su casa.
- 5 Marcel Martin. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, S.A., 2002.
- 6 Los estudios sobre exégesis visual desde la psicología definen que en la cultura occidental los elementos que se encuentran a la derecha de las composiciones resultan de menor valor simbólico, puesto que nuestro inconsciente lee las imágenes en el mismo orden que lee el lenguaje escrito: de izquierda a derecha.

Karina Paz Ernard (La Habana, 1981)
Licenciada en Historia del Arte, profesora y crítica audiovisual. Textos suyos aparecen en revistas especializadas y en publicaciones cubanas y extranjeras. Su línea de investigación está enfocada en la transversalización de los Estudios de Género en el lenguaje audiovisual.



El extraordinario viaje de Arturo Infante

Rolando Leyva Caballero

Fotos: Luis Joan Mirabal

Sentiste soplar el viento a tu alrededor.
Sentiste el amor que estaba en el aire.

«Serenade». Steve Miller Band

He visto una luz. Hace tiempo Venus se apagó.
He visto morir una estrella en el cielo de Orión.
No hay señal. No hay señal de vida humana y yo.
Perdido en el tiempo. Perdido en otra dimensión.

«Llamando a la Tierra». M. Clan

Desde que Orson Welles conmocionara los cimientos de la sociedad norteamericana con el experimento radiofónico de eyectar al éter una versión de *La guerra de los mundos*¹, el argumento del exterminio de la humanidad debido a una invasión alienígena ha sido uno de los más habituales en el cine de ciencia ficción de los últimos setenta años. Si bien los cubanos, fieles a su espíritu iconoclasta y jodedor, intentarían y conseguirían algo muy parecido años después, con el aterrizaje en la Ciudad Deportiva de La Habana de un platillo volador de manufactura nacional², evento extraordinario, inspirador quizás del famoso chachachá «Los marcianos», habría que esperar demasiadas décadas para que el cine cubano decidiera acercarse al tópico del estropicio interestelar, esta vez no de una manera apocalíptica y efectista, que también, sino en una cuerda alegórica e hilarante, no menos efectiva, por indirecta, en un sentido político³.

Aun así, el personaje del extraterrestre no forma parte del animalario del cine cubano contempo-

ráneo. Demasiados efectos especiales y muy poco presupuesto condicionarían la incapacidad sistémica de la industria filmica nacional para adentrarse en un género que precisa de una capacidad estructural monstruosa para generar un tipo de producto cultural con estándares visuales cada vez más acabados y espectaculares.

De ahí la verosimilitud pasmosa para articular un largometraje de ficción que, desde el guion, expone el ansia de un pasaje sin regreso a lo desconocido. Eso acaba siendo, precisamente, *El extraordinario viaje de Celeste García*, debut en el audiovisual de largo alcance del director santiaguero Arturo Infante, cuya carrera como guionista y realizador aún podría regresar a las raíces y enrumbarse por derroteros artísticos y éticos mucho más arriesgados y experimentales.

Se nota la dificultad implícita en el salto hasta el largometraje de ficción de un director cubano que ya se había consagrado desde su ópera prima, un material atemporal e incendiario que marcó el



sentido abrasivo e hipercrítico de una buena parte del audiovisual firmado por los realizadores noveles en los primeros años de existencia de la Muestra Joven ICAIC. Aunque había escrito un par de guiones con antelación, no sería hasta el estreno de *Utopía* (2004)⁴ que el director accedería por méritos evidentes a la historia del cine cubano. Si hay un cortometraje de ficción decisivo e influyente en la asunción de una retórica audiovisual propia por parte de la nueva hornada de directores de cine, es ese.

Incluso su obra inmediata posterior reafirmaba la sensación de estar frente a un director, no solo dotado con mucho talento natural, sino también de una voluntad recreativa, dispuesta al abordaje de los temas de siempre, pero de una manera más personalizada, algo alejada de los ademanes y deformaciones del cine cubano institucional y oficialista.

Si el clasismo escatológico y la ucronía futurista pero plausible habían formado parte del discurso artístico de sus años de asentamiento estilístico (*El intruso* y *Flash Forward*, ambos de 2005), habría

que esperar un poco más para percibir el enraizamiento definitivo de sus capacidades autorales, no solo al momento de firmar en solitario el guion de *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2006), sino de escribir y dirigir el cortometraje de ficción *Gozar, comer y partir*, un material fílmico que jerarquiza y patenta, a manera de infinitivos, las que serían las grandes problemáticas de su cine de ficción, tópicos habituales que de una forma u otra replicaría luego en los guiones que concibió para otros directores⁵.

Sin embargo, su lanzamiento sin paracaídas como director en los terrenos del largometraje de ficción se hizo esperar. Mientras tanto, una vez más desde el guion, incursionaba en un género literario que en Cuba ha dejado de circular o concebirse masivamente hace años: la novela gráfica, otro ejercicio creativo que precisa por lo general de la colaboración entre dos artistas con armas diferentes, al obligar a la confluencia y coexistencia, armónica y equilibrada, del dibujo y el diseño escenográfico, por un lado, con la escritura narrativa, por el otro. *Bim Bom. Historias de lucha* (Arturo Infante y Renier Quer, Diábolo Ediciones, 2016), descrita en la portada, con ínfulas publicitarias, como la primera novela gráfica cubana publicada en España, se adentra argumentalmente en un ambiente y una práctica asocial, pero pública, apenas estudiada o intervenida, mucho menos filmada⁶. Eludida siempre en los análisis sociológicos y políticos de carácter sistémico, por lo que de erótica, inasumible, perjudicial y procaz desde lo ético arrastra para la moral socialista cubana, la prostitución homosexual masculina en La Habana es una realidad denigrante de la condición ciudadana y humana. Arturo Infante dejó escapar una oportunidad de oro para debutar como director de largometrajes de ficción con una película que tal vez habría acabado siendo, quizás algún día ocurra, un pequeño clásico del cine dramático cubano en la cuerda de la crítica social.

El realizador, al intentar canalizar la necesidad fisiológica y profesional de escribir, pensar y rodar en grande, adicionando minutos a historias que no debieron superar la extensión calculada de un medimetraje, dirige ahora un filme complaciente, a pesar de moverse en la línea de la comedia cubana vernácula, de enredos cotidianos y supervivencia individual a toda costa.

Lo peor de todo es la hibridez o indefinición genérica de una cinta con aires escapistas.

El extraordinario viaje de Celeste García no es una comedia romántica ni una odisea del espacio exterior. Pretende ser una alegoría de la decadencia, del enclaustramiento, del envejecimiento prematuro, de la estulticia ideológica, de las frustraciones colectivas y personales, de las quimeras sociales trocadas en pesadillas infinitas, pero acaba siendo una farsa macarrónica, donde el humor en clave nacionalista nos impele más al llanto silencioso que a la risa antioxidante. Si acaso la hubiese filmado y estrenado antes de la reforma migratoria de 2013, cuando aún la libertad de movimiento personal sin necesidad de un permiso estatal resultaba una alternativa y oportunidad poco probable, al menos habría evitado incurrir en el desfase cronológico tan usual en el cine cubano.

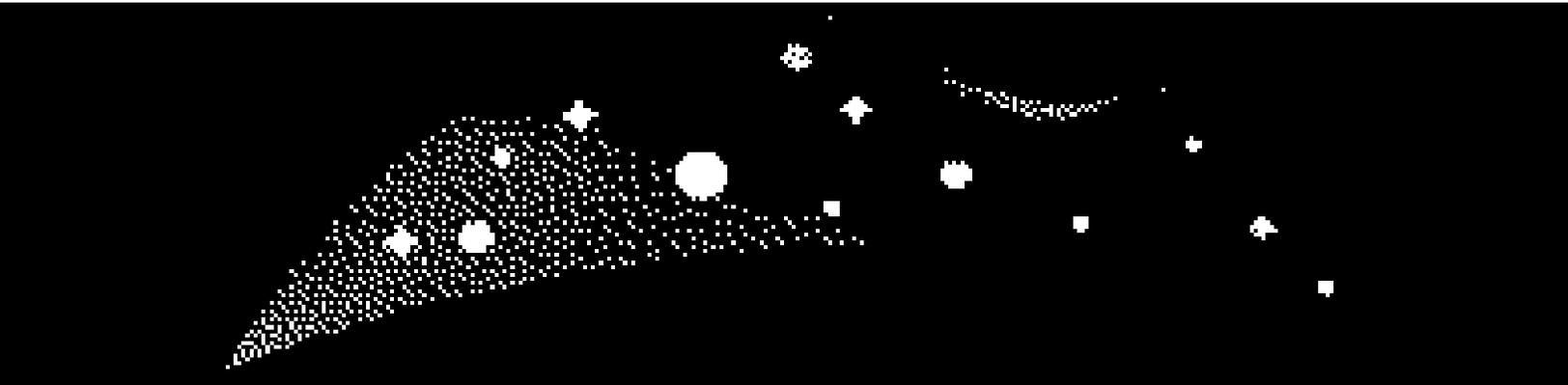
Arturo Infante es uno de los más prolíficos cineastas cubanos de los últimos tiempos. Su currículo creativo traza una trayectoria autoral para nada aleatoria, banal ni errática. Sin embargo, en *El extraordinario viaje de Celeste García* cae en la trampa previsible, como otros muchos cineastas y largometrajes, de aspirar a complacer al público cubano, cómplice y demandante, que exige su cuota diaria de divertimentos y expectorantes que lo desconecten durante un rato de la dura realidad. Como en todas partes.

El diseño de personajes se concibe desde la intención de exhibir los rostros disímiles de la derrota y la muerte en vida, pero también de la reacción atávica y primitiva de los que apuestan por sobrevivir en un entorno hostil, poco propicio para los conformistas y débiles de cuerpo, espíritu y mente. El largometraje de ficción busca mostrar el cambio o desplazamiento clasista producido al interior de la sociedad cubana contemporánea.

Así, la clave del éxito individual no radica en la decisión consciente y ética de ser buena persona y estar capacitado lo mejor posible para ejercer alguna profesión intelectual.

En un escenario social cambiante, los arribistas y espontáneos inclementes serán los que acabarán triunfando por encima de los que no están acostumbrados a pelear por lo suyo.

Hay que destruir al prójimo, al menos entorpecerle las probabilidades matemáticas de ser exitoso, feliz a cuenta y riesgo personal. Para ello hace falta una víctima de manual, de las que están dispuestas a inmolarse en nombre de la felicidad ajena.



Celeste García es interpretada por la más que experimentada y exitosa actriz cubana María Isabel Díaz, no solo una de las mejores de su generación, sino también de la historia del audiovisual nacional. Con una carrera espectacular desarrollada sobre todo en España, donde lo mismo trabajó en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) que en la serie *Vis a Vis*, en Cuba siempre se le recuerda por interpretar a Ofelia en *Una novia para David* (Orlando Rojas, 1985) y a Osbrújula en el espacio televisivo infantil *La hora de las brujas*.

Celeste García se adecua al arquetipo de la mujer en desgracia que no sabe qué hacer. Vejada por el padre de su hijo, ese marido al cual dejó morir ahogado en un charco, Celeste García carga con una culpa terrible que no le corresponde. Asume que debe ser castigada, quizás por la vida, y no se resiste. La oportunidad de escapar y redimirse acaso le llega cuando menos la esperaba y de manos de una conocida cercana, al caso, una vecina antropomórfica pero extraterrestre, animada por las mejores intenciones.

La recompensa es emigrar. Partir a un destino desconocido y lejano, pero que imagina mucho mejor que el lugar que ocupa en un mundo material que cada vez la hace sentir más insignificante y pequeña. He aquí, una vez más, uno de los grandes temas del cine y la literatura cubana actual. El exilio emocional disfrazado del éxodo voluntario como la salida, única y universal, a los problemas acuciantes del día a día. No hay de otra⁷.

Otros muchos personajes de la trama comparten una ambición terrenal muy parecida. Sin embargo, la obligación de remontar el vuelo a las estrellas, más que una oportunidad para comenzar de cero, es la actualización alegórica de la vieja solución salina en vena, de poner el mar de por medio. En resumen, partir. Al infinito y más allá. Porque sí.

La preselección nacional de perdedores habituales, que por primera vez alcanzan una victoria pírrica, habla también del carácter casuístico que tuvo durante mucho tiempo, pero ya no, la posibilidad de emigrar a Estados Unidos, de manera controlada y teledirigida. Al ser escogidos por la divina providencia y mediante un sorteo al cual la protagonista no se inscribió en su condición de beneficiaria personalizada de una carta de invitación escrita en jeroglíficos espaciales, todos tienen en común precisamente ese anhelo feroz, no ya de salir ade-

lante, sino de al menos cambiar de aires, inhalar una bocanada de aire fresco que los aleje del aburrimiento, la pobreza crónica y el tedio ancestral, antológico.

Celeste García no es la excepción de las normas. Asqueada de un trabajo de tinieblas, como especialista en un planetario, de un hijo ocioso⁸ y de una hermana emprendedora, que viven según otros códigos mucho más pragmáticos; desahuciada y solitaria, en un momento de crisis existencial profunda, decide asumir la aventura y el riesgo de ser otra, más allá de la presión atmosférica terrestre. Pero no será suficiente.

Ya decíamos que ella, en su condición de víctima, está despojada del derecho a ser feliz. Hay que calcinarla, desgarrarla en mil pedazos. Imposibilitarla por la fuerza de dar ese salto al vacío y sin red que implica escapar por las buenas de una realidad deprimente.

De ahí que lo que la película narra es, precisamente, el extraordinario viaje de vuelta a casa de una mujer destruida, que estuvo a punto, no ya de triunfar por esfuerzo personal, sino de cambiar su vida antes de morir, gracias a la ayuda de los otros altruistas.

Más allá de sus defectos de naturaleza artística, el largometraje expone algunas malas prácticas recreativas de las cuales aún no se recupera el cine cubano contemporáneo.

Ante todo hay que asumir y entender la comedia insular como una sucesión ininterrumpida de momentos absurdos y de estupor surrealista. De personajes vernáculos vomitando frases descompuestas y estridentes, completamente fuera de lugar y calzadas a la fuerza. De ambientes arquitectónicos alienantes, trastocados en cárceles del cuerpo y la mente, entiéndase el edificio multifamiliar solariego o la escuela al campo en medio de la nada.

Moralejas aparte, muchas problemáticas sociales son sometidas al análisis necesario.

Primero. Toda una generación de cubanos pensantes, profesionales muy capacitados en sus respectivas ramas del conocimiento científico, han sido derrotados por una praxis social discriminadora, que los ha relegado al sótano de la pirámide clasista nacional. Segundo. Son y serán los emprendedores privados, los empresarios por cuenta propia, los mejor adaptados para resistir y vencer en el proceso de transformación económica de la sociedad cubana actual, abocada a un cambio radical, no solo del modelo productivo, sino también de las normas y



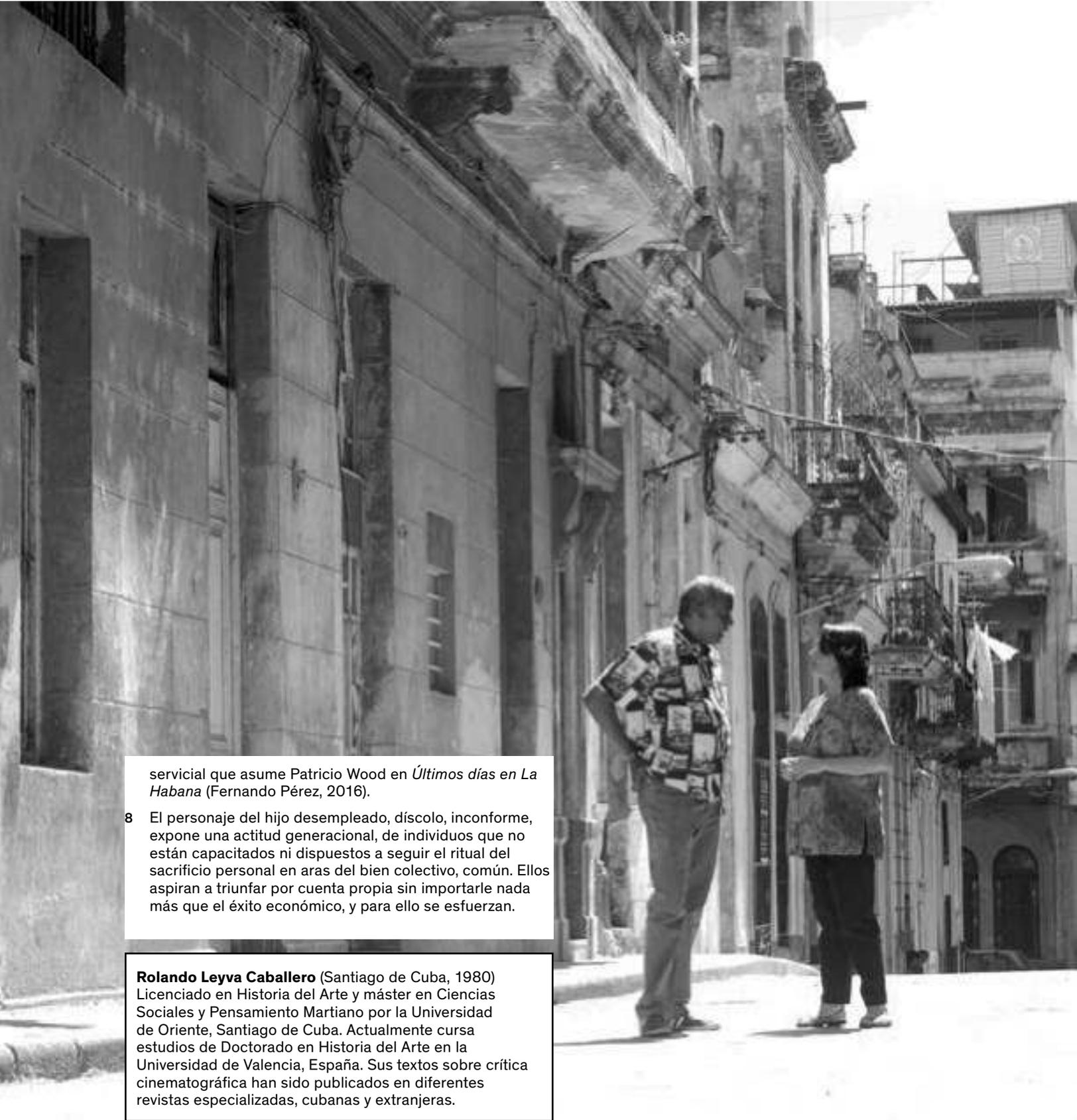
relaciones de convivencia colectiva, desde la asunción de un nuevo código y contrato social, que amenaza con dejar atrás a los inadaptados, aquellos estancados en un pasado remoto que nunca se convirtió en futuro luminoso. Tercero. Escapar o irse de Cuba sigue siendo, para mucha gente, a pesar de los cambios, quizás la opción más recomendable para intentar prosperar o ser feliz de manera natural. No importa que el final romántico del largometraje proponga una posibilidad diferente. El amor de pareja y la atracción entre iguales no es la solución mágica sino un paliativo, un parche mal puesto que no obstruye el enorme agujero existencial de cientos de miles, quizás millones de personas, que no han conseguido ni una cosa ni la otra.

El extraordinario viaje de Celeste García, aunque haya sido pensado desde la comedia, es un largometraje pesimista. Quizás su punto más fuerte sea el carácter aleccionador encubierto de una película de ficción que nos advierte que si se quiere salir adelante es preciso salvarse uno mismo en primera instancia, antes que intentar ayudar a los demás. Es como las instrucciones que dan en un avión en caso de despresurización de la cabina de pasajeros. Póngase la mascarilla de oxígeno antes de prestarles auxilio a los demás.

El sálvese quien pueda elevado a la categoría sutil de mantra nacional. La película, aunque desfasada e imperfecta, advierte de los desafíos y peligros que nos vienen arriba. Hay un alto precio que pagar y el que no sea capaz de solventarlo lo perderá casi todo. Así, para entendernos mejor y sin recato. El que quiera azul celeste, que le cueste.



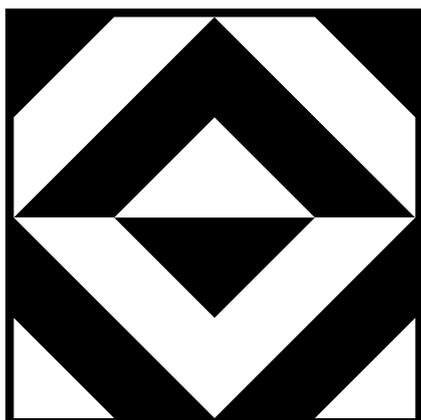
- 1 El domingo 30 de octubre de 1938, día de Halloween, en una alocución radial dramatizada, adaptada por el entonces joven actor Orson Welles, quien aún no era el famoso director de cine que llegaría a ser, causó, quizás sin proponérselo, en menos de una hora de programa en vivo, la primera gran manifestación de histeria colectiva de la historia de la humanidad inducida de manera mediática.
- 2 El 28 de diciembre de 1954, Día de los Inocentes, como parte de una campaña de *marketing* muy bien diseñada y ejecutada por parte del Departamento de Propaganda de La Tropical, para favorecer la audiencia del programa televisivo *Mi esposo favorito*, Joaquín Condall, director, maquinó una eficaz estrategia publicitaria que consistió en simular el aterrizaje sorpresa, en plena Ciudad Deportiva, de un objeto volante no identificado. Condall y su «platillo de manufactura nacional», que fue uno de los titulares de la prensa de la época, causarían cierto revuelo popular que conllevaría la movilización de los bomberos, la policía y de una multitud de ciudadanos curiosos que, atemorizados, respiraron de alivio al ver que de la nave emergían, entre otros personajes públicos, la vedete cubana Rosita Fornés, que acabó siendo arrestada junto a sus acompañantes. Tal reacción irracional solo puede entenderse en medio de una atmósfera política crispada, enrarecida no exclusivamente por la dictadura de Fulgencio Batista, sino por sucesos internacionales de incidencia global. Dos largometrajes de ficción, filmados y estrenados por entonces, en medio del apogeo belicoso de la guerra fría y el macartismo, ayudarían a potenciar el clima de incertidumbre, miedo y paranoia política generalizada en Estados Unidos. Por ende, en Cuba. Así, *El día que la Tierra se detuvo* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) y *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskins, 1953), clásicos cinematográficos del género de la ciencia ficción, devinieron en una suerte de experimentos estéticos y sociales descriptivos de una época de pánico al holocausto nuclear y de desconfianza y persecución política sistemática.
- 3 *Brainstorm* (Eduardo del Llano, 2009), sexta entrega, por capítulos, de la saga del *alter ego* y antihéroe cubano Nicanor. Eduardo del Llano también dirigiría el otro gran proyecto estelar o galáctico, más cercano al género de la ciencia ficción, que se ha filmado en Cuba. Hablamos de *Omega 3* (2014), basado en el cuento homónimo de su autoría.
- 4 *Utopía* acabaría recibiendo numerosos premios en muy poco tiempo, entre los que destacan el de mejor cortometraje de ficción en la 3 Muestra de Jóvenes Realizadores, La Habana, 2004; mención especial y premios colaterales de la FIPRESCI, la UNEAC, la Fundación Ludwig de Cuba y el Centro Memorial Martin Luther King Jr. en el 27 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, 2004; así como el premio al mejor cortometraje de ficción en el 3 Festival Internacional del Cine Pobre de Gibara en 2005.
- 5 Más guionista que director, que también lo es, como dudarlo, Arturo Infante parece preferir el acto de escribir para los otros, un destino y talento compartido pero incompleto que lo lleva a firmar los argumentos y desenlaces dramáticos y narrativos más diversos de varios largometrajes de ficción, entre los que podrían enumerarse *El cayo de la muerte* (Wolney Oliveira), *Camino al Edén* (Daniel Díaz Torres), *El edén perdido* (Manuel Estudillo) y *Un té en La Habana* (Fina Torres), todos en 2007.
- 6 Apenas podríamos referenciar dos largometrajes de ficción que de manera explícita han abordado el tema de la prostitución homosexual masculina en Cuba: *Chamaco* (Juan Carlos Cremata Malberti, 2010), basado en la pieza teatral homónima de Abel González Melo, y *La partida* (Antonio Hens, 2013).
- 7 El escapista empedernido es uno de los personajes endémicos del cine cubano contemporáneo. Ya ni siquiera deben estar conminados por una lógica o razonamiento de tipo económico, ideológico o político. Les interesa irse del país y punto. Sin más explicaciones. Uno de los más recientes de esta galería de tráfugas es el personaje



servicial que asume Patricio Wood en *Últimos días en La Habana* (Fernando Pérez, 2016).

- 8 El personaje del hijo desempleado, díscolo, inconforme, expone una actitud generacional, de individuos que no están capacitados ni dispuestos a seguir el ritual del sacrificio personal en aras del bien colectivo, común. Ellos aspiran a triunfar por cuenta propia sin importarles nada más que el éxito económico, y para ello se esfuerzan.

Rolando Leyva Caballero (Santiago de Cuba, 1980)
Licenciado en Historia del Arte y máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Valencia, España. Sus textos sobre crítica cinematográfica han sido publicados en diferentes revistas especializadas, cubanas y extranjeras.



Cahiers

Iván Giroud

Martes, 14 de mayo

Abro los ojos sobre un punto específico del océano Atlántico y miro el reloj. Son las dos y media de la madrugada del día 14, y es mi cumpleaños. Aquí estoy, sentado en un avión de KLM, con mis piernas estiradas, rodeado de seres desconocidos, en su mayoría holandeses, que conversan sin parar. Están casi encima de mi cuerpo, pero apenas los escucho. Igual incomodan, son seres extraños que invaden mi espacio vital y a la vez me ignoran. En pocas horas llegaré a Cannes. Ahora voy a intentar dormir. Me espera una larga jornada.

Buen vuelo, amables aeromozas a las que no puedo evitar comparar con las hoscas azafatas de Iberia. El avión llega media hora adelantado al aeropuerto de Ámsterdam. Una vez allí, todo el proceso marcha rápido y fluido. Camino un largo tramo y estoy a tiempo en la puerta de embarque del vuelo para Niza. Parece que el día se va a desenvolver de la manera más optimista. El avión arriba a Niza a la hora planificada. El equipaje desembarca pronto y con su llegada recibo el primer susto. El zíper de la maleta viene abierto. Cierro los ojos y decido no enterarme del desastre hasta llegar al hotel. De nada vale adelantarse el disgusto. Siempre he sentido pudor en abrir mi equipaje ante los ojos de personas desconocidas.

Al arribar a Niza debía esperarme un chofer para llevarme a Cannes. Al no encontrarlo, llamo a una de las coordinadoras del jurado¹. Me pide cinco minutos para localizar al chofer y darme una respuesta. El chofer está en la carretera y no le dejan entrar al aeropuerto, me responde. Confieso que no le creo. ¡He escuchado tantas veces este cuento! Me dice que el

Cannes 2019

chofer me llamará de inmediato. Y pienso: «¿Cómo le explico a este cristiano dónde estoy?». En la espera entra la llamada del taxista. Me dice lo mismo, que no le dejan entrar al aeropuerto; por suerte se expresa en inglés con acento de inmigrante, lo cual agradezco, porque habla despacio y lo comprendo mejor. Intenta explicar dónde está. Pero le pido que se marche, que tomaré un taxi. Voy por el taxi. No hay taxis, me dice el expedidor. Hay huelga de trabajadores del aeropuerto. Ahí compruebo que es cierto lo que me ha dicho Marcos, el chofer. Ahora tengo que salir del aeropuerto a la carretera. Camino casi un kilómetro loma arriba arrastrando dos maletas y mi traje nuevo. Al llegar descubro que la carretera está repleta de coches esperando a familiares y amigos.

Decido caminar dos cuadras en una dirección que bien podría ser la contraria. Me detengo antes de que la carretera se bifurque. Ahí estoy por más de quince minutos intentando parar taxis que pasan muy veloces e indiferentes. Donde decido quedarme están otros cuatro jóvenes igualmente desesperados. A tres de ellos les vienen a buscar. No entiendo lo que está sucediendo. Pienso que quizás fue necesario para romper el encantamiento con el que llegaba. Poco tiempo después logro detener un coche. Invito al otro joven que queda a mi lado para que me acompañe. Así compartimos los gastos del trayecto. Subimos al carro. Hay atasco en la carretera, un calor insoportable, y un hambre atroz me acompaña. En el camino descubro que mi compañero es suizo, que ha dirigido un largometraje y que esta es su primera visita a Cannes. Somos dos incautos en una carretera.

Media hora más tarde llego al hotel. Esperando por mí está una de las responsables del jurado, Isabelle. Me indica que a las 5:30 pm hay que estar listo en el *lobby* junto al resto del jurado para pasar por la alfombra roja, y que seremos los primeros en llegar a la gala inaugural, que comenzará a las 7:30 pm.

A los pocos minutos de marcharse Isabelle llega Astrid, la persona con quien me escribo desde un principio. Me entrega los viáticos previstos, a la vez que me invita a un almuerzo en un restaurante cercano. Al rato llegamos al lugar, que tiene un nombre que me da gracia, Bobo Bistro, y que está repleto de comensales. Los camareros se mueven a velocidades vertiginosas entre las mesas, a la vez que no falta en cada uno el toque de amabilidad y la sonrisa. Poco después se suma al almuerzo Éric Caravaca, actor y director francés, uno de mis compañeros del jurado. Éric habla muy bien español. Hacemos rápida empatía y al final del almuerzo no permite que pague la parte de la cuenta que me corresponde. Los cubanos siempre con las manos atadas a los bolsillos.

Descanso un rato y a la hora señalada estoy listo. Espero por mis compañeros del jurado, que van llegando poco a poco. Antes de partir nos hacemos la foto del grupo y nos vamos felices hacia la alfombra roja del Grand Théâtre Lumière. Romane Bohringer, la actriz del jurado, acapara el interés de los fotógrafos. Mientras desfilamos, la voz de un narrador se escucha por los altavoces, pronuncia nuestros nombres a la vez que marca con énfasis el ritmo del desfile de estrellas.

L'Œil d'or

Le Prix du
documentaire
présidé par Yolande
Zauberger et composé
de Romane Bohringer,
Eric Caravaca, Ross
McElwee et Iván Gir-
sera remis samedi
25 mai 2019 à 10h 30
au Palais des Festivals
Cannes



Esta es mi cuarta vez en Cannes, y la primera que asisto a una inauguración. Lo cierto es que no me impacta. La encuentro políticamente correcta, pero poco atractiva. El actor francés Édouard Baer conduce la gala, planeada como homenaje a Agnès Varda. La silla de la directora está en el escenario. En su monólogo de presentación, acompañado por un acordeonista, Baer dispara con ironía algunos parlamentos: «El cine es el cine, es estar juntos, salir (...) en lugar de solo comer pizzas mientras se mira Netflix». La escenografía es sobria, a la izquierda del escenario hay un piano de cola listo para que la joven cantante belga Angèle se acompañe a ella misma interpretando con desigual afinación «*Sans Toi*», la canción que Michel Legrand hizo para *Cleo de 5 a 7*, el filme de Varda. Extraño que el director del Festival no pronuncie el discurso inaugural. Lo hace en su lugar el presidente del jurado, Alejandro González Iñárritu, que tiene el buen gusto de hacerlo en su lengua materna, y aprovechando la tribuna, hace declaraciones contundentes sobre el gobierno de Trump y el muro que pretende construir en la frontera con México, y lo califica de «equivocado, cruel y peligroso», y añade más: «Gobiernan con toda su ira y rabia, escribiendo ficciones y haciéndole creer a la población que son ciertas. Algo similar está ocurriendo en casi todas las fronteras del mundo».

Como cierre de la ceremonia entran a escena los actores Charlotte Gainsbourg y Javier Bardem, ambos saludan al presidente del jurado, sentado junto a sus compañeros a la derecha del escenario, y

unen sus voces para declarar abierto el 72 Festival de Cine de Cannes, el tercer festival de cine más antiguo del mundo (1946), detrás de Venecia (1932) y Moscú (1935).

Corresponde a continuación la presentación del filme de apertura. Debemos aún esperar media hora. Hay que desmontar el escenario que ha sido preparado para la gala.

The Dead Don't Die, de Jim Jarmusch, es el filme escogido. Trato de descifrar la razón. Escucho varias opiniones y ninguna logra convencerme. La película de Jarmusch pienso que será más admirada por los cinéfilos eruditos que deliran ante el hecho de que algún director renombrado recicle películas clase B; y menos admirable para los desinteresados en películas de zombis, como yo. Los monstruos de Jarmusch se mueven casi exactamente igual a los de *Night of the Living Dead*, la mítica película de zombis de George A. Romero, que inicia esta saga. Con tímidos y respetuosos aplausos concluye la proyección. Al terminar pienso: «esta vez Jarmusch no vuelve para la clausura».

Vamos a la fiesta inaugural. Es una cena montada en una carpa ubicada a unos pocos metros de la salida del cine. Espectacular comida, hermoso lugar iluminado con elegancia, y como contraste el terrible cansancio que me acompaña y que amenaza con derrumbarme. Tomo el café al concluir la suculenta cena y me marcho solo al hotel. Así termina mi primera noche en Cannes 2019, un poco más cerca del cielo y de sus estrellas.



Miércoles, 15 de mayo

Amanece Cannes con 17 grados. Por suerte traje la chaqueta que siempre me acompaña para soportar el frío de los aviones y los aeropuertos.

Decido levantarme temprano para ir a las oficinas del Mercado, que están en el sótano del Palais des Festivals. Es el primer día y se nota poco animado. La atmósfera que siento es bien diferente de la que encontré en mi primer viaje en 1996. Es lógico, el Mercado y yo no somos los mismos.

Como nuestro jurado tiene que evaluar los documentales que están participando en todas las secciones competitivas de Cannes: Sección Oficial, Quincena de los Realizadores y Semana de Internacional la Crítica, nos han entregado credenciales para todas ellas. Solo las proyecciones que se realizan en el Grand Théâtre Lumière, donde programan los filmes de la Sección Oficial, necesitan entradas. Mañana a primera hora pienso ir a ver el filme brasileño que está en concurso.

Estoy muy pendiente de la hora. No puedo demorar, porque el jurado está invitado a un almuerzo en la sede de la Semana de la Crítica. Me queda poco tiempo.

Voy a buscar la entrada para el filme brasileño y al instante la recibo. No se puede negar que este festival funciona como la maquinaria de un reloj suizo. Todo está previsto. Y lo que no está, es imposible que acontezca. No existe. En alguna publicación leo que el *staff* permanente del festival, que tiene sus oficinas en París, está conformado por 109 personas, al que se suman durante la celebración del evento otras 865. Cifra en la que debe estar incluido el impresionante cuerpo de seguridad que hace

inexpugnable el acceso a sus instalaciones sin las credenciales indicadas.

Nos vamos a la playa. Fuerte contraste cuando nos vemos frente al mar con los abrigos puestos. Después decido ir a ver la película colombiana *Litigante*, de Franco Lolli, que inaugura la Semana de la Crítica. Le comento mi plan a Éric y se suma, y de paso él convence al resto del jurado para que venga a la proyección. Antes de comenzar la película, Charles Tesson, director artístico de la Semana de la Crítica, informa al público de la presencia del jurado L'Œil d'or en la sala. Cuando me nombra, agrega que soy el director del Festival de Cine de La Habana, que es un festival magnífico, y entonces el público aplaude y yo me emociono.

Me gusta mucho el filme del director colombiano. Es bien diferente de su ópera prima, e igual de bueno. Al finalizar la proyección, el gran documentalista norteamericano Ross McElwee, compañero del jurado, me agradece el haber recomendado el filme porque él jamás hubiera ido a verlo sin mi sugerencia.

En la tarde nuestro jurado se vuelve a encontrar, esta vez para ver el primer filme de nuestro concurso. La película que veremos es la siria *For Sama*, de Waad Al-Kateab y Edward Watts. Una obra temeraria, descarnada, y brutal en la forma de tratar la guerra y sus destrozos. Quedamos impactados.

A la salida cada uno va por su lado. Éric y Yolande Zauberman, la presidenta del jurado, van a ver el filme brasileño del concurso. Yo lo veré mañana. Entonces me uno con Ross y su esposa para ir a cenar en un agradable restaurante bien próximo a la sala Du Soixantième, donde recién acabamos de



ver nuestro primer filme, y así acostarme temprano, porque mañana mi jornada será larga.

Sábado, 18 de mayo

No escribo notas ni jueves ni viernes. Voy de un lado a otro y trato de aprovechar la oportunidad de estar aquí y no perder nada que me interese. Es sábado y continúan las temperaturas bajas en Cannes. Despierto, y salgo corriendo para ver en un pase de prensa el filme *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar, al que muchos de antemano le conceden la Palma de Oro. Ayer fue la premier y el público la ovacionó por más de diez largos minutos. El cine donde estoy se repleta, queda gente fuera, entre ellos Romane.

Comienza el filme y no han pasado quince minutos cuando se detiene el proyector. ¡Uf, hasta en Cannes suceden estas cosas! Cuatro minutos después, continúa. Acá todos los aspectos técnicos y logísticos están previstos. Y las sorpresas están contempladas. Es probable que la sala cuente con otro proyector acoplado al mismo servidor.

Dolor y gloria es la mejor obra de Almodóvar desde *Volter*. Antonio Banderas es fuerte candidato al premio del mejor actor; igual están bien en sus más breves roles Penélope Cruz y Leonardo Sbaraglia.

Leo en *El País* una buena entrevista a Pedro Almodóvar que de inmediato posteo en mi página de Facebook y logra rápido impacto entre mis amigos. En una de sus respuestas Almodóvar dice algo que a mi juicio explica el poco éxito de sus últimas obras: «He reducido tanto mi vida que, aunque estoy al tanto de la realidad española, no controlo los

pequeños detalles de la vida de los españoles, sobre todo de las generaciones que no son la mía. Debería documentarme porque ya no sé cómo son». Después de leer entiendo mejor su último filme. Acierta, porque habla de sí mismo.

En la tarde vemos dos filmes de nuestro concurso. El primero, *Que sea ley*, de Juan Solanas, es un alegato sobre la lucha a favor del aborto en Argentina. Al llegar a la sala donde se proyecta, descubrimos que está repleta de gente, sobre todo argentinos, hombres y mujeres. Han venido en su mayoría desde Buenos Aires a Cannes para apoyar el documental. Abanican pañuelos verdes, y dan gritos de alegría, repiten y repiten el título del filme: ¡*Que sea ley!*!, ¡*Que sea ley!*! Thierry Frémaux, director del Festival, presenta el documental ante la audiencia. Lo hace en perfecto español y con un sincero sentimiento amistoso hacia el pueblo argentino y de solidaridad con la causa que el filme defiende.

Casi a continuación vemos en la sala Buñuel, ubicada en el quinto piso del Palais des Festivals, el documental *Forman vs. Forman*, de Helena Třeštková y Jakub Hejna. Es un documento de singular valor y está hábilmente estructurado. Es el propio Milos Forman quien, por medio de un inestimable material de archivo familiar, nos relata gran parte de su historia cinematográfica y personal.

Al finalizar la proyección, el jurado se reúne con otros amigos para cenar en un restaurante bien cerca del hotel. Después me marcho con Éric a la fiesta de la película francesa *Alice et le Maire*, de la cual es productora su compañera. Divertida fiesta que me viene muy bien para relajar tensiones.



Domingo, 19 de mayo

Amanece Cannes con frío y lluvia. Tomo un paraguas prestado en la puerta del hotel y salgo disparado para ver a primera hora de la mañana el filme rumano *La gomera*, de Corneliu Porumboiu. Me recuerda un buen filme *noir* francés de los años sesenta. Es el cuarto de la sección oficial que he visto y noto en tres de ellos elementos sustanciales de cine de género, pero este revierte los códigos con maestría para convertirse en un filme tan potente y brillante como contemporáneo.

A las cinco de la tarde el jurado se reúne para hacer un primer corte. Como necesito traductora, decido ser el primero en intervenir. Todos escuchan con atención. Discutimos título a título, y me convierto sin haberlo previsto en el punto de referencia de mis compañeros, ya fuera para sostener o para negar mis argumentos. Ahí cenamos, discutimos los filmes, nos conocemos mejor y acordamos que cuatro de los documentales pasan a la discusión final.

Leo en *The New York Times* en español una entrevista a Alejandro González Iñárritu que comparto de inmediato en Facebook. Es lo más lúcido que he encontrado sobre la industria del cine y las nuevas plataformas de exhibición: «El camino fácil ha sido culpar a Netflix. Mi punto es que Netflix no tiene nada de malo. Netflix está aprovechando la falta de diversidad en los cines y lo está poniendo en la televisión... Todos están preguntándose cómo ganar más dinero y hacerlo de manera más veloz».

Creo que Iñárritu tiene sus ideas bien claras, y es importante que aproveche que está de presidente del jurado de Cannes para expresarlas. Y aquí viene

una inquietud que me asedia desde hace un tiempo. La desconexión entre los festivales de cine, y la realidad de la distribución y la exhibición. Es terrible conocer que solo el uno por ciento del cine que se produce se exhibe posteriormente en las salas cinematográficas, y que el resto de los filmes apenas logran exhibirse en las plataformas *online*, con la excepción de países como Francia, que gracias a sus leyes proteccionistas logra que el ochenta por ciento de las películas que se presentan en Cannes, por ejemplo, sean exhibidas en las salas.

La jornada de trabajo de este domingo aún no termina. A las diez de la noche partimos vestidos de gala para ver en el Grand Théâtre Lumière el documental *Diego Maradona*, del director británico Asif Kapadia, cuyo principal mérito radica en ofrecer un perfil justo y equilibrado del polémico astro del fútbol, de su ascenso y caída. Lo logra sosteniendo un pulso narrativo intenso que no decae en el desarrollo del metraje. Maradona no asiste a la presentación, pero su ausencia no menoscaba el torrente de aplausos que se escucha al finalizar la proyección.

Martes, 21 de mayo

Mi jornada de proyecciones es exitosa. Comienzo por el filme español *O que arde*, el tercer largometraje del director gallego Oliver Laxe, a quien conocí en Madrid en 2011 cuando estrenó en la sala Berlanga su ópera prima, *Todos vós sodes capitáns*. El nuevo filme de Laxe es muy superior a su primera obra, y tiene una potencia visual que lo magnifica.

En las primeras horas de la tarde veo junto con mis compañeros del jurado *La passione di Anna Magnani*, de Enrico Cerasuolo. La increíble fuerza



de su protagonista perdura en mi retina. Terminada la proyección salgo aprisa para ver *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Karim Aïnouz, uno de los filmes que más me interesa en este festival. Para mi sorpresa es un melodrama con todas las de la ley, y se asume así con todo riesgo. En la última media hora del metraje aparece ese genio de la actuación que es Fernanda Montenegro. A partir de ese instante me dejo arrastrar por la emoción y lloro sin intentar evitarlo. Espero que el filme de Karim esté entre los premiados. Será sin duda uno de los platos fuertes del Festival de La Habana 2019.

En la noche ceno con un nuevo amigo alemán, Ralf Wenzel, que comienza a dar pasos interesantes y sólidos en la industria del cine. No seguí de rumbantela hasta más tarde, porque a la mañana siguiente pienso levantarme temprano para la proyección de *Parasite*, de Bong Joon-ho, el filme sudcoreano del concurso. Pero al final no me levanto. Mi cuerpo exige más descanso y no logro despertar hasta las 9:30 am.

Miércoles, 22 de mayo

Me asomo al balcón del cuarto. El día está nublado. Casi seguro que el calor llegará a Cannes un día después de que nos marchemos.

Hoy tendremos una sola proyección de nuestro concurso. Es un documental producido por Leonardo DiCaprio para HBO, *Ice on fire*. DiCaprio llegó a Cannes el domingo pasado para la presentación de *Once Upon a Time in Hollywood* de Quentin Tarantino, la película más esperada del festival. Más de quinientos acreditados quedaron en la lista de espera optando por una entrada que no obtuvie-

ron, entre ellos nuestro jurado y otros dos centenares con entradas se quedan sin asiento en el Grand Théâtre Lumière, que dispone de 2 309 butacas.

Ante una salva de aplausos entra al escenario DiCaprio y la directora del documental. Son recibidos allí por Frémaux, quien hace la presentación del filme. *Ice on fire* es un documental serio por la profundidad de la investigación que lo sustenta, pero didáctico y reiterativo en su discurso. Está programado en Cannes, a mi juicio, por dos razones fundamentales. Por el tema que trata, las preocupaciones más que alarmantes que se están generando en el planeta por el cambio climático, y por ser el proyecto personal de un astro del cine, como es DiCaprio, involucrado en un tema como este.

Horas antes he visto *Matthias et Maxime*, de Xavier Dolan, el octavo que dirige a sus recién cumplidos treinta años. Talento de Quebec, pero mimado en Cannes desde su primer filme, que hizo a los diecinueve años, tiene por ello seguidores y detractores en proporciones iguales. No soy un espectador particularmente afectivo con el cine de Dolan, pero esta película me gusta por su sinceridad. Al final, una larga ovación confirma que mi estado de ánimo no está muy alejado del sentimiento del resto del público. Más tarde leo varias críticas en los diarios españoles y argentinos que la despalillan, a la vez que los medios franceses y norteamericanos son más elogiosos y benévolos con el filme. Posiciones encontradas. No creo que esté en el palmarés.

Jueves, 23 de mayo

En la mañana veo el filme ruso *Once in Trubchevsk*, de Larisa Sadilova. Es la historia de dos parejas en la



Rusia rural contemporánea. Una comedia dramática con tono levemente humorístico. Bien dirigida y actuada, pero intrascendente. No alcanzo a comprender qué hace en este concurso.

Al terminar la proyección vuelvo a dar un paseo por las oficinas del Mercado. En dos días concluye el Festival de Cannes y desde el martes pasado gran parte de los compradores partieron.

Tengo particular interés en lo que acá está sucediendo. Indago, leo en publicaciones especializadas que salen a diario. Los organizadores del Mercado han informado que este año alcanzaron la significativa cifra de 12 527 acreditados, y que las operaciones de venta superaron las del año anterior. No obstante este marco de optimismo, un grupo de los comentarios llaman mi atención. Las plataformas han tenido notable presencia en el mercado de Cannes, pero la batalla por las ofertas de compras se han centrado solo en un grupo de títulos, por lo general los que tienen mayor potencial para iniciar la carrera hacia el Óscar. Las plataformas son el nuevo paradigma, pero no contemplan la diversidad, no son una alternativa real para la mayoría de las películas de autor que no van a las salas. Valen estas sentencias para continuar reflexionando sobre el tema.

En la tarde vemos el último filme de nuestro concurso, *Cinecittà, i mestieri del cinema Bernardo Bertolucci: No end Travelling* de Mario Sesti. Nada que nos haga modificar nuestra lista de posibles candidatos.

Una hora después estamos reunidos para deliberar en la *suite* de Yolande Zauberman. Ahí comemos mientras decidimos. El clima de la reunión

no puede ser más cálido, profesional y amistoso. Nunca antes estuve en un jurado con personas tan brillantes y tan normales. Llegamos al acuerdo de otorgar dos premios y dos menciones compartidas.

Entonces decidimos irnos a celebrar a una fiesta que se organizaba en la playa, en la sede de la Quincena de los Realizadores. Llegamos y hay mucha gente. La música es muy buena, está pensada para bailar y se baila con gusto y desenfado. Hay barra libre y una multitud de personas abraza el mostrador en varios anillos impenetrables, lo que hace muy difícil tomar una simple cerveza. Lo intento por varios lugares, imposible. En el interín bailo un poco con aquella música contagiosa y al rato, ya frustrado por la sed, decido marcharme.

Ahí me siguen Yolande y Éric. Nos vamos al Petit Majestic, lugar que conocía desde mi primer viaje a Cannes. Nos sentamos en una mesa dentro del bar y al rato llega Romane. Volvemos a conversar sobre los premios que acabábamos de acordar y arribamos a la conclusión de que otorgar dos premios y dos menciones es desproporcionado. Entonces nos radicalizamos y decidimos entregar un solo premio y ninguna mención. Son las tres de la mañana y el bar está a punto de cerrar. Llegan otros amigos de Yolande y Romane. Aprovecho y me marchó al hotel sin despedirme temiendo que mis compañeros alarguen la noche de fiesta, como efectivamente sucede.

Viernes, 24 de mayo

Es un día triste, mi madre hoy cumpliría años. Es también mi último día activo en el Festival de Cannes de 2019. Mañana me iré temprano y no esta-



Iván Giroud (La Habana, 1957)

Presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y director de la revista *Nuevo Cine Latinoamericano*. Ha publicado los libros sobre cine *Alfredo Guevara. En el ejercicio de la crítica* (Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2017) y *El pretexto de la memoria* (Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2018). Ha sido jurado en prestigiosos eventos cinematográficos de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, y fue fundador del Festival de Cine de La Habana de Nueva York.

ré para la ceremonia donde se anuncian nuestros premios. Todos me preguntan por qué me marchó. Necesito volver a casa, me esperan. Llevo tres meses viajando de un lado para otro y estoy agotado. La oficina también está un poco abandonada por mi parte.

Son las diez de la mañana y tengo un WhatsApp de la coordinadora del jurado. Me pide que suba pronto a la habitación de Yolande a una reunión. Volvemos a conversar sobre los premios. Una lúcida intervención de Ross nos lleva a recapacitar y decidimos compartir el premio².

Salgo corriendo para ver *Il Traditore* de Marco Bellocchio, que no quiero perderme. Y por suerte supera mis expectativas. Tengo una entrada para ver a continuación *It must be Heaven*, el filme de Elia Suleiman, director que admiro, pero necesito descansar. Durante estos días he dormido muy pocas horas. Intento recuperar fuerzas para llegar despierto a la última película de la noche y de ahí pasar a la cena a la que nos han invitado el presidente y el director del festival.

La cena es fantástica, un menú tan exquisito como el del día inaugural, y resulta una reunión más cálida porque la gran mayoría de los invitados son artistas. Están presentes algunos mitos vivientes del cine, como Catherine Deneuve y Quentin Tarantino; y jóvenes y renombrados directores como Nadine Labaki y Xavier Dolan. No asiste ninguno de los miembros del jurado principal. Quizás están aún deliberando, o el Festival prefiere tenerlos alejados del resto de los mortales hasta hacer público el palmarés. En esta cena encuentro a Gael García Bernal, que presentó *Chicuarotes*, su segundo largometraje

como director, y está también Michael Moore. A la derecha del director del Festival está sentada Chiara Mastroianni, recién ganadora del premio por la mejor interpretación por *Chambre 212*, de Christophe Honoré, programada en *Un Certain Regard*; al otro lado de Frémaux, Tarantino.

Y así culmina mi estancia en Cannes, en esa extraordinaria cena donde encontré también a los directores Lisandro Alonso y Ciro Guerra, jurados al igual que yo, de *Un Certain Regard* y de la *Semana de la Crítica*, respectivamente. Estábamos los tres felices porque los filmes latinoamericanos en nuestros concursos habían vencido. Otra felicidad fue reencontrar a Karim Aïnouz, y abrazarlo por su premio. En la cena también estaba otro premiado, Óliver Laxe, a quien felicité e invité a La Habana.

Termina la cena y esta vez no espero por el café. Me marchó sigiloso. A la salida coincido con Yolande y juntos nos vamos al hotel alegres por habernos conocido y porque cumpliremos el pacto. El jurado en pleno estará en diciembre en La Habana.

Cannes, mayo, 2019



- 1 Iván Giroud fue miembro del jurado del premio documental L'Œil d'or (Ojo de Oro), en 2019. El L'Œil d'or premia desde 2015 al mejor documental presentado en alguna de las secciones del Festival Internacional de Cine de Cannes. (Nota de edición).
- 2 El jurado L'Œil d'or entregó su galardón a *Para Sama* (Waad Al-Katead, Siria-Estados Unidos) y *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, Francia-Chile). (Nota de edición).

Cine sin compromiso

Fórum y alrededores en la Berlinale 2019

Alberto Ramos

«Riesgo antes que perfección», tal fue el lema curatorial del Fórum de la Berlinale en 2019. Al decir del comité de selección, no interesaba mostrar los mejores exponentes a mano de cualquier tendencia o dirección en la avanzada del cine contemporáneo, sino «juntar filmes que ensayan cosas, asumen una posición y no hacen compromisos». Los títulos que se reseñan a continuación dan fe de la coherencia con que la programación, integrada por cerca de cuarenta obras, se hizo eco de dicha premisa. Vale la pena aclarar que los filmes de Schanelec y Côté se presentaron en la competencia oficial, pero dada su naturaleza e implicaciones, hubieran podido exhibirse por derecho propio dentro del programa del Fórum, de ahí su inclusión en esta reseña.

Ich war zuhause, aber (I Was at Home, But), producción entre Alemania y Serbia dirigida por Angela Schanelec, incursiona en la crisis de una familia de clase media berlinesa a dos años de la muerte del marido, director de teatro. El detonante en este caso es la reaparición del hijo (Phillip), que se ha ausentado de casa una semana sin mediar explicaciones ni conocerse su paradero. Acudiendo a un lenguaje sumamente elíptico, el filme describe los intentos de la madre (Astrid) por volver a la normalidad de la vida hogareña sin otorgar demasiada importancia a lo acontecido. Pero tras este primer amago de independencia, la vida se empeña en tomar otros derroteros, y una serie de contratiempos y encuentros enigmáticos se suceden, obligándola a reconsiderar ciertas realidades que daba por inmutables. Compra, por ejemplo, una bicicleta y, cuando esta se avería, decide devolverla sin más al dueño, quien a cambio se ofrece para repararla además de reembolsarle el precio, como indicándole que retornarla solo refleja la incapacidad de la mujer para enfren-

tar el problema. El pasaje se hace eco de lo ocurrido con Phillip, cuyo retorno se complica poco después con un ingreso hospitalario a causa de una infección. La noticia desestabiliza por completo a Astrid, quien de vuelta al hogar solo atina a agredir y rechazar a los niños.

En términos generales, el núcleo del drama familiar radica en algo que rebasa el ámbito doméstico, cierta desconexión de los individuos con la realidad cuyo síntoma más evidente es una suerte de atrofia verbal. Un ejemplo típico es aquel en que Astrid llega al salón de profesores de la escuela y ensaya un argumento solipsista para justificar la huida de Phillip, pero se hace un lío y termina por calificar a los maestros de «radiadores». Estos, que se comportan como autómatas, apenas articulan palabra en medio del estupor. En fin, nada que decir de ambas partes. Otro caso límite son los pasajes donde Phillip y otros alumnos de su clase ensayan una representación de *Hamlet*, cuyos parlamentos recitan sin emoción, a manera de las «voces blancas» de Bresson, y con lo cual parecieran ofrecer su visión del mundo de los adultos. Uno en que estos se niegan a tener hijos (como la joven pareja de Lars, uno de los maestros) alegando una vocación de soledad que, significativamente, son incapaces de explicar.

Lo anterior entronca con una de las secuencias clave del filme, la larga conversación camino a casa entre Astrid y un dramaturgo extranjero que aspira a una cátedra en el instituto donde trabaja aquella. La mujer expone su rechazo al artificio del teatro, al control sobre el cuerpo que termina por falsear la realidad, y lo contrapone a la vivencia cruda de esa verdad que «solo se revela cuando pierdes el control». A su vez, estas declaraciones conectan con la desnudez de la puesta de Shakespeare en la escuela,

Angela Schanelec



donde el texto emerge libre de las ataduras de la actuación. El hieratismo aquí es solo parte de una rigurosa estrategia minimalista manejada por el filme que incluye, entre otros, el distanciamiento y fragmentación de la imagen, la apelación al fuera de campo y los silencios, la abundancia de tiempos muertos y una apuesta por lo gestual en detrimento de la palabra.

En este sentido, por último, tanto o más inquietante resulta el naturalismo de las secuencias de apertura y cierre del filme. La primera transcurre

en el exterior-interior de una casa abandonada en el campo, donde un perro da caza a una liebre, la devora y se duerme luego junto a un asno que «observa» por una ventana. El final ocurre junto a un río: la madre duerme sobre una roca y el hijo se interna por el cauce con la hermana a sus espaldas. Después de la violencia y la agonía, la paz alcanza a todos: unos velan mientras otros duermen, sean los humanos que retornan a la naturaleza o los animales que, intercambiando roles, buscan refugio en la casa.

Algo extraño sucede en Irénée-les-Neiges, el remoto poblado cubierto por la nieve en el Quebec canadiense que sirve de escenario al más reciente filme de Denis Côté, *Répertoire des villes disparues* (*Ghost Town Anthology*). Tras la muerte de Simon, un joven de 21 años, cuando su auto se estrella súbitamente contra unos árboles al borde del camino en la secuencia de apertura, los habitantes comienzan a tener visiones. El primer indicio inquietante son unos niños que aparecen de improviso en el lugar de los hechos llevando unas máscaras en forma de calaveras. Jimmy, el hermano mayor de Simon, no cree que haya sido un accidente y pide un signo al hermano desaparecido. Y vaya si los signos aparecen. Adèle, una joven con serios pro-

blemas de personalidad, oye pasos en su casa, ve la silueta de un hombre cruzar frente a su puerta, se encuentra a los niños enmascarados en una nave vacía, contempla a través de una ventana a un grupo de personas desconocidas que permanecen en medio de la planicie helada y termina levitando de puro terror para consternación de los 215 vecinos del lugar. Pierre, dueño del restaurante del pueblo, se interesa por una mansión vacía a la salida del vecindario que resulta ser una casa tomada por sus antiguos dueños ya muertos (tiene mala energía, dice la alcaldesa), quienes finalmente se muestran ante el hombre, disuadiéndolo de su propósito. Incluso los más incrédulos acaban convenciéndose de la veracidad de las apariciones. Louise y Richard, un viejo



matrimonio de aspecto extravagante, partidario de las explicaciones en plan materialista, desestiman las aprehensiones de Adèle («son fobias irracionales») hasta que echan a correr tras verla levitar.

Un destino particularmente trágico aguarda a la familia de Simon. Gisèle, la madre, enfrenta una crisis de fe que se resuelve cuando aquel se le aparece en el garaje donde trabajaba; Romuald, el padre, escapa de la casa dejando un vago mensaje de despedida y encuentra la muerte en el bosque tras comprobar que el desconocido que ha subido poco antes a su auto es Simon, quien se aleja luego corriendo; Jimmy es el último en verlo, esta vez en la cancha de hockey, y junto a su madre decide marcharse a la ciudad de Quebec, dejando la casa a cargo de su

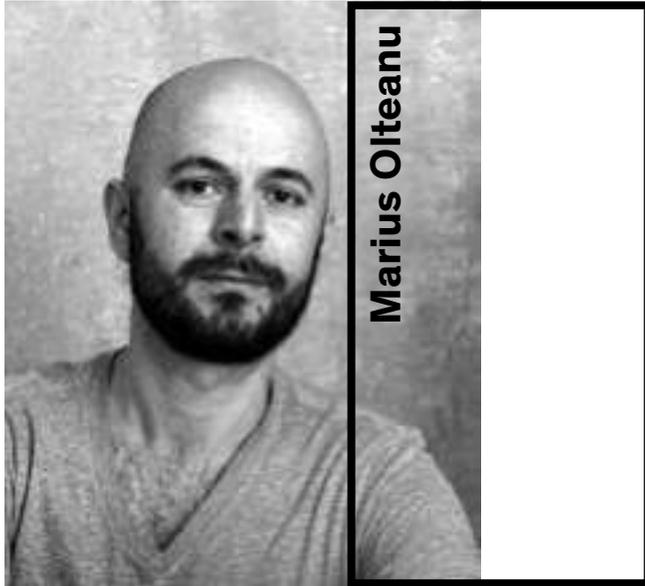


pendiente
 s villes
 desapareces

amigo André, uno de los escasos escépticos que elige seguir su vida sin tomarse tan a pecho el revuelo alrededor de las apariciones. En línea con André está la alcaldesa Simone Smallwood, para quien lo sucedido pone a prueba su competencia profesional y que se jacta ridículamente de la capacidad de sus conciudadanos para enfrentar los problemas sin la ayuda de gente desconocida. La primera en ser rechazada es Yasmina, una psicóloga (¡musulmana tenía que ser!) enviada por el distrito, aunque la alcaldesa tendrá que ceder después, cuando Gilbert, delegado por las autoridades superiores, aporte junto a Yasmina pruebas fotográficas de la identidad de los aparecidos, quienes no son sino habitantes del lugar fallecidos tiempo atrás. Como en el fondo todo cine de horror es político, lo que sucede cobra sentido cuando escuchamos los comentarios sobre la lenta agonía del pueblo, donde las oportunidades de trabajo son mínimas (una mina enclavada en las cercanías ha cerrado) y la gente huye en busca de otra vida a las grandes ciudades donde estas masivas movilizaciones de almas en pena no han sido reportadas, al decir de Gilbert.

Côté ha explicado que la película quiere alertar sobre la desaparición de esos pequeños enclaves perdidos en la inmensidad de Quebec, «en medio de la nada y que a nadie le importan», como comenta Camille, la esposa de Pierre. Y lo ha hecho recurriendo a una preciosa metáfora, la de los poblados convertidos en verdaderos cementerios y, por lógica elemental, reclamados por sus muertos. No son ellos los extraños que le han agitado la fiesta, como piensa la airada alcaldesa, quien en un gesto de impotencia termina arrojando a los impasibles e importunos visitantes una botella de agua que estalla en plena carretera. Vienen por lo suyo, estoicos y silenciosos, como el signo ominoso de un destino inevitable. Rodado en 16 mm, el filme consigue que la imagen resulte todo lo inestable y perturbadora que demandan la historia y el género escogido para contarla. Côté opera sin prisa, dislocando la trama en pequeñas viñetas que van transformando la atmósfera inicial de duelo en una pesadilla que despierta al pueblo de su letargo, mezcla de histeria colectiva, pulsiones xenófobas, provincianismo pueril y miedo, miedo a plena luz del día, miedo al otro que amenaza con barrer la poca vida que resta en aquel reducto castigado por un invierno interminable.

MONSTERS.



Monsters. (Marius Olteanu) es uno de los mejores títulos estrenados en lo que va de año por una de las cinematografías más estéticamente productivas de Europa, y probablemente del mundo, la rumana. El asunto puede parecer banal y trillado: la crisis terminal de una pareja el día antes de su separación definitiva. Pero el tratamiento, donde es fácil advertir la huella del Antonioni de *La noche* (*La notte*, 1961), no deja dudas de que nos encontramos ante una demostración de madurez poco común para el caso (se trata del primer largometraje de ficción del director). A fin de indagar en las razones de ambos cónyuges, y de paso averiguar por qué se les califica tan severamente de monstruos. (así, con un punto final, como para que no queden dudas), el filme los ubica en dos secciones separadas, «Dana» y «Andrei», sus respectivos nombres, y los sigue durante la noche y madrugada previas al día cero. Ambas secciones están fotografiadas en cerrado formato académico, en correspondencia con la idea de retratar cada personaje por separado y de comentar además la desolación que los embarga.

Dana acaba de llegar en tren a Bucarest y mientras se asea en los baños de la estación ferroviaria la vemos llorar sin consuelo. Está destrozada. Toma un taxi para casa, pero una vez en la entrada de su edificio pacta con el chofer para quedarse en el auto durante la noche. Él pide una suma exorbitante para desanimarla, pero ella acepta. Así comienza un larga espera en que ambos, inicialmente recelosos y tensos, terminan compartiendo sus respectivas frustraciones, mediadas por varios ofrecimientos de cigarrillos que la mujer, finalmente, acepta de buena gana. Para los dos ha sido un mal día y eso los acerca, sobre todo cuando el hombre observa con perspicacia que ella parece una mujer infeliz y sufre porque se siente engañada. Cuando se separan, él solo acepta el importe real del servicio y devuelve el resto; es evidente que su sensibilidad, tras la apariencia de hombre curtido por una ciudad hostil, ha sido tocada por el drama de la mujer.

Andrei, por su parte, no lo pasa mejor que Dana. Después de un fallido intento por volver con su pa-



THE BIGGEST PROOF OF LOVE IS TO LET GO.

reja Cristi (es bisexual, solo al final sabremos que Dana lo sabe), se cita con alguien en Grindr, pero el encuentro resulta un fiasco. El desconocido se llama Alex y está en las antípodas de lo que el taxista representó para Dana: es un homosexual reprimido, maniático y egoísta, obsesionado por las apariencias y los rituales, que trata a Andrei como un mero objeto sexual. Al amanecer, abrazados en el lecho los esposos, el formato se abre en panorámica y aparece el título, «MONSTRUOS.», como una sentencia irrevocable. Hay caricias, frases amables, gestos torpes: cada uno, en algún momento, insinúa la posibilidad de reconsiderar la decisión, pero solo logra que el otro desestime el ofrecimiento.

Este último segmento contiene la mayor parte de las revelaciones que explican por qué esta pareja, en apariencia tan normal, en realidad vive desde hace dos años suspendida en el vacío, como el paso elevado sobre las líneas del ferrocarril en que se sientan a conversar por última vez, y donde poco antes vimos a Andrei considerar la posibilidad del suicidio. Lo que sucede con ellos comporta, en el fondo, un sentido un tanto irónico. Siendo que ambos se rebelan contra el conservadurismo de la sociedad rumana,

sus opciones individuales, sin embargo, no encuentran reciprocidad, sino rechazo en el otro.

A diferencia de Andrei, Dana no quiere hijos, «a los que solo podría ofrecerles incertidumbre y miedo», y con ello se ha ganado la hostilidad de la abuela de aquel, una anciana majadera y tradicionalista. Por su parte, Andrei ama a un hombre, pero su relación pasa por un mal momento. Y Dana no puede aceptar que él acuda justo ahora donde ella en busca de consuelo, sabiendo además que no es amada. Por lo que, para dejarlo claro, le confiesa que ha estado con otro hombre. Si no pueden constituirse en una familia nuclear como espera de ellos la sociedad (al estilo de un vecino impertinente y xenófobo, con ínfulas de represor, que les restriega en cara su realización como padre), solo les queda fingirlo hipócritamente o, para ser coherentes, renunciar a una vida en común y separarse. Es esto último lo que ambos se cuestionan en la mutua interrogación con que cierra el filme: ¿por qué no lo hicieron antes? La respuesta queda en el aire, pero a estas alturas ya lo sabemos: por amor. Solo que, por monstruoso que parezca, y dicho en palabras del director: «A veces la prueba más grande de amor es dejar que el otro se marche».



Belonging (Burak Çevik, Turquía-Canadá-Estados Unidos) es un curioso híbrido entre literatura y cine que reivindica las virtudes de la primera valiéndose de los recursos puestos a su disposición por el segundo. Inspirado en hechos reales que ocurrieron en la familia del director cuando tenía diez años, el filme cuenta la historia de un asesinato. Lo interesante, sin embargo, está en su estructura de díptico: dos bloques narrativos de aproximadamente igual duración, pero estilos muy diferentes. En una breve acotación reflexiva que sirve de prólogo, el director se dirige a su tía, cómplice del asesinato, y expone las razones que lo llevaron a realizar el filme. Sigue una primera parte que corresponde a la confesión de Onur, el criminal, cuya voz se deja oír en *off* mientras la cámara registra los espacios donde transcurrieron los sucesos a medida que se mencionan. (El director reconoce en una entrevista que este segmento inicial hace suya una idea ya ensayada por James Benning en un filme de 1987, *Landscape Suicide*). La impresión es similar a estar leyendo o escuchando a alguien que lee. A cada tanto, la imagen se va a negro, sugiriendo una pausa del imaginario lector antes de volver al texto y, por lo mismo, a las nuevas imágenes que este evoca. Aunque se trata de un *thriller* pasional, con *femme fatale* incluida, el recuento es frío y distante, cargado de detalles, a primera vista superfluos, pero ilustrativos de un don de observación y una memoria visual notables que remiten a lo novelesco del relato.

La segunda parte, en cambio, reconstruye lo dicho en la primera, pero ateniéndose solo al preludio, o sea, a las circunstancias en que los amantes se conocieron, mucho antes de que decidieran asesinar a la madre de la joven. En el breve lapso de una noche y el amanecer del día siguiente, asistimos al primer encuentro entre ambos, cargado de diálogos

chispeantes, frases ingeniosas y comentarios intrascendentes en medio de la fascinación que, desde el primer momento, siente el joven por ella, que dice llamarse Pelin. En esta ocasión, el director invoca a Rohmer, un artífice de la palabra al servicio de la ensoñación romántica, como la influencia más notoria. Aunque cubre un período más corto, este bloque se extiende un poco más que el anterior, lo que deja a la puesta en escena cinematográfica en desventaja respecto a la literatura, que en menos tiempo resulta más pródiga en detalles. En algunos pasajes, incluso, el director se sirve de esta para tensar las posibilidades de aquella. Hay un momento de la noche, por ejemplo, en que ella recita un poema en el apartamento y se los ve pasear por el bosque a la luz del día, como una pareja de enamorados en pleno idilio, disfrutando de la belleza que los rodea. Esto no consta en la confesión, es un comentario poético introducido por el cineasta que traduce en imágenes la sensualidad del poema. Lo contrario tiene lugar en la próxima escena, cuando son las imágenes de los cuerpos semidormidos al amanecer las que convocan al diálogo, frases banales flotando sobre sus rostros en silencio.

Si el prólogo, con la voz desencarnada sobre un fondo negro, introducía ya la palabra como motivo rector de lo que seguía, dejando los créditos en suspenso hasta el comienzo de la segunda parte para subrayar la continuidad entre ambas, el epílogo en el cementerio remite directamente a la primera, en una elipsis brutal que deja fuera la representación del crimen para quedarse apenas con el espacio de la muerte como referencia. *Belonging* es un original ejercicio de narración alternativa, fascinante en su manera de conjugar lo abstracto y lo sensorial, la palabra y el gesto, en función de una poética del espacio que se erige en portavoz de la narración.

B'ELONGING



Leakage (Suzan Iravanian, Irán-República Checa) se aleja significativamente de la imagen que ha circulado del cine iraní en el circuito de festivales, anclada en un realismo cuasi documental de matiz reflexivo, para optar por estrategias más ligadas al surrealismo y la dramaturgia del absurdo. En este sentido, su historia podría resultar paradigmática, pues se trata de una mujer aquejada de un desorden psicosomático fuera de lo común: su cuerpo segrega petróleo de manera incontrolable. En algún momento se comenta que puede deberse a un mal heredado de la abuela y vinculado a situaciones de estrés, que en el caso de Foziye (la protagonista) se asocian a la desaparición del marido, la pérdida de su pensión y una relación conflictiva con la hija. En cualquier caso estamos ante una mujer que, de la noche a la mañana, ha quedado en una situación de vulnerabilidad extrema y cuya respuesta es convertirse en una suerte de «yacimiento humano». Pero lo que para otros es símbolo de riqueza, en un país cuya dependencia del petróleo se cifra en términos absolutos, en su caso la condena a huir y ocultarse, convertida en poco menos que un *freak*, una criatura monstruosa que lo mismo atrae la mala suerte que la felicidad de sus semejantes.

De cualquier manera, quienes se mueven en su entorno no escapan al influjo de lo que sucede, viven en «estados alterados» cuya extrañeza se acompaña a menudo con una nota de humor. Saeed, un inmigrante ilegal afgano que sirve donde Zhaled, hermana de la fugitiva Foziye, lee con fervoroso recogimiento un libro sobre higiene militar simulando que se trata del Corán u otro texto sagrado. Leila, hija de la infeliz heroína, solo piensa en emigrar, y para justificarse se inventa toda una teoría sobre la ausencia del padre. Al pequeño Mohammed, hijo de Leila, la violencia futurista de *Mad Max: Fury Road* lo mantiene secuestrado frente al televisor. Ahmadshah, el primo de Saeed a cuya casa de campo llega Foziye en su delirio de persecución, se deja llevar por la superstición en su empeño por evitar la contaminación de los suelos, que monitorea con un peculiar sistema de adivinación.

Por otra parte, a lo sucedido a Foziye se asocian una serie de acontecimientos e imágenes que contribuyen al aura sobrenatural atribuida a la mujer: el temblor de tierra que abre una fisura imposible en el techo, un río de petróleo que corre impetuoso entre dos montañas; una antigua foto donde aparece un grupo de condiscípulos, entre ellos uno muer-

Suzan Iravanian



LEAK

to; la yegua extraviada en medio de la noche; un siniestro cambio de color en el agua... Acudiendo a un lenguaje metafórico, *Leakage* se las arregla para abordar diversos tópicos de la vida contemporánea iraní al aludir a fenómenos como el auge de la movilidad humana, la persistencia de un tradicionalismo fuertemente teñido de superstición y violencia, así como el capital simbólico acumulado por el petróleo en su papel rector de la economía. Lo real y lo fantástico alternan hasta confundirse en una visión irreverente que, a pesar de la deriva trágica al final, se vale brillantemente del absurdo para iluminar algunas de las zonas más conflictivas de la existencia cotidiana.



KAGE

Alberto Ramos Ruiz (Villa Clara, 1957)

Crítico de cine, en la actualidad se desempeña como programador del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Sus textos han aparecido en publicaciones periódicas nacionales (*Cine Cubano*) y extranjeras (*Cabiria*), así como en sitios web (SIGNIS, FIPRESCI, *Miradas*, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano) y compilaciones (*Coordenadas del cine cubano*, *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*).



Plano secuencia (simbólico) en el cine de Alfonso Cuarón

Joel del Río



Con un prestigio artístico incuestionable, y un linaje tan ilustre como para hacer parte del instrumental expresivo de Orson Welles, Andréi Tarkovski o Yazuhirō Ozu, el plano secuencia se vincula con el imperativo estético de mostrar la integridad del *continuum* espacio-temporal, asociado con frecuencia a la voluntad realista sugerida por la profundidad de campo. Uno de los maestros indiscutibles del plano secuencia, en el cine contemporáneo, es el mexicano Alfonso Cuarón, quien ha trabajado frecuentemente con el director de fotografía Emmanuel Chivo Lubezki¹, y entre ambos han creado toda una poética visual cuya singularidad intentamos analizar en este texto. En la medida en que se refuerzan los propósitos autorales en la filmografía de Cuarón, se incrementa también la utilidad dramática, y simbólica², del plano secuencia en tanto código visual que acentúa la tensión de un conjunto de acciones, y coloca al espectador al centro de la historia, mientras encapsula, alusivamente, el sentido del filme y de los personajes.

Si bien en la primera parte de su filmografía los movimientos de cámara, asociados al plano secuencia, tal vez carezcan de la intención holística que alcanzaron luego, desde su ópera prima y comedia negra *Solo con tu pareja* (1991) aparecen varias escenas y tomas en las cuales se alude simbólicamente al tema principal, por ejemplo, la caracterización de los «whitexicans», cuya identidad parece escindida entre nacionalismo y extranjerización, modernidad y ata-

vismo. Hollywood le abrió las puertas luego de dirigir en 1993 un episodio *noir* para la serie *Fallen Angels*, y después llegaron dos adaptaciones literarias de prestigio: *La princesita* (*A Little Princess*, 1995) y *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*, 1998), inspiradas respectivamente en las novelas de Frances Hodgson Burnett y Charles Dickens. Ambas producciones se añadieron al llamado «período verde» de Cuarón, por la saturación de ese color en la paleta cromática, además de la intención de construir atmósferas mágicas y legendarias, cercanas a un romanticismo de rica inventiva visual, luego recreado en *Y tu mamá también* (2001) y *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004).

Drama filial disfrazado de cuento de hadas, *La princesita* relata una historia triste o sombría, con final feliz, sobre una muchacha confinada por las circunstancias a la soledad y la difícil supervivencia, por decirlo de modo que sintonice temáticamente con las posteriores *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006), *Gravedad* (*Gravity*, 2013) y *Roma* (2018). *Grandes esperanzas* es la historia de un niño imaginativo y vulnerable —como los protagonistas de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* y el *alter ego* del cineasta en *Roma*—, y Cuarón ensaya un estilo visual que el teórico David Borwell llama *intensified continuity*, en tanto se propone el uso combinado de movimientos de cámara y primeros planos para engrandecer ciertos elementos dramáticos y estéticos, hasta el punto de

que lo visual domina por completo la narración, y el virtuosismo fotográfico, o de la dirección de arte, obnubilan el desarrollo de la acción. Aunque en estos dos primeros filmes realizados en Hollywood se aprecian intersticios donde se acopla su imaginación creadora, Cuarón sentía que su visión y creatividad se estaban extraviando; había llegado la hora de regresar a su país y recomenzar. Probablemente gracias a esta convicción que le provocó su primera etapa en Estados Unidos se decidió a regresar a México para escribir, dirigir, producir y editar *Y tu mamá también*. Y aunque las posteriores *Hijos de los hombres* y *Gravedad* fueron también escritas, dirigidas y editadas por él, luego de tales incursiones por el futurismo y el espacio cósmico se imponía un segundo regreso a México, con *Roma*, para reciclar las políticas prístinas del autor a la manera del neorrealismo y la nueva ola, es decir, no solo de un cineasta encargado de la dirección y el guion (y en este caso también de la edición, la producción y hasta la fotografía), sino también de un artista necesitado de contarle al mundo su pasado, recuerdos y biografía personal. Entre *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres*, *Gravedad* y *Roma* se localizan los principales posicionamientos estéticos y temáticos del cine dirigido por Alfonso Cuarón.

A partir de *Y tu mamá también* aparece, cada vez con mayor frecuencia en su filmografía, el plano secuencia dirigido a recrear, simbólicamente, las complejas relaciones entre los personajes y a



Clive Owen — Emmanuel Chivo Lubezki — Alfonso Cuarón

Hijos de los hombres

caracterizarlos, mediante la composición y los movimientos de cámara, en su problemática relación con el contexto. Con los pretextos de parodiar el desafuero libidinoso de dos adolescentes, Julio y Tenoch, y de relatar el viaje al México profundo que emprenden acompañando a Luisa, una mujer hermosa y adulta, enferma de cáncer, Cuarón nos habla sobre el sistema de castas, las diferencias sociales, el machismo rampante y la violencia institucionalizada, cuatro de los temas ostensibles en la posterior *Roma*. El asunto del cambio de la niñez a la adolescencia³ se conecta, en el plano temático y tipológico, con cierta grosería facilona inherente a la *bad taste comedy* norteamericana; sin embargo, el único personaje femenino del trío le confiere hondura trágica y filosófica al argumento, en tanto se sabe enferma de muerte y, al final, les dice a los muchachos que «la vida es como la espuma, y por eso hay que darse, como el mar». Luisa es objeto del deseo de los dos adolescentes, y mediante los comentarios de la voz en *off*, o la información que suministra la profundidad de campo, se trasciende la aquiescencia de la trama al eje del deseo y el erotismo, y se provee exhaustiva información sobre el contexto social, económico y político en la misma medida en que se acrecienta el ansia erótica, liberadora, de estos tres personajes siempre preocupados solo por sí mismos, por sus avideces y estatus, mientras viajan por un país ajeno, inmerso en todo tipo de catástrofes y convulsiones. Al igual que lo

harían en *Hijos de los hombres*, Cuarón y Lubezki optan con frecuencia por la espontaneidad de la cámara en mano, que recuerda la estética documental y le provee al espectador un punto de vista privilegiado, que lo sumerge en una realidad caótica. Dos de los planos secuencia más elocuentes de la película son casi estáticos, consecutivos y ocurren casi al final de la trama, justo antes del epílogo.

Luisa, Tenoch y Julio arriban a las playas cercanas a la rancharía San Bernabé, y son huéspedes de una familia de pescadores. Después de varios planos muy generales en que los personajes se ven diminutos en medio del paradisiaco paisaje playero, los encontramos por la noche, en el interior de un bar y de una cabina telefónica. El primero de los dos largos planos secuencia ocurre con la cámara observando a los protagonistas desde afuera, a través de dos ventanas pequeñas, una junto a la otra, ambas encristaladas y rectangulares. A la izquierda, más oscuro, se distingue de espaldas uno de los varones jugando fútbol; el que está de frente a la cámara apenas se ve, tapado por el otro, mientras escuchamos sus exclamaciones y entusiasmo. A la derecha está Luisa, en primer plano, a plena luz, hablando por teléfono y despidiéndose para siempre de su pareja. La cámara se mueve levemente, en sutiles temblores, hasta dejar ver un letrero por la derecha de ambas ventanas, donde se distinguen las palabras «Hacen», «EUA» y «Gratis», recortadas por el encuadre en un letrero en la pared. Lui-



Y tu mamá también

sa cuelga el teléfono, ahogada en llanto, porque ya no puede continuar una conversación demasiado dolorosa, justo en el momento en que uno de los muchachos hace un gol y escandaliza con el entusiasmo de su triunfo. El predominio de la figura de ella, dentro del mismo plano, recalca la profundidad de su dolor, la trascendencia de su decisión, el calado de sus sentimientos, todo ello magnificado en comparación con el alejamiento de los varones, la puerilidad de sus pasatiempos, la superficialidad de sus placeres⁴. Y no es que Cuarón suscriba la psicología pop de «los hombres son de Marte y las mujeres de Venus», pues su distancia de tales esquematismos se aclara en el siguiente plano secuencia, uno de los más significativos de la película en tanto la cámara contempla y hasta juzga, con su distancia crítica, las actitudes de los personajes que, en otras zonas de la película, eran calificadas por la memorable voz en *off*.

Después de acceder, mediante la observación escrutadora y casi fija de la cámara, a la intimidad de Luisa en su despedida telefónica, separada de sus compañeros de viaje, Cuarón pasa al interior, sin paredes, de uno de esos bares playeros estilo rancho, y une a los tres personajes. El plano se inicia con la cámara en movimiento, que acompaña a Luisa mientras recoge un plato de la cocina y lo sirve en una mesa donde están sentados, frente a frente, Julio y Tenoch. Ella les cuenta de su relación recién terminada, y les dice que su expareja se la follaba para

hacerse perdonar sus infidelidades. Inmediatamente, con la cámara ya estática junto a la mesa donde los tres se emborrachan y confiesan a gritos sus intimidades y secretos eróticos, Luisa debe elegir cuál de los dos es más chingón. La mujer imita la rigidez de uno de ellos, corriéndose, y les recomienda a ambos, con humorística seriedad, que dejen las pajas y trabajen en la resistencia. Ellos dos la observan atónitos cuando ella le dice a un mesero, siempre muy tranquila, que ninguno de los dos sabe comer el coño, y los regaña suavemente diciendo que no existe mayor placer que dar placer. Brindan por el clítoris, por las mamadas, y súbitamente ellos dos la dejan fuera de la conversación mientras reconocen que son «hermanitos de leche», porque cada uno ha tenido sexo con la novia o con la madre del otro. Luisa se levanta a poner música en una vitrola, y Julio y Tenoch quedan en *off*.

Sin corte, la cámara sigue a la mujer, que evidentemente se aburre de la procacidad del tono de la conversación, porque una cosa es conversar a fondo sobre las verdades y las virtudes del sexo, y otra muy distinta consiste en convertir el intercambio en motivo de torneo y chisme morboso. La cámara se le acerca a ella mientras baila una de esas baladas melosas de amores ausentes, y luego es ella quien avanza sobre la cámara, bailando y bebiendo, mientras el lente es «obligado» a retroceder. Luisa está sola, mortalmente sola, pero no quiere estarlo, por eso los levanta a ambos de la mesa, y se coloca



Hijos de los hombres

entre los dos, muy pegados los tres, mientras bailan y se acarician, en una suerte de intriga de predestinación, o de adelantamiento, de lo que ocurrirá después, ya en la habitación, los tres solos. Pero antes del corte, el estatismo de la cámara o sus leves movimientos se dedican a reconocer la libertad y la sabiduría de la mujer, incluso en términos de sexo y erotismo. La renuncia al plano y contraplano tradicionales realza los valores dramáticos y semánticos de la mujer en tanto ella recorre muy diversos estados de ánimo, y describe acciones físico-simbólicas mucho más notables: trae los platos y pone música, promueve las conversaciones sobre sexo e inicia el baile, y pone a bailar a los dos muchachos, que contrastan con ella por su cortedad, ignorancia y falta de imaginación. Al final de la escena, antes de la habitación, llega el corte, y los vemos a los tres, a lo lejos, en el bar de la playa, unidos y bailando, como si fueran el centro luminoso y hedonista de un mundo oscuro, silvestre, ajeno y pobre.

La transición entre la banalidad y la trascendencia se verifica también en uno de los mejores planos secuencia de *Hijos de los hombres*, cuyos personajes muchas veces trasiegan entre la tranquilidad más o menos placentera y la caótica desintegración de todos los valores. Al inicio de un espectacular plano secuencia, marcado por constantes movimientos de cámara, vemos a Theo, el héroe, que también va de viaje, como los protagonistas de *Y tu mamá también*. Está dentro de un automóvil, junto con

otro hombre que lo maneja, y tres mujeres (entre las cuales se encuentra una muchacha negra que, como luego sabremos, es la expareja de Theo y la última mujer embarazada de la Tierra). Todos huyen de amenazas múltiples en una Inglaterra violenta y distópica, y en medio de la escapada se inicia el plano secuencia, desde adentro del coche donde viajan y conversan los cinco personajes. Theo y su ex relatan historias, con cierto matiz erótico, sobre momentos intrascendentes del pasado (igual que los tres viajeros de *Y tu mamá también*, y los dos cosmonautas de *Gravedad*) hasta que el protagonista y su expareja inician un rarísimo juego en el cual disparan con la boca, a toda velocidad, una pelota de pimpón; el otro deberá atraparla con su boca y relanzarla. La fuerte carga sensual del juego concluye con las dos bocas unidas en un largo beso, y entonces la cámara los abandona, gira 180 grados y vemos la carretera y un coche en llamas que les interrumpe el paso. Por todos lados llegan atacantes de una horda enloquecida que golpea el auto con palos y piedras. La cámara nunca adopta la subjetiva de ninguno de los cinco personajes, sino que se apuesta entre ellos, al centro, como un testigo más de la violencia irracional. Se suman a la horda unos motociclistas que avanzan sobre ellos mientras el auto (y la cámara) retroceden rápidamente. Los motociclistas disparan y hieren de muerte a la ex del protagonista⁵. Sin cortes ni interrupciones, continúa la acción trepidante que se registra con su-



tiles giros de la cámara. Después de eliminar a los motociclistas, dos policías los obligan a detenerse; el chofer sale del auto y los asesina. Solo entonces la cámara sale también al exterior, junto con el protagonista, quien no cesa de preguntar por qué los mataron. La cámara se queda fuera del coche mientras este se aleja con los protagonistas dentro, y con un giro de noventa grados el lente comprueba que dejaron atrás los cadáveres de los dos policías.

Al igual que en *Hijos de los hombres*, los personajes principales caen en crisis ante las amenazas exteriores en un plano secuencia de doce minutos y medio que sirve de apertura a *Gravedad*. Primero, la cámara registra una lenta panorámica circular en torno a la Tierra mientras se escuchan comunicaciones radiales, parte de una conversación anodina entre dos cosmonautas, una mujer y un hombre, y sus interlocutores en la base de Houston. Aparece una nave, primero pequeña, y su tamaño se amplía mientras avanza hacia la cámara, siempre con la Tierra de fondo, y distinguimos en el acercamiento a uno de los personajes, el hombre, que se llama Kowalsky y flota ingrávido, jugueteón, alrededor de la nave, ya en primer plano. Luego aparece la mujer, la doctora Stone, y con ella se queda la cámara, en primer plano, resaltando su traje blanco iluminado por la Tierra, mientras intenta arreglar un desperfecto técnico. En tanto ella se concentra esforzada en componer la avería, el hombre continúa girando-flotando-saltando, mientras desde

Houston le advierten que nunca logrará romper el récord soviético de permanencia en el espacio. Kowalsky decide asistir a su compañera en el arreglo, y en medio del intercambio, él aclara que ella es el genio, y que a él solo le toca manejar el bus. La conversación entre los personajes es relajada, él celebra sus ojos azules, y ella le aclara que son marrones. Él le pregunta qué le gusta de estar allá arriba, y ella responde que el silencio, y mientras tanto la cámara describe otro lánguido sobrevuelo de la inmensidad verde-azul donde nunca aparecen seres humanos. Regresamos a un primer plano del dúo, y luego vemos a Kowalsky, mientras hace un cuento totalmente nimio sobre un Mardi Grass y la hermana de un amigo. Súbitamente, Houston les solicita abortar la misión y regresar a la nave, porque hay una escombrera flotante, resto de naufragios interestelares que golpearon otros desechos, causaron una reacción en cadena y avanzan velozmente hacia el punto donde se encuentran los protagonistas.

El prolongado plano secuencia continúa girando, se diría que elásticamente, en torno a Kowalsky y Stone, quienes intentan en vano regresar a la nave. La situación se hace cada vez más peligrosa, y la cámara, el sonido de la voz en la radio y la música incentivan el suspenso que preludia la catástrofe inminente. Se espera un apagón en las comunicaciones, aunque Kowalsky comenta que simplemente la mitad de Norteamérica perdería su Facebook.



Roma

En estos momentos, *Gravedad* combina, al igual que otras películas de Cuarón, realismo detallado y minucioso, con una tragedia de dimensiones épicas. Centenares, miles de desechos a gran velocidad comienzan a impactar la nave, Kowalsky intenta liberar a la doctora Stone del brazo mecánico donde quedó atascada. La mujer grita horrorizada, atada al brazo mecánico que da vueltas enloquecidas en torno a la estructura que lo sostiene, hasta que, a causa de un impacto, se desprende y ella queda, junto con el brazo mecánico, a la deriva en medio del caos y el bombardeo. Finalmente, ella consigue zafarse, y la vemos alejarse a gran velocidad, perderse, empequeñecerse en la oscura inmensidad del cosmos, mientras Kowalsky grita que ya no existe contacto visual. En ese momento termina el larguísimo plano secuencia y se registra el primer corte, luego del cual estamos de vuelta a la calma de la Tierra azul, impasible, y a la pobre Stone a la deriva, hasta que la cámara se acerca a un primerísimo plano de su rostro aterrado, mientras sus ojos recorren todo el campo visual, en medio de la nada, buscando referentes orientadores. Aunque se apliquen a tres filmes de géneros distintos (*Y tu mamá también* es una *road movie*, *buddy movie*, *coming of age movie*, cargada de elementos eróticos y de observaciones sociales y políticas; *Hijos de los hombres* se apunta en los giros sorprendidos de los *thrillers* distópicos y posapocalípticos y *Gravedad* comulga con los dramas realistas que acontecen en el espacio cósmi-

co y narra los retos para sobrevivir, y regresar a la Tierra, de una cosmonauta a la deriva), los planos secuencia de estas tres películas tienen en común el interés expedito del autor en hablar sobre los personajes femeninos que trascienden la contingencia, la soledad y la esperanza, lo anodino y lo trascendental, la tragedia vinculada incluso a los momentos placenteros o cotidianos.

El más asombroso de los planos secuencia de *Roma* contiene, al igual que los de *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres* y *Gravedad*, la anagnórisis de un personaje que comprende y asume la proximidad de la muerte o la desintegración⁶. El plano secuencia se inicia con una vista general de una playa y un oleaje bastante violento. Un giro de noventa grados nos descubre a Cleo, una doméstica a tiempo completo al servicio de una familia de clase media en el México de principio de los años setenta. Ella juega con uno de los niños en la arena, con el Sol a contraluz, antes de ponerse sobre el horizonte. Entran en cuadro la madre y un hermano que se van a hacer una diligencia y deja a tres de los niños jugando en la orilla, no sin antes advertirles que no se metan al agua, porque la sirvienta no sabe nadar. Los tres niños entran al agua, pero uno de ellos sale y se embarra de arena. Cleo lo acompaña a limpiarlo con una toalla, mientras la cámara se mueve en paralelo junto con ella, que les grita a los otros niños que se queden en la orilla. El pequeño insiste en relatar sus fantasías de naufragios y



ahogamientos, hasta que Cleo, preocupada, vuelve a la playa y se adentra, mientras les grita a los niños que se mantengan en la orilla, y la cámara se mueve junto con ella mientras las olas la golpean con furia y el fragor del mar se vuelve ensordecedor y tapa sus llamadas. Ella continúa entrando en el mar y llamándolos, y cuando llega, dos de los hermanos están a punto de ahogarse, ella los toma trabajosamente de la mano, a uno primero y luego al otro, mientras tosen, tratando de expulsar el agua de los pulmones. Finalmente salen los tres, acompañados por la cámara, y caen desfallecidos en la arena, en el mismo punto de donde salieron y conforman una composición similar a la que inició el plano secuencia. Llega la madre corriendo, se suman los otros dos hermanos, mientras uno de los niños cuenta que se estaban ahogando y Cleo los salvó. La sirvienta solo puede murmurar, entre sollozos: «Yo no la quería, yo no quería que naciera», seguramente refiriéndose a su niña, a la que, en la secuencia anterior, vimos nacer muerta. La madre besa a la sirvienta en la frente, y le asegura, muy conmovida, que todos la quieren mucho, mientras las dos mujeres y los cuatro niños se funden en un apretado abrazo, y el Sol casi se pone, a contraluz, sobre el horizonte.

Más que en las anteriores *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres* y *Gravedad*, *Roma* propone numerosas tomas largas e ininterrumpidas que consiguen unificar, desde su perspectiva de autor,

el interés por un espacio cultural y un país específico en una época determinada. También reformula el cine confesional e intimista desde la narración indirecta (se trata más de Cleo que del niño Cuarón) y potencia las atmósferas contemplativas de un tipo de filme de cámara concebido para interpelar a la sociedad mexicana de hoy mismo y disminuir la invisibilidad de las mujeres pobres e indígenas. Filmada en blanco y negro, para recalcar el aire nostálgico de una película inspirada por el afecto agradecido que siente el director por una trabajadora doméstica que ayudó a criarlo, *Roma* consigue, sobre todo por la consecución de planos secuencia, un lánguido fluir de imágenes que Cuarón llama «naturalismo melancólico», gracias al empleo de la cámara Arri's Alexa 65, que le permitió enfocar, con pausado perfeccionismo, la superficie y el fondo de cada plano, así como la interrelación dinámica entre ambos, amén de una exquisita escala de grises, dos elementos imprescindibles para que el autor dibujara la relación de la muchacha con su contexto, y que el vínculo estuviera mediado por tantos matices como fuera capaz de distinguir el espectador en la pormenorizada exploración de las diferencias sociales, étnicas y de género.

Para concluir, puede asegurarse que *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres*, *Gravedad* y *Roma* contienen planos secuencia de altísimo valor simbólico en tanto se componen en torno a los principales ejes estético-temático-conceptuales que recorren el



cine de Alfonso Cuarón. En primer lugar, se contrasta la humanidad y vulnerabilidad de los personajes, sus deseos íntimos, sus valores espirituales y su valentía minúscula, con la inmensidad del fin del mundo, con espacios ajenos y amenazantes, o con violencias devastadoras provenientes de la naturaleza, o de la especie humana. La causalidad narrativa, junto con los elementos caracterizadores y tipológicos que contienen los diálogos, se mueven de la trivialidad a la trascendencia, del juego al desastre, en tanto pareciera que el autor quisiera demostrarnos cuán próximos están siempre el goce y la desdicha. También se vinculan emociones contrastantes en tanto en su primera parte los planos secuencia suelen conectar al espectador empáticamente con los personajes, y de inmediato se introduce, mediante el suspenso, un elemento natural o situación dramática que destruye la paz y la estabilidad.

Otras características de estos planos secuencia tienen que ver con la colocación del espectador en el punto de vista de la cámara, más que en la subjetiva de los personajes, y además casi nunca apuestan por el florilegio virtuoso y epatante, puesto que se busca más bien un realismo tangible, de modo que el público se sienta testigo excepcional de las ansiedades y peligros que experimentan los personajes. Para concluir, debe decirse que las angulaciones bizarras y los movimientos de cámara muy complicados forman parte de *Hijos de los hombres* y *Gravedad* por requerimientos ineludibles de la historia,

mientras que las dos películas mexicanas insisten en el estatismo, la frontalidad o en movimientos poco notorios, de ineludible acompañamiento de los personajes. Así, se refuerza la conexión personal del autor con temas como la soledad y el espíritu de supervivencia, y se transparenta el perfecto balance, estético y diegético, entre el examen de la resiliencia ante las adversidades, o la verdad más íntima sobre la condición humana de los personajes. Cuarón conoce, y manipula, un código visual tan delicado como el plano secuencia, con vistas a suministrarle a sus filmes cierta textura onírica, de rememoración, ensueño o pesadilla, que le permite al espectador percibir la conciencia crítica de un narrador cinematográfico eminente, conocedor absoluto de las leyes del espectáculo cinematográfico y del entretenimiento.



Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en FAMCA. Doctor en Ciencias del Arte. Ha publicado, con 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).

- 1 Ganador del Óscar en tres años consecutivos, entre 2013 y 2015, por *Gravedad*, *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* y *El renacido*, respectivamente, Lubezki filmó todas las películas dirigidas por Cuarón, con excepción de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), que fotografió Michael Seresin. También iba a hacer *Roma*, pero se lo impidieron otros compromisos. Cuarón ha declarado en incontables entrevistas que asumió la fotografía de *Roma* pensando todo el tiempo en cómo hubiera resuelto cada encuadre, o movimiento de cámara, su colaborador de siempre.
- 2 La referencia al plano secuencia simbólico tiene que ver con el manejo de este código para sugerir los temas dominantes del filme, más allá del valor causal, referencial, cultural y de caracterización que puede tener este tipo de plano. Cuando se habla de plano secuencia simbólico, el texto se refiere a todos estos valores y además a la posibilidad de interpretar lo que se muestra en un sentido generalizador y trascendente.
- 3 En esto reincidió Cuarón tres años después con *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, cuyo trío protagonista (también integrado por una muchacha y dos varones) atraviesa un difícil período de maduración psicológica y sexual. Sobre todo Harry, según el realizador, es un niño que intenta descubrir su identidad (como los adolescentes de *Y tu mamá también*), mientras se enfrenta a los monstruos y a la oscuridad que pueblan el mundo adulto. En ambas películas predomina, formalmente, una búsqueda del realismo más detallado, ya sea en el recorrido por el México profundo o en las localizaciones escocesas que pudieran conferirle al colegio Hogwarts mayor verosimilitud.
- 4 Tal exaltación de la figura femenina irá *in crescendo* a través de la filmografía de Cuarón, en cuanto al lugar que ocupan las mujeres, como personajes con una posible lectura simbólica, en las posteriores *Gravedad*, *Hijos de los hombres* y *Roma*.
- 5 Al igual que en las otras películas analizadas, el plano secuencia aquí informa sobre el impacto de la muerte o su cercanía. Para desconcierto del espectador, a mitad de *Hijos de los hombres* muere el personaje de Julianne Moore, algo similar a lo que le ocurre al de George Clooney en *Gravedad*. Otra coincidencia entre los planos secuencia de *Y tu mamá también*, *Hijos de los hombres*, *Gravedad* o *Roma* consiste en que vaticinan, o preceden, la muerte de algún personaje principalísimo.
- 6 Si en el plano secuencia de *Y tu mamá también* los protagonistas son observados por la instancia narrativa, en uno de los planos secuencia más impactantes de *Roma* son dos personajes femeninos, Cleo y la abuela, quienes observan, a través de la ventana de cristal de una mueblería, la matanza de Corpus Christi (120 estudiantes fueron asesinados por una pandilla llamada Los Halcones). La cámara comienza con Cleo, tratando de comprar una cuna, da un giro, muestra la turbamulta desde lejos, al nivel de la calle y a través de la ventana, pero en lugar de quedarse observando el alboroto, la cámara describe otro giro y se reencuentra con Cleo poco antes de que la mueblería sea invadida por los sicarios.



Yorgos Lanthimos: la tragedia es un plato que se degusta congelado

Antonio Enrique González Rojas

Deseo de dominar..., mas ¿quién querría llamar a esto un deseo, cuando la altura aspira al poder hacia abajo?

Así habló Zarathustra. Friedrich Nietzsche

Una «favorita» no hace verano

Aunque el largometraje de ficción *La favorita* (*The Favourite*, 2018) significó para el realizador griego Yorgos Lanthimos (Atenas, 1973) su «presentación en sociedad» con todo y su abultada colección de premios y nominaciones a los Óscar, BAFTA, Globos de Oro, etcétera, la cinta en cuestión representa un timonazo brusco, casi transmutatorio respecto a los rumbos creativos y estructuras poéticas que el artista de marras había trazado hasta el momento a través de una importante filmografía de cinco títulos previos, debidamente galardonados en festivales como Cannes, Venecia, Róterdam y Sitges, además de algunas nominaciones al propio Óscar.

El rubro más alabado y galardonado de esta cinta: la interpretación excesiva, extrovertida, exuberante —y a la vez orgánica y potente— de la inglesa Olivia Colman, y que marca la pauta para el registro histriónico «naturalista» de todos los intérpretes involucrados en la cinta, diverge radicalmente del tono característico de sus propuestas previas.

Asimismo, el guion —a cargo de Tony MacNamara y Deborah Davis—, primero que Lanthimos no coescribe con Eftymis Filippou después de cuatro de sus largometrajes precedentes, difiere de los anteriores, donde predominaban los parlamentos lacónicos, áridos, cuya llaneza sugiere personalidades constreñidas por inmensas presiones psicosociales, abrumadas bajo el peso de la máscara de hierro de la «normalidad», y dobladas bajo el fardo titánico de las represiones. Todos en plena

y dolorosa implosión. Tanto es así, que la gelidez distanciada, extraña e inquietante —casi voyerísticamente documental en unas, apáticamente cínica en otras— conseguida en *Kinetta* (2005), *Canino* (*Kynódontas*, 2009), *Alpes* (*Alpeis*, 2011), *Langosta* (*The Lobster*, 2015) y *El sacrificio de un ciervo sagrado* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017), irónicamente termina concomitando más con demoleedores e insuperables precedentes como *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, 1982), de Peter Greenaway, que resulta a su vez tributario del malabar de mendacidades sociales revelado y propuesto mucho antes por Jean Renoir en su enorme *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, 1939).

Confesa o no, es muy difícil dejar de ver la influencia en *La favorita* de la referida cinta de Greenaway y de otro coloso que es el *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick. En primer lugar, en las cuestiones de dirección de arte, el cargante barroco de los espacios arquitectónicos convertidos en pinacotecas paisajísticas y retratistas, además de la profusa moda cortesana de finales del siglo xvii e inicios del xviii, alcanzan dimensiones fantasmagóricas a la luz mortecina de las velas de cebo y cera, cuya atemorizante luminosidad nos legó Kubrick, marcando un antes y un después en la representación de períodos históricos anteriores.

Pero donde Greenaway buscó y logró crear una pantomima carnavalesca de hipocresías, imposturas y dobleces, Lanthimos solo consiguió el decoro visual, la minuciosidad histórica y la corrección



Olivia Colman



FA

escenográfica, con secuencias indistintamente fallidas y efectivas. El empleo del gran angular en espacios angostos como los pasillos donde la demente reina Ana Estuardo (Colman) se debate entre sus demonios personales y la red de manipulaciones de Sarah (comedidamente asumida por una experimentada Rachel Weisz) y Abigail (encarnada por una irregular Emma Stone, saturada de estrépito y superficialidad), termina resultando un subrayado forzado de las intenciones de Lanthimos de (sobre)explicitar a los públicos las altas presiones que atormentaban a la soberana.

Por otro lado, las carreras de patos en medio del palacio y otras formas de matar el tedio cortesano resultan poderosos parteaguas del flujo narrativo, que revelan la frivolidad de los decisores de las suertes de la nación, entre los que destaca un estable y consciente Nicholas Hoult, como el político y noble Robert Harley, personaje que resulta una cabal y coherente conjugación de astucia política y amaneramiento cortesano que se sentiría mucho más cómodo en el vórtice de falacias de *El contrato del dibujante*.

Bajo los estratos de la casi desesperada atemperación de Lanthimos a un modelo filmico más simpático a la perspectiva artesanal y filo-Actors Studio de Hollywood y sus gustos populosos, aún se advierte en *La favorita* uno de los ejes cardinales de todo el cine del griego: la manipulación y la representación de mascaradas sociales. Algo muy al uso, no obstante, en la época histórica recreada, por lo que el temprano setecientos deviene un gran —y a la vez distanciadamente seguro— comodín para desplegar todo este entramado de conspiraciones, favores y fingimientos.

Algo evitado por Lanthimos en su filmografía previa, sobre todo en la puramente griega —*Kinetta*, *Canino* y *Alpes*—, donde la diégesis es contemporánea, común y corriente hasta el enloquecimiento, con un enrarecimiento total de las atmósferas y el uso de espacios escuetos, impersonales, agresivos en su imperturbabilidad, fantasmagóricos en su expectación invariable de los sucesos que transcurren en sus contextos. Acontecimientos y conflictos efímeros, momentáneos, que apenas dejan alguna huella en la retina de la eternidad observante, por lo que deben percibirse con toda la atención que garantice su pregnancia en la percepción de los testigos de tales historias mínimas y extrañas, las cuales dan testimonio de cuán anormal puede ser la cotidianidad.

H

La favorita

E

VOURITE

***Kinetta* o del movimiento rectilíneo uniformemente artificial**

Con *Kinetta* (vocablo griego que significa «energética»), su primera película en solitario, y a la vez manifiesto conceptual y creativo, Lanthimos articula una relación entre personajes atrapados en inercial enajenación —en cierto diálogo con el cine de contemporáneos como Jia Zhangke, Corneliu Porumboiu, y hasta Roy Andersson y Amat Escalante—, tan ignota e inexplicada como puede ser un triángulo de amor-hastío-poder con sus vértices descoyuntados.

Los tres individuos protagónicos de esta cinta se someten y comprometen a una dinámica de representaciones que apenas sostiene como pretexto la filmación de algo que lejanamente pudiera ser una película. Pero nunca trascienden el ensayo alienado de unas rutinas de violencia y sumisión sexual que resulta fin en sí mismo, y no la fase primaria de una obra más terminada, más «cinematográfica». Por lo que todo queda a medio camino entre la *performance* onanista, el fetichismo con leves perspectivas sadomasoquistas y el juego de máscaras.

Filmada con la técnica de cámara en mano, de forma casi molesta, inquisitiva a la vez que impersonal, *Kinetta* termina registrando una sorda e íntima lucha contra la pasividad repetitiva y el estatismo existencial. La última rebelión de los personajes frente a la nada que anida y prospera en sus almas rutinarias. Sus vidas no ofrecen oportunidad de movimiento, entonces lo buscan construyendo existencias, motivaciones y relaciones de poder sucedáneas. Crean y aprovechan la oportunidad de ser otros, de sentirse otros.

Los caracteres están concebidos desde una extrañeza que busca prescindir de cualquier simpatía e identificación sentimental con los públicos. Deambulan por el metraje como sombras incompletas y difusas. Avanzan, retroceden y caminan en círculos a través de una historia-fragmento que invita a ser completada, o abandonada a su suerte como un rezo de existencia que pasa veloz por la ventanilla de un auto en apresurado movimiento.

La película alcanza el ostracismo precisamente por exceso de intimidad, exigiendo la complicidad mayor del espectador para advertir las leves fluctuaciones dramáticas de la historia, las motivaciones de los personajes y sobre todo sus ilusiones o la falta de estas, siendo entonces compensadas por alucinaciones y juegos de poder-sumisión.



Kinetta

A la vez que historia, *Kinetta* termina siendo una metáfora del cine como proceso, de la creación fílmica como juego de poderes, del cine como epítome de la simulación social, de la película como mascarada dictatorial. Juego de símbolos optimizado (y sublimado) a la más cerrada y mínima ecuación jerárquica: director, cinematógrafo e intérprete.

Una mayor estilización de la situación hubiera tenido que recurrir al igualitarismo del círculo, perdiéndose las gradaciones del triángulo devenido pirámide interactiva de poderes. De esta trinidad, donde el balance no proviene de la igualdad, sino de la subordinación escalonada, emana la obra de arte que es cada película. Surgen en lontananza cintas como la acre *Juego peligroso* (*Dangerous Game*, 1993), de Abel Ferrara, y *Ex Drummer* (2007), de Koen Mortier, filmes que también han puesto indistintamente en el tapete polémico este tópico del artista como manipulador por excelencia.

Canino, donde la autopista «es un viento muy fuerte»
La premiada¹ *Canino* es sucesora consecuente de *Kinetta* en tanto la frigidez implosiva de toda la puesta en escena, donde el espacio de discreta impersonalidad y un extraño sosiego que frisa los bordes del horror, resulta escenario denso donde la familia protagonista despliega su absurda pantomima de vida.

Tributaria directa de la cinta mexicana *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), la propuesta de Lanthimos va de otro personaje (interpretado por Christos Stergioglou) que gesta una puesta en escena a largo plazo, arbitraria, violenta y endógena. Los tres hijos (encarnados por Aggeliki Papoulia, Maria Tsoni y Christos Passalis) de este padre griego son los actores inconscientes de su muy personal recreación-reconcepción de la vida, al punto de convertirse en naufragos o convictos de la existencia.

Los hermanos viven en una casa-mundo que, con la total complicidad de la madre-esposa autorrecluida (interpretada por Michele Valley), funciona como probeta impoluta donde los «niños-adultos» están bien a salvo de cualquier daño moral o físico que les pueda ocasionar el mundo exterior. La reclusión en una esfera aislada como esta parece ser la única solución posible para eternizar la permanencia «intrauterina» de los jóvenes y expandir hasta límites aberrantes la protección parental.

Esta es la solución que termina hallando el padre-demiurgo para reducir el mundo a una diégesis bien controlada y guionizada, y manipular las dimensiones de la existencia hasta su deformación semántica. Tal como se aprecia en la primera secuencia en la que los hijos memorizan un vocabulario readaptado, donde el término «mar» es un «sillón de cuero con apoyabrazos de madera», «autopista»

resulta «un viento muy fuerte», «excursión» es definida como «un material muy resistente con el cual se hacen pisos», y así sucesivamente hasta estructurar un glosario aprobado para la vida en virtud de lo que propone el padre, emulador de la neolengua del mundo distópico descrito por George Orwell en la inagotable novela 1984.

A diferencia del tono eminentemente patético de *Kinetta*, la ironía sustituye en *Canino* al puro extrañamiento observacional, aunque este permanece como esencia de la puesta en escena. Sin llegar a la crueldad manifiesta de un cineasta como Todd Solondz (*Welcome to the Dollhouse*, *Storytelling*, *Happiness*, *Wiener Dog*), Lanthimos hace marchar su relato sobre un sendero de constante y sutil mordacidad, que delata dosificadamente la ridiculez absurda de la situación representada.

Evidencia así una toma de partido más consciente sobre la historia narrada, que alcanza cúspides de brillante extravagancia en la escena de la celebración familiar del aniversario de boda de los padres: las hijas bailan grotescamente al son del guitarrero torpe del hermano, y la nombrada simplemente como «la mayor» (interpretada por la Papoulia) termina explotando en una catarsis rebelde que remeda las antológicas coreografías de *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983).

Canino declara la manipulación como único y definitivo método para construir la vida a imagen y semejanza de uno, y hacerle ver a los demás el único y posible orden natural de las cosas. La estructuración arbitraria de paradigmas, modos y maneras para controlar la naturaleza. Deviene entonces una distopía mínima, de laboratorio, camuflada para el resto del mundo tras los procedimientos «normales» del padre, quien se presenta como respetable funcio-



Canino

nario fabril. Tal como el señor Gabriel Lima, en la película de Ripstein *El castillo de la pureza*, es en apariencia un vendedor muy decente de veneno para ratas, con reservados aires beatos y puritanos.

Vuelve entonces Lanthimos sobre la metáfora de la creación humana, extendida esta vez al constructo social, moral y político, más allá de la gestión puramente fílmica. El ser humano reconstruyendo el mundo sobre la negación del mundo trascendental y transhumano, que existe más allá de cualquier modelo preconcebido.



***Alpes* o la hija de Proteo**

Con su tercer largometraje, *Alpes*, último realizado en Grecia y en idioma griego hasta ahora, Lanthimos abandona los protagonistas grupales y el sistema triangular de relaciones que desarrollara en los filmes precedentes —el «director», el cinematógrafo y el «intérprete» de *Kinetta*; los tres hermanos de *Canino*, donde también está la variante trinitaria familia-padre-mundo—, al fin y al cabo, mínimamente corales.

En esta cinta continúa trabajando con Aggeliki Papoulia, convirtiéndola en protagonista absoluta de otra «extraña» fábula sobre la representación artísti-

Alpes

A



ca, donde la manipulación inherente a este acto aparece como pactada a conciencia entre intérpretes y públicos que dialogan en igualdad de condiciones.

Con tal reflexión sobre la complicidad de los espectadores en el acto creativo viene a completarse la metáfora sobre la creación filmica que resulta toda esta zona fundacional de la obra de Lanthimos, que incluso pudiera asumirse como una trilogía axializada por estas cuestiones.

Alpes es el nombre que asume un grupo de personas cuya ocupación paralela a sus oficios conocidos (ambulanciero uno, gimnasta otra, entrenador de gimnasia otro, enfermera una cuarta) es la presumible mitigación del dolor por la pérdida reciente de seres queridos mediante la encarnación —por encargo consensuado y pagado— de los roles de los ausentes durante un lapso de tiempo en que los dolientes se acostumbren a la pérdida.

El liderazgo del grupo es ejercido por otro personaje despótico y gélidamente autoritario. Dispone quién y cómo se ejecutarán las distintas representaciones. Otra metáfora del director de cine, del creador tozudo en su visión, absoluto en su concepción personal del mundo. El resto son actores y actrices cuyas voluntades están casi anuladas por el poder que los conduce y castiga.

Por su indagación en los vacíos existenciales que llevan al personaje principal, asumido por la Papoulia (nuevamente en anónimo rol, identificada solo como «la enfermera»), a convertirse en adicta de la representación, de la máscara, la suplantación y la simulación, *Alpes* concomita más orgánicamente con *Kinetta* que con la historia de engañados y victimizados personajes de *Canino*, quienes terminan deviniendo más tipos sociales que caracteres singularizados.

Ahora, si *Kinetta* es en esencia una historia de amor en tiempos de la nada y de la búsqueda de uno mismo, *Alpes* se coloca justo en el otro extremo, resultando un relato sobre el desamor y la pérdida de uno mismo. O desde un ángulo más aciago, va del autodescubrimiento como un ente vacuo, obligado a ser constantemente rellenado con otras vidas.

La cinta de marras resulta entonces el vértice más pesimista de este triángulo de largometrajes iniciales, aunque tampoco está exenta de la mordacidad desplegada en *Canino*. El momento cimero es de nuevo una más breve pero climática secuencia de baile, donde nuevamente la contundente Papoulia violenta la preconcepción coreográfica con una virulenta catarsis-anagnórisis que le revela de sopetón el único camino posible para existir y permanecer medianamente cuerda: seguir representando, fingiendo, actuando vidas ajenas. Evitarse por todos los medios.

Así, *Alpes* termina siendo una estilizada y hábil relectura del relato de Ray Bradbury titulado «El marciano», incluido en su libro *Crónicas marcianas*. Esa historia está protagonizada por un nativo del planeta rojo con la posibilidad de transmutarse en los seres amados muertos de los colonos terrícolas. En algún momento dice: «No soy nadie; soy solamente yo mismo. Dondequiera que esté soy algo...».

Solo que el personaje de Bradbury hace lo suyo por piedad hasta que, sobresaturado de deseos por todos los humanos a su alrededor, muere convertido al unísono en diversas personas. En el reverso de la moneda, la enfermera de Lanthimos moriría si no se transfigurara continuamente, si no permaneciera en perenne estado de mutabilidad. Esta hija de Proteo no es nada si no es otra, donde quiera que esté, donde quiera que sea.

Π Ε Ι Σ

BSTER

Langosta o la historia de un crustáceo sin caninos

El debut de Lanthimos en la palestra más internacional sucede con *Langosta*, coproducida entre Irlanda, Reino Unido, su natal Grecia y Francia, con la cual el realizador prueba su capacidad de lidiar con propuestas más ambiciosas en términos de producción y puesta en escena, sin renunciar a la autenticidad de su perspectiva, a su coherencia filosófica y a la agudeza de su discurso.

En una suerte de inconsciente alternancia filmográfica, la cinta protagonizada por Colin Farrell —quien sorprende por el aplomo y la capacidad histriónica con que responde plenamente a los requerimientos de un cineasta muy diferente de quienes lo habían dirigido antes— dialoga más estrechamente con *Canino*, en tanto prefigura un mundo distópico, cuyo totalitarismo se decanta aquí por obligar a los seres humanos a vivir en parejas. Son considerados parias quienes no puedan o se nieguen a obedecer tal imperativo.

Se ha oficializado la mascarada en este mundo. La clave decretada de la felicidad es el matrimonio, donde se logra la consecuyente «completitud» de unos seres humanos que han nacido presumiblemente mutilados. Aunque los motivos concretos son obliterados como parte de los juegos de completamientos que Lanthimos propone a los públicos en cada una de sus cintas.

¿Todo se debe a un puritanismo religioso, o un imperativo de reproducción biológica en una sociedad envejecida? Quizás, pero estas razones quedan reducidas a la categoría de Macguffin. Lanthimos prefiere concentrarse de nuevo en las complejidades, socavones y laberintos sin salida de las relaciones humanas bajo altas presiones y represiones casi

abstractas. Ahora revelando una perspectiva más kafkiana, sin abandonar el distanciamiento brechtiano perenne en sus obras hasta este momento.

El contexto brutalmente simétrico y calculado no es más que una emanación de las almas que confluyen en el hotel-centro de adiestramiento, donde las personas sin pareja son sometidas a un régimen de maridaje cuasi forzado, so pena de ser convertidas en animales mediante procedimientos desconocidos. Irrumpen así en la obra de Lanthimos el surrealismo y el absurdo, hasta entonces solo presentidos, solo articulados a escala de atmósfera.

La extrañeza y el enrarecimiento cobran repentina corporeidad con este sutil matiz *sci-fi*, quizás inspirado por relatos como *Corazón de perro*, de Mijaíl Bulgákov, o por otra obra de Orwell: *Rebelión en la granja*. Aunque no deja de presentirse la influencia sardónica del primer Buñuel con su icónica *La edad de oro* (1930).

El protagonista encarnado por Farrell cuenta ahora con nombre propio (David), algo inusitado en los procederes del realizador, pero muy adecuado a sus propósitos de singularizar al personaje entre la zaramba de insensateces que lo engulle por todos lados. Pues existe una resistencia, una oposición tan extrema y fundamentalista como el propio *status quo* que busca impugnar. Los «solitarios» que subsisten en los bosques no bregan por el derecho a no tener pareja, sino que se autocondenan a la soledad eterna bajo otras respectivas penalidades.

David se ve inmerso en una pugna estéril entre dos posiciones absolutas y dictatoriales. Es un juego de autocracias sin salida, donde el libre albedrío es asfixiado, no hay sitio para los matices, solo para las militancias que no son más que juegos de máscaras.

THE LOE

Representación contra representación, en una dialéctica donde solo valen y prevalecen los opuestos radicales.

Y entre todo este laberíntico torbellino de dislates, *Langosta* deviene una historia de amor en puridad, donde el amor logra triunfar amén de un sangriento detalle conclusivo. Termina siendo la cinta más optimista de Lanthimos hasta este mismo instante, alcanzando fuertes aires fabuladores y una nítida moraleja sobre el predominio de la volición personal sobre las circunstancias más terribles posibles.

Langosta



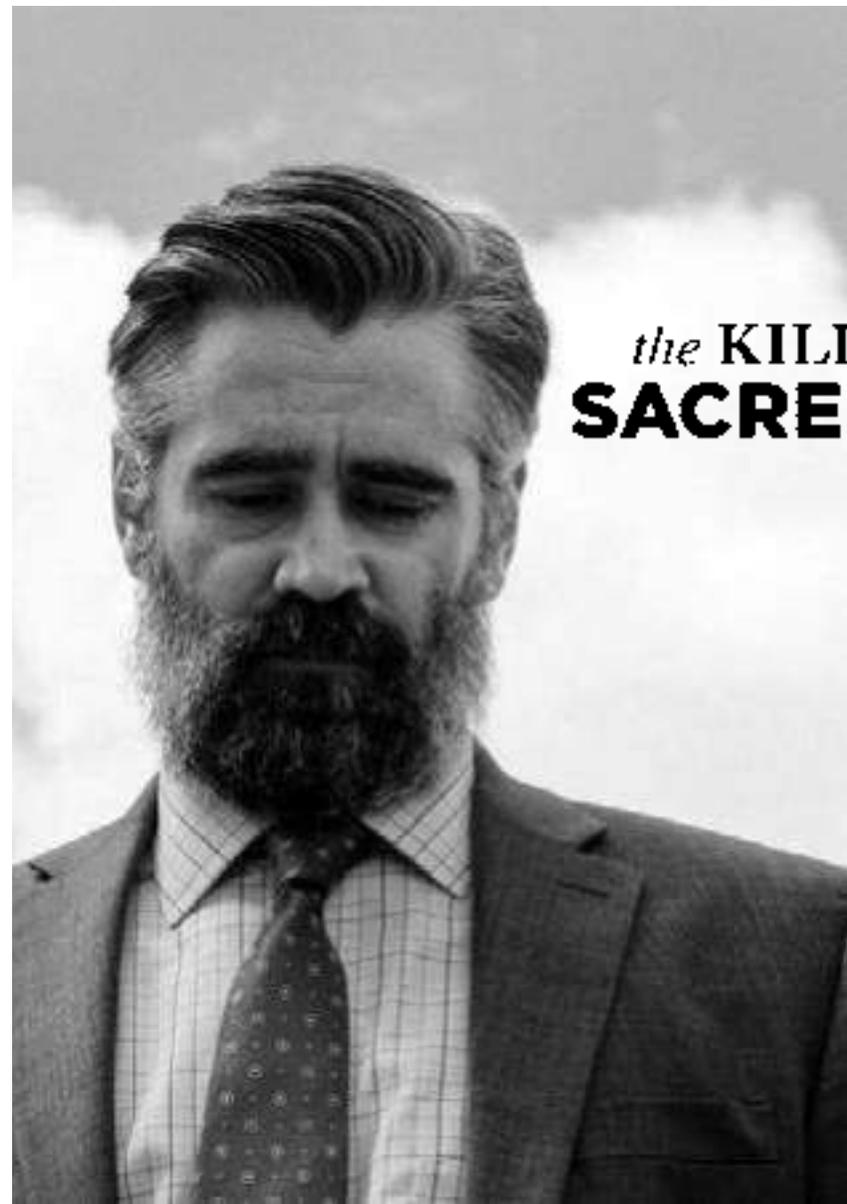
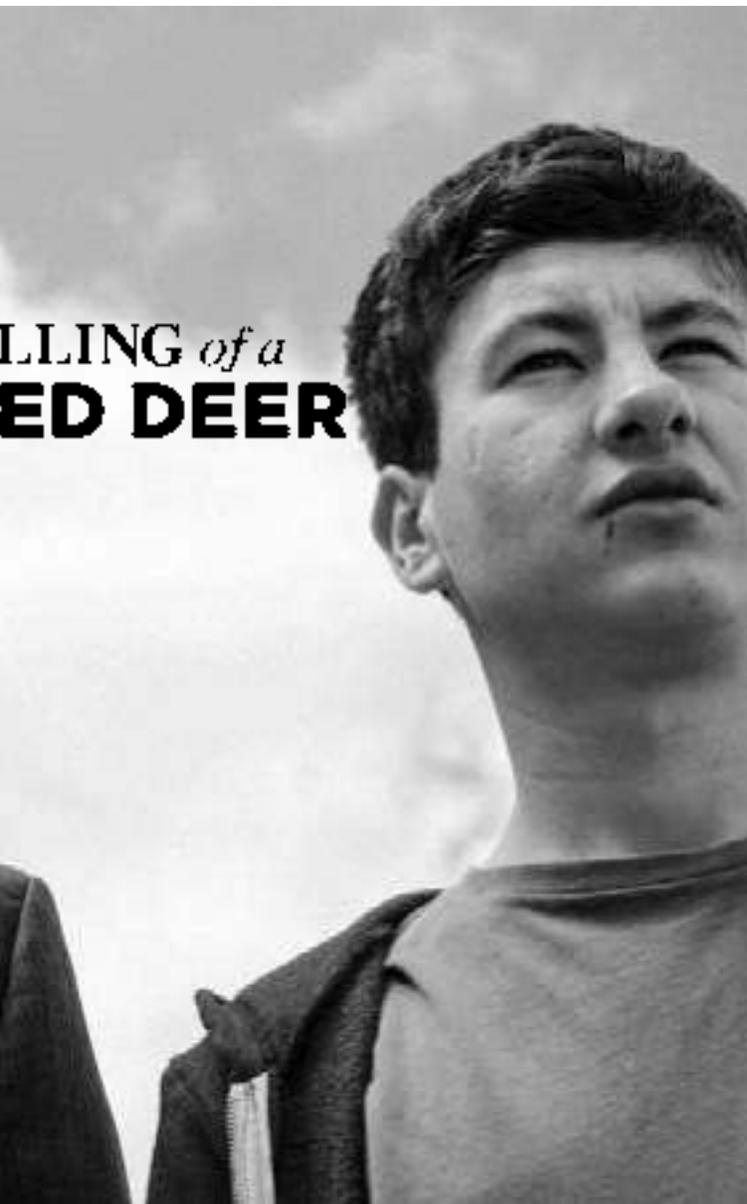
***El sacrificio de un ciervo sagrado*
o la decimotercera campanada**

Con *El sacrificio de un ciervo sagrado* Lanthimos continúa remontando la senda del absurdo kafkiano y la fabulación moral, pero esta vez con más marcados matices cínicos y sádicos. Se concentra ahora en la culpa y sus resonancias más horrorosas, con nuevas connotaciones «sobrenaturales». Sin abandonar su consabida puesta en escena de personajes gélidos, implosivos, constreñidos (más que contenidos), distantes, con altas cotas de hipocresía. Sin dejar de orquestar una mascarada, en la cual se cuele la Muerte Roja de Poe y desata el caos a la decimotercera y absurda campanada que determina un absceso espacio-temporal bien al margen de la normalidad.

No es de noche ni de madrugada cuando suena el reloj inaudito. Todo y todos quedan suspendidos

en un limbo expiatorio regido no por las leyes naturales, sino por las consecuencias de los pecados y los errores. Es una esfera deterministamente enloquecedora, donde la dialéctica remonta una senda unidireccional, empecinada, ineluctable para el protagonista Larry Banks, cardiólogo interpretado nuevamente por un sólido Colin Farrell. Como el raquíptico protagonista de *El maquinista* (*The Machinist*, 2004), de Brad Anderson, interpretado por Christian Bale, Banks será consumido por la culpa como si del mismísimo infierno se tratara. Pero esta vez no será su cuerpo el receptáculo y vehículo de la expiación, sino su familia.

Lanthimos y Filippou regresan con esta historia a la diégesis contemporánea de sus filmes griegos, sin afeites nítidamente ucrónicos, aunque la extrañeza resulte más palpable que nunca, pues el doctor



Banks y el resto de los personajes parecen moverse en una atmósfera casi sólida de tanta densidad que se le insufla. El «correcto» desarrollo de sus maquinales conductas, preconcebidas para la cotidiana pantomima social y familiar, se ve entorpecido por la paulatina viscosidad que va adquiriendo el contexto, en un *crescendo* inexorable, secuencia a secuencia.

Al igual que Anderson en *El maquinista*, Lanthimos se apropia abiertamente de códigos propios del suspenso, en tanto el relato deviene tapiz de incertidumbres preliminares que van clarificándose paulatinamente, a medida que el autor revela —fundamentalmente a través de las pesquisas de los personajes— las claves oscuras tras la situación inicial de tensión, acoso y secreto. A la vez, revierte los roles más convencionales del villano (el joven Martin, interpretado por Barry Keoghan) y el victimizado doctor Banks, añadiéndole un tercer vértice dramático a la situación, con la nueva cuña surreal que remarca la circunstancia pesadillesca en que los personajes se ven involucrados.

Banks asesinó en el quirófano al padre de Martin por negligencia médica, y el huérfano, más que un convencional vengador obseso, deviene sosegado mensajero de una fuerza kármica que le demanda al médico «balancear» la situación con la muerte de un miembro de su propia familia, so pena de que todos fallezcan en la peor de las agonías. No hay otra solución posible. No existen alternativas. No hay ramificaciones salvadoras en este sendero recto que conduce desde el crimen hasta el castigo.

El sacrificio... es una alegoría moderna de la fatalidad, que sucede en la forma de tragedia inclemente. Es un canto a la desesperación y el horror que se agazapan en los recodos de la cotidianidad. Coherente con toda la obra previa de Lanthimos, resulta una deconstrucción profunda de la hipocresía como esencia y condición humana por excelencia. Es el desgarramiento del tapiz *kitsch* con que la vida viste, se emboza y se luce, con la consecuente revelación de las entrañas purulentas de la caja de Pandora que la humanidad está condenada a abrir eternamente.

Se expone esta tragedia a una aparente distancia cercana, como si los espectadores estuviéramos sentados en un cóncavo anfiteatro de la Grecia antigua, y a nuestros pies los actores acurrucados musitaran sus parlamentos, en vez de desgañitarse vestidos con máscaras y coturnos hiperbólicos. Como si, a pesar de todo esto, sus voces llegaran anormalmente claras a nuestros oídos, y sus dedos nos rozaran las mejillas.

Epílogo inconcluso para piano mecánico...

En el mejor de los escenarios, *La favorita* será solo un veleidoso desvío artesanal de Yorgos Lanthimos, cuya próxima película ojalá rectifique con el regreso a otra de sus efectivas puestas en escena de cínico distanciamiento. Con un discurso manipulador sobre la manipulación, y no explícita e ingenuamente anecdótico. Con interpretaciones extrañadas y distantes, tributarias de Brecht. Con diégesis paradójicas y laberínticas que sirvan de altar sacrificial al atormentado Kafka.

En el mejor de los escenarios, el griego sacará nuevos filos a su escalpelo de austera inclemencia, y sajará de nuevo con suficiente profundidad la condición humana, hasta exponer su tuétano a los aires. Solo nos queda esperar y ser optimistas. Si no sucede así, ya nos legó cinco películas de altos quilates, y con eso nos conformaremos.



- 1 Recibió el premio Una Cierta Mirada (Un Certain Regard) en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 2009, además de los premios Ciudadano Kane y Jurado Joven en el Festival internacional de Cine de Sitges de 2009.

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

El sacrificio de un ciervo sagrado

DESCARGAS CARLOS LECHUGA

Estas descargas son un espacio que me han brindado los amigos de la revista *Cine Cubano*

para que deje mis textos. Yo no me considero un escritor, y si tuviera que ponerme a revisar mucho

estas palabras perdería tiempo de trabajo en mis imágenes, que es lo que más me apasiona.

Por esto le pido al lector que no me tomen demasiado en serio. Estos textos hay que verlos como un pie

de página a una vida entregada al cine.

Descarga 1

No es fácil. No es nada fácil. Ya tengo una edad en la que no soy una joven promesa, hice dos películas y ninguna de las dos es *El ciudadano Kane* ni *La ciénaga*. La mayoría de los fondos y los concursos son para los jóvenes directores que están preparando sus óperas primas o sus segundas películas. La gente del cine y la industria, los que toman las decisiones, todo el tiempo están esperando descubrir al nuevo Reygadas, o ansían ver un cambio de estilo como en Jon Favreau. Pero qué voy a hacer yo, un cubano ahí de treinta y seis años, con dos películas que ni siquiera se han visto mucho en mi país, con un divorcio a cuestas y viviendo en casa de mi madre, en mi cuarto lleno de juguetes. No tengo un trabajo fijo y la calle esta cara, pero caaaaara. No vivo en un país donde mientras se levanta una película uno puede hacer publicidad, o alguna serie de televisión interesante. Si con mi primera película la hubiera tirado duro, duro, pero duro, una onda como *The tribe* o *Get Out*, ahora estaría mucho mejor y sería mucho más fácil conseguir plata para filmar. Nunca se me metió en la cabeza irme del país, agarrar un avión y llegar a Los Ángeles, nunca tuve los cojones de ir a bailar a casa del trompo. A veces amanezco con ganas de hacer una película de vampiros y otras con ganas de hacer un video experimental de dos minutos. ¿Pero dónde se ven los videos experimentales de dos minutos? ¿Dónde lo meto? En fin, no soy de los que le ha ido peor, pero podría estar mejor.

Como todo el mundo. Cuando tenía veinte años y estaba con muchas ganas de hacer una película, nunca leí este tipo de descarga y creo que por eso lo hago también. Además de para soltar algunas cositas, a lo mejor esto le sirve de ayuda a algún joven que ande por ahí, sin dinero como yo, pero con muchas más ganas, esas ganas que da la juventud, de tirarla duro, pero duro, duro, como *Sin aliento*.

El tema, si es que llego a un tema, ya que no soy escritor, es: los directores de cine jóvenes frente a los directores de cine mayores de sesenta años. Cuando uno tiene esta necesidad, y no puede vivir ni hacer

nada sin pensar en hacer cine, uno es capaz de lo que sea. Y en este mundo a veces los directores, cuando cumplimos determinada edad, nos podemos sentir amenazados por los directores más jóvenes. Hablo desde mis sensaciones. Cuando tenía veintiséis años... Una pausa, para los que no conocen cómo funciona la cosa, para los que no son Orson (hasta para Orson era del carajo), los directores con nuestros productores muchas veces tenemos que ir a concursos, talleres, reuniones de industria para contar nuestra historia, reunirnos y conseguir nuestra plata. Entonces, con veintiséis años tuve la suerte de ir a México a una serie de reuniones para conseguir dinero para *Melaza*. En el salón de las reuniones estábamos un grupo de imberbes, éramos como veinte, pero también, para mi sorpresa, estaba un realizador más viejo que, con la mayor dignidad del mundo, se paró delante de todos e hizo su *pitch*. Luego se retiró de la sala, un poco desesperanzado, al ver como el jurado, gente con menos carrera y mucho más joven que él, lo miraba. Ese señor era Paul Leduc. Qué entereza. La sensación agrídulce me invadió: de madre que después de hacer *Frida: naturaleza viva* uno no tenga una manera más rápida de conseguir dinero para lograr los sueños que uno tiene. No sé la historia de vida de Paul Leduc, alguien me contó una vez que en un momento dejó el cine y se montó un restaurante, pero bueno, evidentemente, su deseo de contar sus sueños era aún fuerte, latía, y tenía que pasar por el aro como todo el mundo. Está duro tener que enfrentarse a una sala de gente joven, pero también, qué potencia tenía este tipo de seguir luchando por sus sueños.

Yo no sé si cuando yo tenga sesenta tenga la fuerza para eso. Con treinta y seis a veces me despierto con ganas de tirar la toalla. Imagínate tú. Para acabar rápido este cuento, más nunca vi a Leduc, el premio por supuesto se lo dieron a un joven. Una vez, en un bar, un respetado guionista español de setenta años me miró como si yo fuera el enemigo y me dijo: «Los jóvenes vienen a por nosotros los viejos, pero da igual, yo me voy a una montaña con

mi rifle y voy a por todos. A mí no me mata nadie». Me quedé pensando: coño, qué rico sería un mundo donde hubiera para todos, para que todos, viejos y jóvenes, pudiéramos filmar. Cuando uno es joven puede llegar a ser un poco soberbio. Esa soberbia muchas veces es mala, pero otras veces ayuda a hacer las películas. Ojalá yo, a esta altura del juego, tuviera la misma fuerza que tenía con veintiocho.

Hace par de años, aún no sé cómo, por las cosas raras de la vida, terminamos mi exesposa y productora, Claudia, y yo, en una playa griega llena de millonarios con varios tipos y tipas fuertes del cine del mundo mundial. Ahí los dos únicos latinoamericanos éramos dos cubanitos, y el resto de la gente era: Ira Sachs, Julie Delpy, Abel Ferrara, Lisa Cholodenko, Ruben Östlund, Jeff Nichols, que es un grande, los representantes de grandes estrellas, la guionista griega y productora de *Canino*, Michael H. Weber, en fin... La crema... Y por cosas de la vida, o me lo imagino yo, entre Abel Ferrara y yo hubo un momento.

No era la primera vez que veía al señor Ferrara. Unos meses antes, en el festival de Toronto, me lo había cruzado en una farmacia, flaco, viejo y cabizbajo. Estaba buscando una medicina. A un tipo tan grande lo vi tan pequeño que mi soberbia juvenil me permitió sentir pena por él por unos minutos.

Bueno, la cosa es que íbamos a estar una semana en el mismo edificio y en la misma playa con Abel Ferrara, su joven esposa y el niño o niña pequeño. Desde el primer encuentro con el grupo, la gente, los «durakos» de verdad, no sé por qué, se mantenían un poco alejados de él.

Abel, que no sabe quién soy yo, pero me sale ahora decirle Abel, se percató de que en todo el grupo el único que lo miraba con admiración era yo. Entonces, como lobo viejo, me vino arriba y en un inglés ronco y musical me dijo: «*Hi, guys, I'm Abel*». Estaba viejo, encorvado, flaco, feo. Este genio, además de ser un genio, imagínense las drogas, fiestas, mujeres, fumadera, alcohol, todo por lo que ha pasado. Y después de saludar se fue por ahí

con los millonarios a luchar. Estaba como yo. En la lucha del baro para la próxima peli. Desde ese momento algo feo surgió en mi interior. Me da hasta pena decirlo, pero era algo así como una sensación de que a mí a esa edad me iba a ir mejor. Qué recomendierda el cubanito. Por supuesto que no me iba a ir mejor, no de viejo. Ya no me iba mejor. Ya no había hecho las peliculonas que había tirado el loco este. Y en vez de verlo como a un compañero de lucha, como a un igual, en el mejor sentido de la palabra, me había puesto de gallito a juzgarlo.

Hoy me siento como el culo, porque la vida te pone en tu lugar, y realmente creo que en el fondo escribo esto para que nosotros, los que estamos en este mismo barco, que no podemos dejar de pensar en el cine 24 por 24, deberíamos tratarnos mejor. Deberíamos querernos más.

En fin, que no hay salida digna en envejecer en el negocio.

Envejecer está del carajo. Estar luchando para conseguir el dinero para la próxima película, con los achaques de la edad, acostumbrándote a hacer un *pitch* frente a gente más joven. Compitiendo con jóvenes promesas. Los dolores del cuerpo. Problemas en los dientes. La próstata. Los *pitch*.

Al otro día en la tarde me fui a la playa, el agua estaba fría y éramos pocos. Aquello parecía el final de *Muerte en Venecia*, el Sol poniéndose, las olas tocando la arena, y ese genio, encorvado, canoso, seguía con trabajo a su bebé de dos o tres años, que corría de allá para acá con una vitalidad imposible.

Mientras tanto, su mujer, una rubia lolita, que tenía cuarenta años menos que su esposo, no paraba de estirarse y acomodarse su bañador ante los ojos de los fortachones salvavidas.

Aquella imagen contenía una verdad que todavía no logro desentrañar. No sé por qué en vez de verlo como la simple imagen de una familia feliz y realizada, para mí era una muestra de algo más.

Él se veía un poco resignado. Ya no era ese loco vivaracho que se drogaba, flirteaba, y tenía el mundo a sus pies.

Ni siquiera sé por qué escribo sobre el señor Ferrara, un hombre al que no conozco, que en un sentido no está nada mal, y que a fin de cuentas ha podido hacer grandes películas.

Mi punto es que está del carajo ser un caballo como Ferrara y tener que, con avanzada edad, seguir bailando, bromeando, chisteando en frente de la gente de dinero (casi siempre, gente más joven), para poder conseguir el presupuesto para la próxima obra.

Es más tiempo el que se invierte buscando la plata, que el tiempo en que estás haciendo la película. Neumonía, cojera, insomnio, pero hay que seguir luchando.

La esposa de Abel, la lolita, todo el tiempo estaba hablando con un salvavidas fuerte, musculoso. Y nuestro genio, solo, a cada rato dejaba el niño a salvo y se ponía a coger un descanso. Mirando al horizonte. No sé qué pensaba. ¿Pensaba en Claudia Schiffer? ¿En Dennis Hopper?

Una vez más, la juventud, la arrogancia del salvavidas, que ni sabía quién era este viejo, y así y todo flirteaba con su mujer.

Una vez más los jóvenes jodiendo a los viejos. ¿O era la vida jodiendo a los viejos? Quise acercarme y decirle algo. Pero la regla en estos casos es no molestar. ¿Esto le pasaba por estar con una mujer más joven? ¿Por haber vivido mucho? ¿Al ser un gran director de cine se merecía una vida mejor que el resto de los mortales? ¿Más respeto? ¿Yo era un comemierda? En fin, muchas preguntas en mi cabeza.

De todo esto lo que saco ahora, a las puertas de mis cuarenta y sin saber si voy a volver a filmar, es que lo único que uno puede hacer en esta vida es ser humilde. Muy humilde y esperar lo mejor.

No quiero, cuando tenga sesenta, tener que subirme a una loma con un rifle para acabar con los jóvenes. No quiero a los setenta tener una novia de treinta, deseada por todos, y tener que estar en esa lucha. Sí me gustaría tener una peli como *The Addiction*. Ni siquiera sé si hay un problema entre jóvenes y viejos, o es solo esta industria que funcio-

na para los jóvenes, porque se supone que después de dos películas ya los directores la van a tener más fácil para seguir y aumentar la filmografía.

Lo que sí sé es que yo de joven era más soberbio y ahora la vida me está poniendo en mi lugar. Intentar ser humilde, serlo, es algo sabroso. Está bien. No sé si Paul Leduc pudo hacer su película. No sé si Abel sigue con la misma chica. Lo que sí sé es que ninguno de esos monstruos se interesó por mí ni por mis proyectos. Para ellos, nosotros, los dos cubanitos, éramos un *rara avis*, nos miraban raro, nos preguntaban como si quisieran saber, y cuando íbamos a responder, se perdían sin mostrar ningún interés.

Solo espero tener fuerza para, a los sesenta años, poder seguir pidiendo por ahí dinero para mis películas, lo mismo delante de un grupo de jóvenes, que de un grupo de millonarios. No sé si llegue. Solo trato de no parar de trabajar y esperar, con humildad. Pero no es fácil. No es nada fácil.

En caso de que, con el tiempo, no logre crecer en mi filmografía, no logre aprender (ya que para aprender hay que filmar mucho), sí sé que habré aprendido a ser más humilde.

Bueno, si sirvió de algo esta muelita, esperen mi segunda descarga.

Afectuosamente...

Carlitos.



Carlos Lechuga (La Habana, 1983)

Guionista y realizador. Su primer largometraje como director, *Melaza*, estrenado internacionalmente en el Festival de Cine de Rotterdam, obtuvo premios como mejor película latinoamericana en el Festival de Cine de Málaga, y el Newcomer of the Year, galardón principal del Festival Internacional de Mannheim-Heidelberg. *Santa y Andrés*, su segunda película como guionista-director, tuvo su premier mundial en el Festival de Cine de Toronto, su estreno europeo en el Festival de San Sebastián y tuvo una carrera por más de setenta festivales internacionales.

Premios Coral 2019

41 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano



Ficción

CORAL DE LARGOMETRAJE

Los sonámbulos (Argentina-Uruguay)
Paula Hernández

CORAL ESPECIAL DEL JURADO

La Llorona (Guatemala-Francia)
Jayro Bustamante

Algunas bestias (Chile)
Jorge Riquelme Serrano

Especialidades

CORAL DE DIRECCIÓN

Jorge Riquelme Serrano
(*Algunas bestias*)

CORAL DE GUION

Paula Hernández
(*Los sonámbulos*)

CORAL DE FOTOGRAFÍA

Hélène Louvart
(*La vida invisible de Eurídice Gusmão*)

CORAL DE ACTUACIÓN FEMENINA

Érica Rivas
(*Los sonámbulos*)

CORAL DE ACTUACIÓN MASCULINA

Luis Brandoni
(*La odisea de los giles, El cuento de las comadreas*)

CORAL DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Rodrigo Martirena
(*La vida invisible de Eurídice Gusmão*)

CORAL DE MÚSICA ORIGINAL

Mateus Alves, Tomaz Alves
(*Bacurau*)

CORAL DE EDICIÓN

Sergio Mekler, Laura Marques
(*Tres veranos*)

CORAL DE SONIDO

Eduardo Cáceres
(*La Llorona*)

Ópera prima

CORAL DE ÓPERA PRIMA

Agosto (Cuba)
Armando Capo

CORAL ESPECIAL DEL JURADO

Las buenas intenciones (Argentina)
Ana García Blaya

CORAL A LA CONTRIBUCIÓN ARTÍSTICA

El príncipe (Chile)
Sebastián Muñoz

MENCIÓN ESPECIAL

Nuestras madres (Guatemala)
Cesar Díaz

Documental

CORAL DE LARGOMETRAJE

A media voz
(Cuba-España-Suiza-Francia)
Patricia Pérez Fernández y Heidi Hassan

CORAL ESPECIAL DEL JURADO

Dile a ella que me viste llorar (Brasil)
Maíra Santi Bühler

Cortos

CORAL DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN

Flying Pigeon (Cuba)
Daniel Santoyo Hernández

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO (CORTOMETRAJE FICCIÓN)

El tamaño de las cosas (Colombia)
Carlos Felipe Montoya

CORAL DE CORTOMETRAJE DOCUMENTAL

Arde la tierra (Colombia)
Juan Camilo Olmos Feris

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO (CORTOMETRAJE DOCUMENTAL)

Romance de la ternura tardía (Argentina)
Ana Bugni

Animación

CORAL DE LARGOMETRAJE

Ciudad de los Piratas (Brasil)
Otto Guerra

CORAL DE CORTOMETRAJE

Carne (Brasil)
Camila Kater

CORAL ESPECIAL DEL JURADO

Sangro (Brasil)
Tiago Minamisawa, Bruno H. Castro y Guto BR

Guion inédito

CORAL DE GUION INÉDITO

Desde el apocalipsis (Argentina)
Sebastián Dietsch

MENCIÓN

Una noche con los Rolling Stones (Cuba)
Patricia Ramos

Cartel

CORAL DE CARTEL

Olga (Cuba)
Diana Carmenate



PREMIO CORAL DE POSPRODUCCIÓN

Años cortos, días eternos (Argentina)
Silvina Estévez

PREMIO DE LA POPULARIDAD

El cuento de las comadrejas
(Argentina)
Juan José Campanella

PREMIO SIGNIS

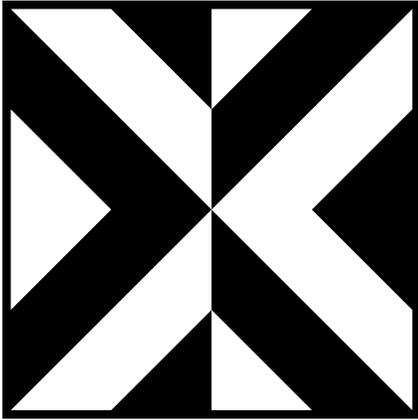
Los lobos (México)
Samuel Kishi Leopo

PREMIO FIPRESCI

Blanco en blanco (Chile)
Theo Court



A media voz (documental)



Perro bomba
**La mirada
política
de Juan
Cáceres**

Ángel Pérez

Una de las estrategias del nuevo cine latinoamericano fue el montaje entre inventiva audiovisual y compromiso político con la realidad social del subcontinente. Justo de ese compromiso emergió un lenguaje que reinventaba artísticamente la narrativa cinematográfica para reflexionar sobre las circunstancias cívico-económicas del área. La lucidez con que aquellos cineastas pusieron la expresión audiovisual en función de dialogar con los más disímiles perfiles de un universo cultural plagado de contradicciones, sobrevive como uno de sus legados de mayor contundencia; todavía más, demostraron que la militancia no tiene por qué ser impedimento para el despliegue de la creatividad. De hecho, ese mismo programa ideológico que dictaba el imperativo de penetrar-aprehender-explorar el mundo, con el objetivo de visibilizar los pliegues más problemáticos de un entorno sociocultural, los índices de un imaginario y las manifestaciones de una identidad, garantizaba una voluntad de riesgo estético responsable de la amplia variedad de experimentos filmicos instrumentados.

Puesto que América Latina continúa siendo un territorio atravesado por disímiles dificultades económicas, sociopolíticas y culturales que afectan el estado tanto de las naciones como de los individuos que la habitan, una parte considerable del cine contemporáneo apuesta aun por participar de esos debates que tanto urge colocar en la esfera pública. Nuestra compleja realidad, tensada por



factores diversos, permanece como un atractivo lamentable —quizás una obligación involuntaria— para los realizadores, muchos de los cuales diseñan sus imágenes como un modo de intervención en los arreglos discursivos de la región. Desde tal postura, el cine viene a ser una operación crítica capacitada para revelar y desmontar conflictos, problemáticas, antagonismos...

En realidad, el paisaje cinematográfico de la región resulta cada vez más dinámico y variado. Las posibilidades que garantiza hoy la tecnología informacional, el creciente mercado mundial, los empeños globalizatorios que barren con cualquier consideración nacionalista o definición estática del cine, articulan un panorama con manifestaciones muy desemejantes. Actualmente asistimos a un espacio en el que todo cabe. Pero de esa misma hegemonía que gozan los productos audiovisuales, en un escenario abrumador, irrumpe una actividad «cinematográfica» más concentrada en potenciar-reinventar sus propiedades estéticas. Desde cintas donde la manipulación del estereotipo local aspira a garantizar el éxito comercial, o aquellas otras facturadas bajo los dictados industriales de Hollywood, hasta las escrituras autorales de Amat Escalante, Lucrecia Martel o Carlos Reygadas —por solo mencionar los nombres más socorridos—, América Latina presume de una variedad favorable de ángulos estilísticos. Otra cosa son las circunstan-



cias de producción. Sin embargo, en medio de las dificultades, los realizadores han encontrado la vía de poner en circulación películas de una fecundidad discursiva y una ingeniería audiovisual notorias.

Al interior de ese mapa singularmente complejo, todavía la agenda estética que esgrime una sintaxis aventurada, comprometida con el extrañamiento de las formas a partir de su inmersión gnoseológica en la realidad, constituye una de las zonas más altamente productivas (Foucault mediante). Allí donde los recursos del lenguaje se comprometen más —sin renunciar a la potenciación del cuerpo expositivo, ni terminar presa del panfleto declamatorio— con el abordaje del ser y sus circunstancias, se halla un centro plagado de estimulantes creaciones.

Así, estrechamente vinculado a la tradición legada por el nuevo cine de los sesenta, uno de los paradigmas estéticos que impulsa la creación cinematográfica en América Latina en estos momentos —y que constituye una marca de reconocimiento indudable—, es la puesta en escena de un relato inserto en el trazado sociopolítico de las sociedades actuales. Las propuestas fílmicas, recortadas por ese intrínquilis, acusan una relevancia oportuna. Desde luego, la gravedad discursiva, el carácter visual y el

imaginario que direccionaba a los cineastas de los sesenta fue otro. Nomás quiero señalar una comunión que trasciende cualquier programa político, pues resulta de la praxis de una historia cultural. De otro lado, está claro que esos propósitos no garantizan de antemano la efectividad estrictamente cinematográfica de las obras. Pero, como mínimo, incitan a una experiencia de escritura despojada de retoricismo y vaciamientos de sentido.

Tampoco puede ignorarse que esa es una tendencia que alimenta a buena parte del cine contemporáneo internacional. Muchos de los cineastas que emergen en Latinoamérica, animados por cierto espíritu de independencia estilística, hacen parte de una coyuntura global que tiene su singularidad, precisamente, en la apuesta por un discurso de corte antropológico y una estilización autoral capaz de explorar las más variadas posibilidades del lenguaje fílmico. Pienso, por ejemplo, en Amat Escalante, Jacques Audiard, Jafar Panahi, Tsai Ming-liang, Isaki Lacuesta, y un largo etcétera. Si algo legitima el vector estético direccionado por tales directores es el peso, la densidad discursiva que lo soporta; o sea, los desplazamientos y manierismos de estilo orquestados por dichos cineastas no se limitan al mero juego con el artificio lingüístico, sino que confrontan un universo ético, social y existencial determinante para el curso de la contemporaneidad.

Adecuado a la premisa que caracteriza a ese cine contemporáneo del que vengo hablando, el realizador chileno Juan Cáceres ha edificado una película comprometida con su espacio geográfico, desde una efectiva realización formal que se entiende a sí misma como «toma de conciencia y de movilización política», como diría Jacques Rancière. *Perro bomba* tiene, de entrada, un valor determinante: la capacidad con que la construcción del sentido alcanza a ejercer una efectiva crítica sobre el estado de las cosas, dotando de voz a un sujeto casi irrepresentable—en este caso, el inmigrante haitiano en Chile—. Cuando *Perro bomba* introduce a dicho sujeto y sus conflictos particulares en el terreno de la representación cinematográfica está generando una forma de acción política, toda vez que crea un espacio para esas brechas de la realidad que no siempre tienen la oportunidad de ser abiertamente visibilizadas.

¿Qué distingue a esta ópera prima? En principio, su renuncia a cualquier pretensión totalizadora. Lejos de todo trascendentalismo conceptual, la



cinta se ocupa en mostrar la situación existencial de la comunidad de inmigrantes haitianos en Santiago de Chile a través del registro de los conflictos experimentados por un único personaje. La cámara, en esencia, documenta la rutina de este individuo hasta dejarnos una contundente impresión de las dificultades a que está expuesta su existencia. La cinta no pretende arrojar una mirada definitiva sobre ese engorroso mapa social, sino poner en pantalla un fragmento de ese mundo. Tenemos una trama—filmada en un tono de baja formalización y, por ello mismo, de una elocuente expresividad—estructurada con el objetivo de penetrar en el devenir social y emocional de este sujeto; solo a partir de él se consiguen inducir meditaciones de mayor resonancia, que aluden a un contexto (político) más amplio. Con todo, esa inserción en el mundo personal de un individuo concreto, en su particular suceder, nos deja ante un hondo retrato humano de la situación de estas personas.

Concretamente, el argumento de *Perro bomba* sigue los pasos de Steevens Benjamin, un joven haitiano radicado en Chile, que luego de golpear a su jefe —en un *raptus* de furia, tras no soportar más sus agresivas manifestaciones racistas— se ve expuesto al repudio incluso de su propia comunidad, dado que la misma teme perder los privilegios hasta entonces ganados. Con un certero manejo del código intergenérico —son apreciables estéticas que van desde el documental hasta el videoclip—, la película detalla los esfuerzos de este sujeto por encontrar una oportunidad de supervivencia en los márgenes de esa sociedad a los que ha sido relegado. Se nos coloca, por tanto, al centro mismo de un medio social complejo: no solo enfrentamos los esfuerzos de una comunidad obligada a renunciar, básicamente, a la práctica de su cultura propia para intentar acoplarse a un entorno por completo distinto —donde la barrera más rotunda viene a ser el idioma—, sino también a las condiciones materiales y las relaciones éticas a que es arrastrada dicha comunidad. Un instante contundente de *Perro bomba*, en relación con lo primero, se aprecia en la secuencia en que Steevens acompaña por primera vez a su amigo Junio, recién llegado de Haití, a la iglesia. En ese momento se revelan, con tamaña sutileza, los esfuerzos titánicos de estas personas por ser aceptadas en un medio social en el que son rechazadas, en principio, por su color de piel, y del que apenas forman parte como mano de obra barata, sin ninguna garantía mínima sobre sus condiciones de vida. Según avanza la trama, lo más impactante es constatar la corrosividad de esa periferia en la que son expuestos a unas condiciones económicas nada favorables, sin acceso a la educación y, sobre todo, víctimas de una pésima atención del gobierno.

Manufacturado con un ánimo de documentación de la realidad más inmediata, el filme parte de un excelente diseño del personaje protagónico —a quien conocemos tanto emocional como psicológicamente a través de los diversos acontecimientos a que se ve enfrentado en su bregar por las calles—. Steevens, al verse sin un hogar donde pernoctar y sin papeles que lo amparen legalmente, se va al centro de Santiago de Chile a intentar encontrar un medio de subsistencia y a recuperar la aparente estabilidad de que gozaba anteriormente. Ese gesto de expulsión por parte de la propia comunidad —ninguno de los miembros intenta comprender la



reacción del muchacho— revela lo desprotegidos y sometidos que se encuentran estos individuos, quienes prefieren llevar una vida de sumisión y explotación con tal de sostener una aparente estabilidad existencial. En ese desandar del joven por los más variados lugares de la periferia urbana, *Perro bomba* llega a testimoniar las actividades callejeras de varios grupos marginales, la falta de oportunidades cívicas de los emigrantes y desempleados, así como los fracasados esfuerzos por parte de algunas organizaciones no gubernamentales por alcanzar mejoras para estos sujetos; además de acusar la cruda xenofobia y el racismo de una parte de la sociedad chilena, así como la fuerte crisis migratoria.

Y en medio de todo lo anterior, llama la atención la reposada ingeniería narrativa del filme. Con la detonación del conflicto, *Perro bomba* comienza a crecer gracias a un desarrollo argumental puntuado con precisión dramática. Gradualmente, vamos acumulando anécdotas relacionadas con las



consecuentes vicisitudes que enfrenta el protagonista, que, al entrelazarse, contribuyen no solo a caracterizar su personalidad, sino que garantizan el retrato de esa lateralidad social en la que se desplaza sin encontrar una solución a sus problemas. Esta continua progresión expositiva, con peripecias casi imperceptibles, consigue modular, con suma inspiración, la atrofia de esa sociedad desde una historia marcada por una muy humana percepción del mundo; todo ello, igualmente apoyado en una puesta en escena que contribuye a cualificar, lejos de subrayado alguno, las condiciones de esa monótona existencia condenada al desempleo, la falta de oportunidades y la opresión psicológica.

A esto se suma la virtud de la imagen, la inspiración con que se retrata, sin excesos ni prefabricados estéticos, ese contexto del que hace parte Steevens. Destaca el cuidado de las composiciones para aprehender el espacio y el certero emplazamiento de la cámara, enfocada en observar con lirismo una anécdota que tiene mucho de espontaneidad e improvisación. Algo que no se puede pasar por alto, puesto que resulta determinante en la relevancia que el filme exhibe, es la coherencia con que el relato ejecuta ciertos *inserts* musicales que, a manera de cápsulas, comentan sobre la identidad, la cultura y el ser de los haitianos descolocados de su nación de origen; también devienen comentarios sobre la subjetividad y el mundo interior de Steevens, que revelan los sacudimientos sufridos por su sensibili-



dad. Así, esas interrupciones de la diégesis por segmentos en los que una o varias personas interpretan piezas musicales de variado género, no afectan negativamente el relato, al contrario, favorecen la parábola general de la película y enriquecen su diseño dramático. No caben dudas de que la aguda observación apreciable en *Perro bomba* se debe a su ejemplar articulación. El penetrante retrato que consigue de estos individuos —un retrato corpóreo, pues se siente en la piel misma de Steevens, captada por una cámara bastante física todo el tiempo— oprimidos por una civilidad que los somete a duras situaciones de vivienda, relaciones sociales y vínculos laborales, es consecuencia del exacto delineado dramático y del preciso trabajo fotográfico con que se aprehende esos violentos escenarios.

Vuelvo al principio: esta sencilla historia alcanza una resonancia notable debido a los presupuestos sociopolíticos, y en primera instancia éticos, con que desgrana una antropológica denuncia de la situación de discriminación, precariedad y olvido en que están sumergidos los inmigrantes haitianos en Chile. El propio director ha recordado cómo el rechazo feroz a los inmigrantes fue una de las estrategias políticas que garantizó la reelección del derechista Sebastián Piñera, lo cual hace más urgente la contribución al debate del asunto. De hecho, en algún momento de *Perro bomba*, Steevens logra contactar con una asistente social que trabaja en función de favorecer a los inmigrantes, pero todos los intentos

de diálogo con el gobierno resultan frustrados. No puede ser más clara la posición de Juan Cáceres; respecto a su generación, ha dicho:

Nosotros mismos, cada vez que presentamos este proyecto, lo hicimos desde una vereda políticamente incorrecta, porque no tenemos miedo en caracterizar distópicamente a la ciudad de Santiago. Tampoco tenemos miedo a generar reflexiones sobre ciertos sectores de la sociedad que han sido marginados, incluso más que los propios migrantes, por ejemplo, los delincuentes. Hoy día todos concordamos en que el delincuente no es producto de sí mismo, sino que es producto de lo que hicieron con él [...]¹.

Sin sacrificar la estirpe cinematográfica de su película, Cáceres sustantiva una imagen-política que denuncia esos lamentables arreglos de la nación chilena. Y esa voluntad acaba siendo el sujeto principal de la obra. Ahora, insisto, su entramado discurre libre de militancias socarronas. El tema de la emigración, el racismo y la identidad del otro son cuestiones de primer orden a nivel global. Una de las virtudes categóricas de *Perro bomba* se encuentra en la agudeza con que mira hacia ese panorama. Mas no fuera la relevante pieza que es sin el notable ejercicio de realización conseguido por Juan Cáceres, quien nos coloca ante una obra de múltiples virtudes específicamente cinematográficas.



1 <https://www.theclinic.cl/2016/08/15/juan-caceres-director-de-perro-bomba-nuestra-generacion-tiene-la-valentia-y-las-ganas-de-presentar-nuevos-discursos/>

Ángel Pérez (Holguín, 1991)

Crítico literario y de medios audiovisuales. Recientemente publicó, en coautoría con Javier L. Mora, la antología *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (Casa Vacía, 2017). Trabaja en la Fundación Ludwig de Cuba.

Pas de trois

Animados franceses en La Habana

Mario Masvidal Saavedra

El cine francés de animación goza de gran prestigio en el mundo, aunque su volumen de producción a través del tiempo no ha sido tan grande como se pudiera esperar por su historia, en comparación con algunas cinematografías como la estadounidense o la nipona. La animación francesa, como en otros países, está comúnmente asociada al cómic o historieta gráfica, muchos de cuyos personajes y relatos dan luego el salto a la animación, e incluso al cine de acción real. Surge así una relación de ida y vuelta entre animación, cine de actores y cómic que estimula sus propias dinámicas y progreso. Por otra parte, parece ser más apropiado hablar de una industria francófona tanto del cómic como del dibujo animado, en atención a la larga historia de colaboración entre artistas y entidades de Francia, Bélgica y Luxemburgo en ese segmento de la industria cultural.

La animación francófona posee títulos memorables como la coproducción franco-checoslovaca de 1973 *El planeta salvaje* (*La planète sauvage*), de René Laloux, galardonada en el Festival de Cine de Cannes de ese año; o la cinta de 2004 *Immortel (ad vitam)*, del dibujante, guionista, historietista y director de cine Enki Bilal, quien se basó en su cómic *La feria de los inmortales* (*La Foire aux immortels*) para la construcción del relato filmico.

Igualmente, destacan animados como *Los chicos de la lluvia* (*Les enfants de la pluie*, 2004), coproducción franco-coreana dirigida por Philippe Leclerc; *Persépolis* (2007), filme franco-estadounidense de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud; los animados de la saga de Arthur, dirigidos por el célebre Luc Besson: *Arthur y los Minimoys* (*Arthur et les Minimoys*, 2006), *Arthur y la venganza de Maltazard* (*Arthur et la vengeance de Maltazard*, 2009) y *Arthur y la guerra de los mundos* (*Arthur et la guerre des deux mondes*, 2010). Mención aparte merecen los filmes del historietista y realizador cinematográfico Sylvain Chomet, creador de obras tan aclamadas como *La anciana y las palomas* (*La vieille dame et les pigeons*, 1998), *Las tripletas de Belleville* (*Les triplettes de Belleville*, 2003) y *El ilusionista* (*L'illusionniste*, 2010). Otro autor imprescindible de la animación en lengua francesa es Michel Ocelot, realizador de la multipremiada *Kirikú y la bruja* (*Kirikou et la sorcière*, 1998), de su secuela *Kirikú y las bestias salvajes* (*Kirikou et les bêtes sauvages*, 2005) y de *Azur y Asmar* (*Azur et Asmar*, 2006). No menos importantes han sido las series animadas basadas en famosos personajes del cómic francófono, como Astérix, el Galo, personaje creado en 1959 por René Goscinny y Albert Uderzo, llevado al cine de animación a par-



tir de 1967 y al cine de acción real desde 1999. Otro célebre personaje de la historieta gráfica y de la animación franco-belga es Lucky Luke, creado en 1946 por el dibujante belga Maurice de Bévère (Morris), llevado a cine de animación a partir de 1971, y a serie con actores en 1993.

Pero quizás el personaje en verdad clásico de la historieta gráfica y la animación en el ámbito francófono y europeo en general sea Tintin, creado como cómic en 1929 por Hergé, nombre artístico del belga Georges Remi. Fue llevado a animación por primera vez en la modalidad de *stop motion* en 1947, para luego ser retomado periódicamente en series de animación en cel (2D tradicional) y también en largometrajes de animación 3D, además de un par de filmes con actores. Como arte gráfico, Tintin representa el modelo de dibujo —y de relato— conocido como línea clara (*ligne claire*), que se originó precisamente en el cómic franco-belga.

La animación y el cómic son artes de muy alta consideración y tradición en los países francófonos europeos, al punto que ensayistas como el francés Francis Lacassin y el historietista belga Morris han denominado el cómic como el noveno arte. Como parte de esta fascinación y orgullo francófono por la animación existen numerosos festivales en esa

región lingüístico-cultural que otorgan premios al dibujo animado en sus diferentes modalidades. Por ejemplo, los premios César y los Lumière incluyen apartados para largos y cortometrajes, y también existe un festival anual de animación que se efectúa desde hace varias décadas en la localidad francesa de Annecy, que constituye hoy el certamen más importante y prestigioso de su tipo en el mundo, y uno de los espacios de negociaciones y mercadeo más activos de dicha industria. En suma, la animación y su contraparte gráfica, el cómic, son cosas muy serias para la Europa francófona.

Si existiera alguna duda sobre esta última afirmación, obsérvese el hecho nada casual de que en el reciente 22 Festival de Cine Francés en Cuba, celebrado del 17 al 28 de abril de 2019, se incluyeron tres filmes animados, algo no muy común en otros eventos similares que tienen lugar en Cuba, como los de cine alemán, polaco y español, entre otros. La cinematografía francesa trajo a la Isla en esta ocasión tres muy destacados y aplaudidos animados de reciente factura: *Astérix y el secreto de la poción mágica* (*Asterix: le Secret de la Potion Magique*, Francia, 2018), *Dilili en París* (*Dilili à Paris*, Francia-Alemania-Bélgica, 2018) y *El malvado zorro feroz* (*Le grand méchant renard et autres contes...*, Francia-Bélgica, 2017).



Astérix y el secreto de la poción mágica, dirigido por Alexandre Astier y Louis Clichy, es la más reciente entrega de la saga de Astérix, el Galo, en animación. Es un filme de ochenta y cinco minutos de duración, realizado enteramente en 3D. Con esta película, Astérix se «pizariza», o se «disneyfica», si lo prefieren, y no tanto porque utilice la modelación y animación 3D, pues se cuida de respetar el diseño original de los personajes del cómic en el que se inspira, sino que se aprecia claramente en ella cómo se trasladan estilos y manierismos de la representación visual de las compañías norteamericanas al comportamiento y actitudes de los personajes de este relato. También se utilizan gags y situaciones humorísticas importadas del estilo hollywoodense. Se puede argumentar que los realizadores están actualizando la puesta en pantalla de Astérix y compañía con los modos de la modernidad, pero resulta paradójico que sean justamente los franceses los que asuman esas influencias tan

acríticamente, especialmente los lugares comunes de las realizaciones norteamericanas. Francia siempre ha sido una nación muy orgullosa de su cultura, de sus modas y de sus modos en todos los ámbitos de la vida social, hasta el punto de la arrogancia en ocasiones. Por ello resulta llamativo que en una saga como la de Astérix, en cuyo sustrato yacen el orgullo nacional y la resistencia a culturas intrusas —Astérix y Obélix representan por antonomasia el anhelo independentista francés—, se introduzcan elementos que en cierto modo contradicen el discurso de superficie de la cinta que comentamos.

La propia estructura del relato —que en este caso es original, es decir, no se basa en ninguno de los cómics publicados de Astérix— sigue el modelo al uso de las narraciones audiovisuales estadounidenses de acción y aventuras, donde el héroe y sus ayudantes sufren frustraciones repetidas que echan abajo sus planes y esfuerzos, y solo logran vencer por obra de la casualidad, más que por su ingenio y destreza. Es



el conocido modelo del viaje del héroe, pero con un sobrepeso de obstáculos y reveses. Como en el género de aventuras, por definición, el bien siempre vence al mal al final —y eso es sabido y esperado de antemano por el espectador—, los realizadores buscan mantener la atención y el interés del público a partir del uso de la triada aspiración-frustración-ansiedad y vuelta a empezar. Por otra parte, la saga de Astérix, el Galo, siempre ha contenido una sutil sátira a ciertas actitudes nacionales que públicos sagaces pueden fácilmente identificar.

En el filme que nos ocupa no abunda la sátira, aunque alguna se puede encontrar, como en las escenas donde otra tribu gala intenta botar al agua un barco recién construido o remendado, y lo hacen ceremoniosamente, incluyendo discursos solemnes y la bandera tricolor, lo que se puede leer como una leve burla al hecho de que lo galo se piensa como la esencia de lo francés y se hiperboliza con la presencia anacrónica de la bandera. Aunque

esto también se podría entender como expresión jocosa, pero celebratoria, del patriotismo francés. No obstante lo anterior, *Astérix y el secreto de la poción mágica* —aunque para muchos críticos no supera en calidad a la entrega anterior: *Astérix y la residencia de los dioses* (*Astérix: Le domaine des dieux*, 2014)— es un animado muy bien realizado en todos sus rubros técnicos, y entretiene y divierte a todos. El cine 23 y 12 de La Habana estuvo lleno en el estreno de la película, y la reacción del público infantil y adulto fue muy positiva como respuesta a los gags y a la nueva visualidad 3D que lo acerca al universo conocido de Disney-Pixar. Desafortunadamente, casi la totalidad del público cubano se pierde las sutilezas del lenguaje utilizado por los actores que prestan sus voces a los personajes del relato visual. Siempre prefiero leer los subtítulos que sufrir el doblaje al español, que asesina de un golpe el arte de la voz del actor, con toda su carga de acentos, burlas y demás matices.



La segunda propuesta de animación que trajo Francia para este abril en Cuba fue *Dilili en París*, coproducción con Alemania y Bélgica, con noventa y cinco minutos de duración. Dirigido por el reconocido realizador Michel Ocelot, el filme resulta un regalo visual para el espectador, un puro placer retiniano. Ocelot utiliza una trama policíaca como pretexto para mostrar un nostálgico y hermoso cuadro del París de la Belle Époque (período que va de finales del siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial).

La protagonista, Dilili, es una niña canaca (o *kanak*) de Nueva Caledonia que vive en París, y junto con sus nuevos amigos franceses se convierte en detective *amateur* para luchar contra una malévola organización terrorista que pretende destruir la Ciudad Luz. El guion de este animado contiene claras resonancias intertextuales de novelas francesas del siglo XIX, en particular de *El fantasma de la ópera*, de Gastón Leroux, y de *Los misterios de París*, de Eugène Sue.

Varios tópicos del presente siglo se inscriben en este relato: el empoderamiento femenino en la sociedad, el terrorismo como azote del mundo civilizado, el racismo y la discriminación contra los inmigrantes, entre otros. Ocelot mantiene un tono optimista, ingenuo y poco realista en el tratamiento de estos temas. Tal vez ello está determinado por el hecho de que el público meta del filme es el infante-juvenil, para el cual se regulan los tipos de mensajes a consumir, que suelen ser positivos, edificantes, instructivos, patrióticos, etcétera.

En cualquier caso, este animado sobresale por su excelente visualidad y factura final. Ocelot utiliza varias técnicas de animación, pues combina el diseño y la animación 2D de los personajes con diseños 3D de fondos y tratamiento digital. También usa fotografías de espacios y edificios emblemáticos de París, las cuales interviene previamente (elimina elementos anacrónicos que aparecen en las fotos originales respecto de la época del relato, limpia y redefine contornos de figuras, trabaja el color, etcétera) para utilizarlas como fondos donde sus personajes se mueven.

El diseño de los personajes, por su parte, se caracteriza por el arriba mencionado estilo de línea

clara, instituido hace un siglo por el cómic francés y norteamericano, donde el color se usa plano, sin matices, sin claroscuros, y con mucho brillo, característico también de la estética pop. Curiosamente, este animado presenta reminiscencias visuales, como de marionetas, o figuras de cartulina o papel, animadas con la técnica del *cut out paper*, que de algún modo nos remite a obras anteriores de Ocelot como *Kirikú y la bruja*. Tanto la visualidad del filme como su guion comparten un cierto barroquismo.

Por la pantalla desfilan todas las grandes personalidades artísticas, científicas y políticas del París de aquellos años. Algunos como simples cameos, otros aún como mera escenografía y los más interesantes como actores secundarios. Ocelot convierte su filme en una suerte de «videojuego pasivo», donde el «*gamer-espectador*» no controla su inmersión en el espacio narrativo, pero está muy atento a lo que se muestra en la pantalla y trata de descubrir e identificar entornos, edificios, elementos tecnológicos, y sobre todo personajes históricos.

En la sala del cine Chaplin, donde este comentarista disfrutó de *Dilili en París*, el público «jugaba» —en voz baja primero, y finalmente en voz alta— a identificar personajes y lugares como si fuera un «*Escriba y lea*» colectivo. Se debe señalar, no obstante, que en este animado Ocelot a menudo presenta en un mismo fotograma, o en una misma escena, a personalidades que nunca coincidieron en París en la vida real, como Oscar Wilde y Gertrude Stein. Pero tal pifia histórica se perdona con una sonrisa cuando el espectador culto se percata de que tanto Wilde, como la Stein, aparecen en el filme tal cual fueron retratados pictóricamente en París por Toulouse-Lautrec y por Picasso, respectivamente. Más que fidelidad a la historia y su discurso lineal y ordenado, Ocelot muestra un particular interés por la historia del arte. Todos los personajes históricos presentados en el filme son extraídos de retratos —fotográficos o pictóricos— de aquella época. Así también ocurre con la representación de *Chocolat* (el cubano Rafael Padilla), copiada del dibujo de Toulouse-Lautrec (ambos además son personajes secundarios en el filme), o el retrato parlante

del príncipe de Gales y futuro soberano del Reino Unido, Eduardo VII, o Sara Bernhardt, o Louise Michel, o Erik Satie, o tantos otros.

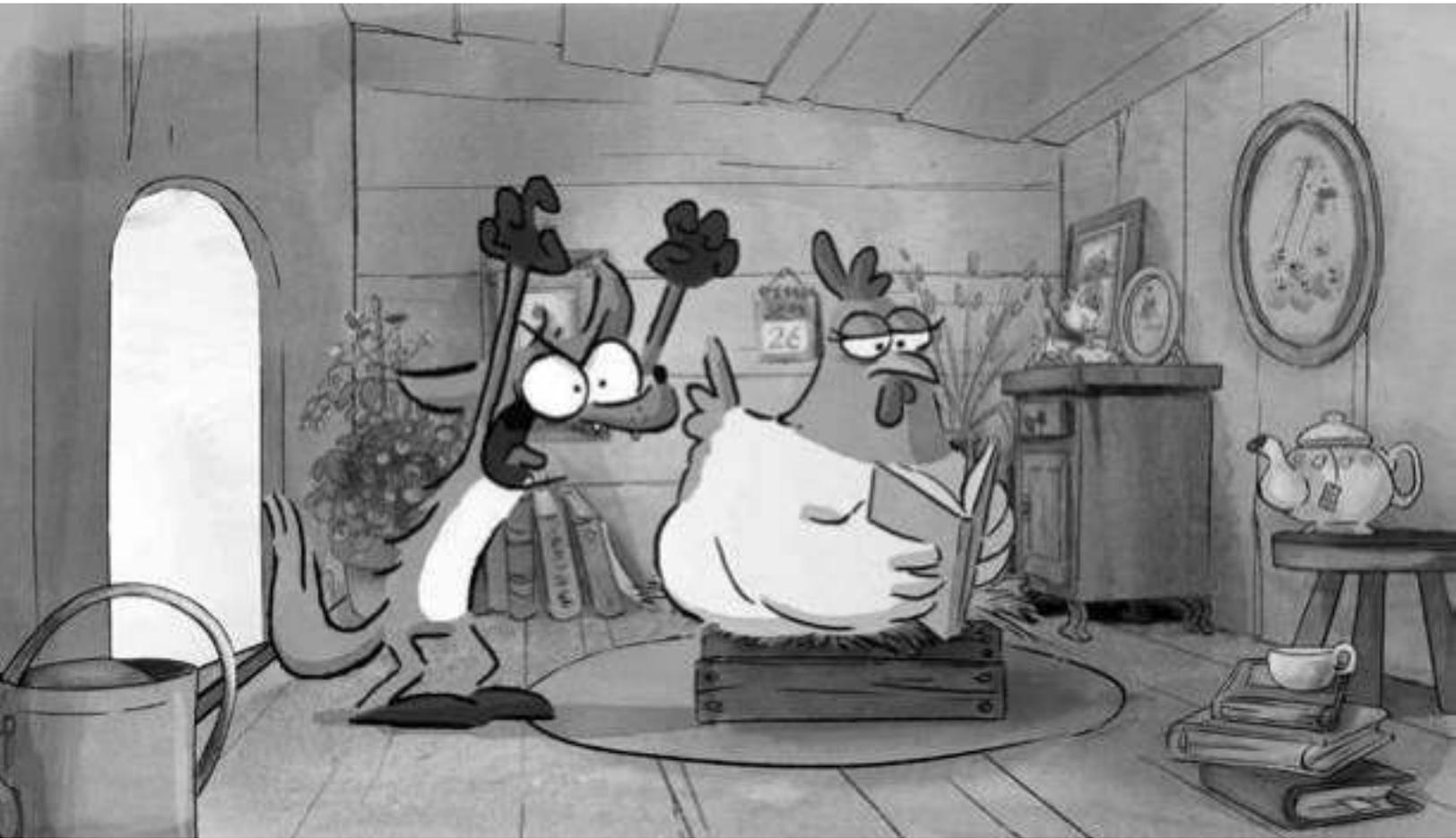
En lo concerniente al sonido, vale destacar el depurado francés (pronunciación, acento, gramática y vocabulario) de Dilili, quien se expresa mejor que muchos franceses nativos de clase media y baja en la cinta, lo que constituye un elemento humorístico que denuncia oblicuamente los prejuicios racistas de muchos entonces y de otros muchos hoy. El habla de los demás personajes está lingüística y estilísticamente diseñada con clara intención y precisión para connotar estatus social, origen étnico, edad, nivel de educación, etcétera. Hay que recordar que los franceses, y en especial los parisinos, no se toman a la ligera su lengua natal, la cual es fuente de orgullo nacional.

Muy interesante resulta también el hecho de que en el filme Dilili refiera que tuvo como maestra en Nueva Caledonia a Louise Michel, y por tanto debe inferirse que esta última le haya traspasado su credo anarquista y rebelde. Louise Michel fue deportada a Nueva Caledonia, posesión francesa en Oceanía, donde permaneció de 1873 a 1880. Allí se vinculó a los canacos (etnia de Nueva Caledonia a la que pertenece Dilili) y desarrolló una loable labor educativa con ellos. Esto explica el espíritu inconforme y justiciero de Dilili, que le impele a actuar en consecuencia en el relato.

Finalmente, Ocelot no elude aquí el proverbial orgullo francés y nos muestra a París como capital del mundo, centro de la cultura, las ciencias y las artes. Aunque es históricamente cierto que París desempeñaba un papel rector mundial en muchos de estos aspectos, Ocelot esquivo patrióticamente el rol de Inglaterra entonces, que de hecho era el verdadero imperio dueño del mundo desde la derrota de Napoleón en Waterloo (1815), por lo que Francia quedó relegada a un vergonzoso (para ellos) segundo lugar. *Dilili en París* ganó el premio César de la Academia Francesa de las Artes y Técnicas del Cine de 2019 en la categoría de mejor largometraje animado y uno puede fácilmente imaginar el entusiasmo y fervor nacionalista con que los miembros galos del jurado aplaudieron este filme.

Dilili à PARIS





El premio César y el Lumière al mejor largometraje animado de 2018 se lo otorgaron a *El malvado zorro feroz*, tercera película de animación presentada en el 22 Festival de Cine Francés en Cuba. Este es un animado con ochenta y tres minutos de duración, dirigido a cuatro manos por Patrick Imbert y Benjamin Renner. Además, recibió el premio André Martin al mejor largometraje animado francés en el Festival Internacional de Animación de Annecy en 2018.

Patrick Imbert es graduado de la prestigiosa escuela de animación de Gobelins y obtuvo un resonado éxito internacional en 2012 con el filme de animación *Ernest et Célestine*, el cual recibió una nominación al premio Óscar en la categoría de largometraje de animación. *El malvado zorro feroz* está parcialmente basado en una historieta gráfica que Renner publicó en 2015 titulada *Le grand méchant renard*. Está estructurado en tres relatos cortos, dos de ellos tomados del cómic en que se basa y

un tercer relato escrito especialmente para el filme. Estas historias son presentadas dentro del marco de una función teatral (una suerte de *mise en abyme* o narración enmarcada) en la que el ingenio combinado de Imbert y Renner despliega un humor irreverente con el que satirizan cuentos infantiles clásicos y los presentan como fábulas sin final edificante. La factura de este animado busca romper con los principios tradicionales del estilo de línea clara. Está concebido en 2D, con diseño de personajes intencionalmente feo, sin gracia ni elegancia; se hace uso de la acuarela y se exhibe un cierto gusto por los contornos quebradizos, incompletos, de trazo irregular, como hechos a lápiz. Todo el filme es también una declaración de inconformidad y rebeldía de sus creadores en contra del 3D, del estilo de línea clara y de la animación digital. Imbert y Renner abogan por el retorno al 2D y al espíritu del animado dibujado a mano sobre el cel. Algunos críticos alaban esta actitud y su resultado visual en

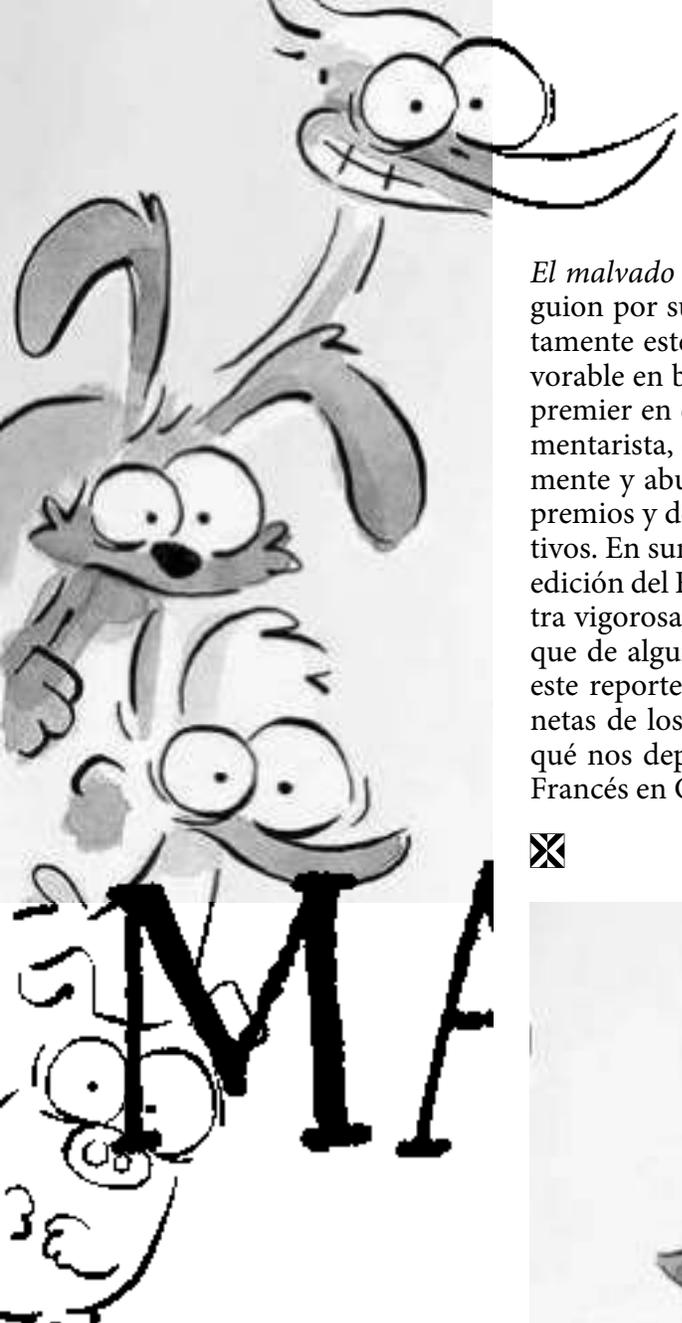
ET

El malvado zorro feroz, a la vez que cuestionan su guion por superficial, previsible y elemental. Ciertamente este animado no obtuvo una reacción favorable en buena parte del público que asistió a su premier en el cine 23 y 12, ni tampoco de este comentarista, que lo encontró poco atractivo visualmente y aburrido en general, a pesar de todos sus premios y de sus aplaudibles presupuestos alternativos. En suma, y a juzgar por lo presentado en esta edición del Festival, la animación francesa se muestra vigorosa, aunque no exenta de retos complejos que de alguna manera he tratado de comentar en este reporte hecho a primera vista y desde las lunetas de los cines de El Vedado. Esperemos a ver qué nos depara la edición 23 del Festival de Cine Francés en Cuba.



Mario Masvidal Saavedra

(La Habana, 1953)
Doctor en Ciencias Filológicas y profesor titular de la Universidad de las Artes (ISA). Ha publicado textos de teoría y crítica de lingüística, literatura, videoclips, cine de animación, música y diseño visual. Es profesor adjunto de la Universidad de La Habana, de la EICTV de San Antonio de los Baños, del Instituto Internacional de Periodismo Jose Martí, del Centro Nacional de Superación de la Cultura del MINCULT y del Centro de Estudios de la Radio y la Televisión (CERT) del ICRT. Conduce programas de radio y televisión.



E

Z



Guerra fría

Una película de muchas fronteras

Justo Planas

Hagamos primero un largo paréntesis:

Guerra fría (*Zimna wojna*, 2018) es un ejemplo más de que el cine, si acaso podemos usar aún este término, está cambiando para siempre. Esta película de Paweł Pawlikowski fue la punta de lanza de Amazon Studios en una compleja batalla que librara contra y con Netflix, que presentó por su parte la *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón. *Guerra fría* y *Roma* fueron adquiridas por Amazon Studios y Netflix, respectivamente, después de su realización, y ambas marcan un esfuerzo de estas plataformas de consumo en Internet (*streaming*) por lograr cierta legitimación como productoras, exhibidoras y distribuidoras de cine.

Se dice fácil, pero una televisora por cable como HBO, con series de gran factura estética como *Westworld*, *Boardwalk Empire* o *Juego de tronos*, y con un eslogan del tipo «No es TV. Es HBO» («*It's Not TV. It's HBO*»), jamás ha llegado a los Óscar. Netflix y Amazon, sin embargo, han sacado provecho de las porosidades de esta división, quizás ya obsoleta, entre el cine y los demás audiovisuales. Pawlikowski y Cuarón, quienes antes de *Guerra fría* y *Roma* pasaron el ritual del Óscar ganando premios de la academia de cine estadounidense (*Ida* y *Gravity*, ambas de 2013), se mueven con comodidad por el circuito de festivales europeos (*Last Resort*, 2000; e *Y tu mamá también*, 2001), y además algunos de sus filmes no les resultan desconocidos al gran público (*La mujer del quinto*, 2011; y *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, 2004).

Fue una apuesta segura la de Amazon y Netflix, y comenzó a dar resultados casi inmediatamente. *Roma* triunfó en Venecia y Toronto, y recibió el premio de la Academia Británica a la mejor película, mientras que *Guerra fría* se llevó un Goya al

mejor filme europeo, entre otros, y lo que es más importante, le mereció el premio al mejor director en el Festival de Cannes a Pawlikowski. Fueron estos y muchos otros los éxitos. Así llegaron ambas a las nominaciones de los Óscar, no sin cierta polémica. Steven Spielberg hizo saber su incomodidad ante la presencia de *streaming films* en los premios de la academia estadounidense. Por otra parte, en el caso de *Roma*, ni Cinemex ni Cinépolis, en México, ni AMC Theatres ni Regal Cinemas, en Estados Unidos, que son las exhibidoras de mayor alcance en esos países, incorporaron la película a su cartelera. Ni falta hizo, porque el filme logró llegar a los varios millones de suscriptores de Netflix en Estados Unidos, México y otras partes del mundo, y además porque esta productora estaba dispuesta a invertir 60 millones en la campaña de *Roma* por los Óscar, cuatro veces más de lo que costó realizar la película.

Con el Óscar al mejor director, la mejor fotografía y la mejor película de habla no inglesa para *Roma* y con el Cannes de *Guerra fría*, va emergiendo una nueva época, donde el «buen» cine ya no solo se consume en las salas cinematográficas, sino en los televisores, las computadoras, las tabletas y celulares, donde la obra de directores de prestigio coexiste en una plataforma con series como *House of Cards*, *Orange is the New Black*, *The Man in the High Castle*, etcétera. Netflix y Amazon, a diferencia de las tradicionales *big majors* del cine (Paramount, Warner Bros., Columbia...), se muestran menos reticentes a la hora de invertir en audiovisuales de habla no inglesa como *Babylon Berlin*, *Narcos*, o las propias *Roma* y *Guerra fría*, lo cual también está transformando las lógicas de consumo en Estados Unidos y otros países.

Entremos en materia.



Guerra fría es, curiosamente, una película sobre los pactos del artista con el poder, los políticos, las instituciones, sobre la conquista de ciertos espacios y el precio que se paga por lograrlo.

Como otros filmes de Paweł Pawlikowski, los protagonistas de *Guerra fría* se encuentran afectados por una opresiva extranjería que los ataca tanto en sus propios espacios como fuera de ellos. *Ida* (2014), por ejemplo, cuenta la historia de una novicia que necesita conocer la verdad de su pasado antes de tomar los hábitos definitivamente. Cuando regresa a su pueblo natal, descubre que su nombre no es Anna, sino Ida, y que sus orígenes no son cristianos, sino judíos. Esta noticia, y la historia de la muerte de sus padres durante la ocupación nazi en Polonia, arroja su cuerpo al eje de un complejo debate de identidades que aún hoy consume a este país, la pone en el ojo de las varias versiones que existen de la Segunda Guerra Mundial, y de su holocausto, que agobian a los polacos. Ida ya no es heredera de la pasión cristiana, como sospechaba, sino de la de sus padres y su pequeño hermano, asesinados por ser judíos.

Con *Guerra fría*, Pawlikowski continúa su propósito de atravesar las grandes narrativas de la historia polaca: la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, con experiencias de vida íntimas y singulares. El filme recoge diferentes etapas de la relación entre Wiktor, un compositor musical, y Zula, una chica de pueblo devenida cantante. Como en el caso de *Ida* o de *La mujer del quinto*, el encuentro de un personaje con otro padece de una sintonía fugaz, pues la mayor parte del tiempo cada sujeto se encuentra separado del resto por montañas de tiempo y espacio, por fronteras humanas, por la barrera del idioma, por la guerra o la muerte, por la diferencia



Vayamos al otro lado

de edad. Todas estas distancias erosionan la voluntad de Wiktor y Zula de estar juntos, durante el comunismo polaco primero y el capitalismo francés después.

No es de extrañar que los dos protagonistas aparezcan en una peregrinación constante: del interior de Polonia a Varsovia, de allí a Berlín, París, Yugoslavia, Palermo... La multiplicación de regiones, ciudades, países, lenguas convierte a *Guerra fría*, por una parte, en una película de fronteras que explora las fricciones de cultura. Por otra, si algo sacamos en claro de la obsesiva búsqueda de la pareja de un espacio donde finalmente pueda ser, es que algo persiste en la naturaleza humana más allá de esos límites artificiales de los estados y sus ideologías. Somos, debajo de todas las capas de idiomas y orígenes, la misma gente —parece decirnos Pawlikowski—, y a pesar de esto no logramos entendernos.

La mujer del quinto es una película particularmente rara en ese sentido. A pesar de tratarse de un esfuerzo de Pawlikowski por entenderse con el gran público sin romper consigo mismo (*Ida* y *Guerra fría* son más bien un guiño al espectador enterado), ofrece el ejemplo más vívido de sujetos que no logran conectar con la ciudad que habitan. El protagonista, Tom, interpretado por Ethan Hawke, deja su posición de académico y su prestigio de escritor en Estados Unidos para encontrar a su hija en París.

Sin embargo, queda varado en medio de la ciudad, con una orden de alejamiento de su exesposa, escribiendo una extensa carta que su hija de cuatro años no puede leer, viviendo en un hotel de polacos en un suburbio, asistiendo a reuniones de lectores decadentes donde se siente más raro aun que entre los polacos. El personaje de Margit, interpretado por Kristin Scott Thomas, resume esta condición híbrida en las criaturas de Paweł Pawlikowski: traductora de inglés, mitad rumana, mitad francesa, viuda de un húngaro al que denigra como si aún continuara muy presente, y estancada en París. Esta mujer que da título a la película constituye el prototipo de ese sujeto de muchas tierras atrapado entre el presente, el pasado, los muertos y los vivos, incapaz de materializarse por completo en ninguna dimensión.

Así es el amor de Wiktor y Zula, solo que es menos sugestivo que en la Margit de *La mujer...*, y más didáctico que en *Ida*. Hay una línea de lectura en *Guerra fría* que convierte a Zula en símbolo de su nación. Mucho cine lo ha hecho antes (el cubano podría prácticamente contarse en esa narrativa en su totalidad). Zula viene de un remoto pueblo polaco. El interés de Wiktor como artista en esas mujeres es precisamente este, llevar a los grandes escenarios las canciones del folclor, que han ido de boca en boca por generaciones. Zula no solo es la Polonia que inspira las composiciones de Wiktor,

sino la que posee carnalmente. Esa misma Polonia llega a los escenarios con su folclor travestido en propaganda soviética.

La mujer Polonia, con su pelo rubio y sus ojos azules y sus labios rojos y su piel blanca (pues como se dice en el filme, las otras polacas no son exactamente Polonia), se desarticula en mujer proletaria. Y cuando Wiktor logra reencontrarla finalmente en París, no duda en venderla al mercado del arte como esa Polonia pobre y oprimida que confirma el *status quo* de la Ciudad Luz. Para más detalle, un francés, empresario de la música, se encuentra interesado en Zula. Ella, sin embargo, metáfora silenciosa pero testadura, se rebela contra estos encasillamientos, los de unos y los de otros, y regresa a su país, donde sin más remedio termina siendo la mujer del censor de la compañía. Es difícil no reconocer que esta posibilidad de interpretación se encuentra inserta en la película. Sin embargo, hay en esta metáfora de Zula como Polonia un incómodo dejo de cosificación femenina que el cine contemporáneo más consciente ya no suscribe.

No obstante, por esta misma línea podríamos entender al artista Wiktor como un *alter ego* del artista Pawlikowski. Después de todo, tanto uno como otro están vendiendo una «realidad» polaca al espectador de Cannes, de Hollywood... Esa Polonia

necesita ser de «una» forma para llegar a ellos y realmente tocarlos; sin embargo, Wiktor-Pawlikowski siente que esa belleza virgen que querían ofrecer se va tornando amarga, se va evaporando. Wiktor está cansado, regresa a Polonia tras Zula al final, prefiere que lo envíen a un campo de trabajo forzado, a seguir en París. Es en este contrapunto entre las biografías del personaje y el autor donde se devela la otra guerra fría que se presenta ante el pianista en los tiempos que corren. Las manos de Wiktor, atrofiadas por el trabajo en un campo forzado polaco, esas manos que ya no pueden tocar música, son el precio que exige conservar íntegra la idea de su patria, de su Zula. Esa conciliación con su mujer-país le exige una existencia dentro y no fuera de la nación. Por otra parte, el hecho de que Pawlikowski haya logrado contar esta historia, llevarla a las principales pantallas del mundo, y traerla a nosotros, implica un movimiento opuesto, un gesto de desterritorialidad. Revela que ha tenido que pactar su concepto de Polonia y del arte con las leyes del mercado del arte, con los estereotipos de su cultura que la crítica y el público «entendido» desean verificar en su obra. He aquí, tal vez, la guerra fría de muchos creadores de ayer y hoy.



Justo Planas (La Habana, 1985)

Candidato a doctor en Culturas Latinoamericanas e Ibéricas y profesor de lengua y literatura en la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana. Publicó recientemente sus libros *El cine latinoamericano del desencanto* en Ediciones ICAIC, y *Disney y la zapatilla mágica* en Editores Reina del Mar.

La vista es mejor allí

The Green Book Verde que te quiero... negro

Frank Padrón

El libro verde (*The Green Book*, 2018), como se sabe, Óscar a la mejor película en la edición de 2019 de los premios de la Academia, no es, con mucho, el mejor de los filmes que pugnaban por la estatuilla. Tampoco es el fracaso que algunos han considerado.

La propia estatuilla implica una consideración que resemaniza el texto fílmico; es lógico que a partir del suceso la mirada sobre este se volverá más crítica, amén de comparativa, adicionando raseros que no existirían al margen del premio. Tanto la crítica como el público, incluso aquel menos exigente, establecerá nuevos parámetros y parangones, digamos, con el resto de las nominaciones, esos colegas que compitieron y no ganaron.

En tal sentido, el evento ha engrandecido una cinta como *La favorita* (*The Favourite*, Yorgos Lanthimos, 2018)¹, que pareciera anunciar tal condición desde su título, profético de lo que ha quedado en el ánimo de los cinéfilos. Es evidente la superioridad de este filme, que obtuvo el premio de mejor actriz para Olivia Colman.

Sin embargo, hay que despojar un tanto la obra de su contexto y toda la aureola del Óscar, y analizarla, por supuesto, intrínsecamente.

Primera incursión en lo dramático del director Peter Farrelly —*Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, 1994), *Loco por Mary* (*There's Something About Mary*, 1998)—, y sin la colaboración de su hermano Bobby, el filme, con guion de Nick Vallelonga —hijo del protagonista— no está exento de situaciones hilarantes que recuerdan la «especialidad» del realizador, aunque prevalezca el magma serio de su tema.

La cinta se ubica en 1962, época final de la segregación racial en Estados Unidos². Tony Lip, un

tosco custodio en bares nocturnos de origen italiano, al verse interrumpido por cierre temporal del local donde trabaja, es contratado como guardaespaldas y chofer de Don Shirley, exquisito y riguroso pianista negro que sale de gira. En la maleta de viaje o en la guantera del coche hay algo que no deben olvidar a la hora de emprender este *tour*: «*El libro verde del conductor negro* (*The Negro Motorist Green Book*)», la guía «con los (pocos) establecimientos que eran seguros para los afroestadounidenses de entonces», según explica la página oficial del filme.

El título y la historia están basados en hechos y personajes reales, y aunque referencian de algún modo ese texto, fueron recreados a partir de los documentos personales de ambos personajes, y de los recuerdos del hijo de Tony Lip.

Mezcla de *road movie* y *buddy movie*, el filme avanza sobre rieles en cuanto a su narrativa, ágil y sin escollos; por muy predecible que sea su desarrollo (¿quién no adivina que la amistad entre los tan diferentes se consolidará y saltará barreras y prejuicios?, ¿que el en un principio desconfiado y también racista chofer terminará de íntimo con el músico negro —como si fuera poco— gay?), el relato es disfrutable hasta el final.

No obstante, la orientación sexual de Shirley apenas es esbozada en el filme, y hubiera sido muy pertinente no solo porque resulta esencial en el personaje, según sus biógrafos, sino porque hubiera enriquecido la relación con su *partner*, tratándose de un tipo patriarcal y heterosexista, al menos en principio. Dada la evolución que este acusa en su compenetración con el otro y la manera positiva e incluso solidaria en que se manifiesta cuando descubre esa tendencia en su «empleador», es de

Green

Inspired by a true story



Mahershala Alí y Viggo Mortensen

pensar que también en tal aspecto se hubiera sensibilizado, pero esto es algo que el filme prácticamente silencia.

Sin embargo, lo más criticable a mi juicio estriba en lo tendencioso del enfoque dramático, con un inescamoteable acento en el personaje blanco, que es a todas luces el más simpático, el que posa todo el tiempo para «robarse el *show*», enseñando incluso al propio músico negro cuestiones relativas a su raza, ¡que él desconoce! Aunque también debe señalarse a su favor el hecho de que se le cuestionan sus prejuicios raciales.

Algunos han comparado el filme con *Paseando a Miss Daisy*, aquella historia de 1989 que focalizaba el mismo tema, aunque al revés, y que, miren ustedes, ¡también ganó el Óscar a la mejor película! En ambos, si bien se pregonaba la igualdad racial, inconscientemente, aparece la supremacía blanca: mientras la señora blanca y culta transformaba a Hoke Colburn (Morgan Freeman) en un hombre educado, en esta última, Tony Vallelonga le da al doctor lecciones de pragmatismo y le enseña a poner los pies en la tierra.

En tanto *road movie*, la película se centra más en las diferencias que en el camino por recorrer. En ese sentido, queda muy lejos de otras muestras del género que han hecho historia, tales como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, con Peter Fonda, tal vez el mayor manifiesto cinematográfico de la generación *beat*, o de *París, Texas* (1984), del alemán Wim Wenders, filmado en Estados Unidos, historia de un hombre solitario que ha perdido el rumbo y decide volver a conectarse con la sociedad, consigo mismo y su familia en un viaje a través del desierto americano. O de *Thelma y Louise* (1991), el clásico de Ridley Scott, donde aquellas dos mujeres insatisfechas de su cómoda vida hogareña comienzan un viaje iniciático dejando atrás

la sociedad de consumo e internándose en el Gran Cañón del Colorado.

De cualquier manera, y aun con lo trillado del tema, en *The Green...* la enseñanza mutua del uno hacia el otro, la parte de *buddy movie* que tanto tiene, emerge como lo más rescatable. Se trata de todo un canto a la amistad; de una parte, la apertura hacia la cultura de un personaje inculto, y del otro, el abandono de un mundo frío y solitario, acercándose a compartir algo más que su música. Hay en ello un sentido de convergencia que es el nacimiento de un vínculo en un medio que todavía excluía mediante la discriminación racial.

Vale la pena entonces pasar por alto el estiramiento innecesario de una breve historia, los chistes de manual básico y el trazado algo grueso en el delineamiento de los personajes³, para centrarnos en el superobjetivo; y definitivamente, en el acápites actoral, como otro de los indudables méritos del filme, acaso el mayor.

Viggo Mortensen, nominado a mejor actor secundario, borda la evolución de su rudo buscavidas que avanza en lo humano y afectivo con la simpatía y la variedad de matices que enriquecen un rol, como ya hemos dicho, algo estereotipado. El vencedor en la categoría del Óscar al mejor actor masculino, su *partner*, Mahershala Alí (*Moonlight*), da lecciones de sobriedad y convicción interpretativas. No menos riqueza y variedad adornan un rol al que no le tocó la mejor parte desde el punto de vista dramático.

Película políticamente correcta, aunque no sea desagradable para nada su apreciación y «deglución», deja una no muy grata sensación de *déjà vu*; con dos excelentes desempeños y poco más para aplaudir, no hay que enfrascarse mucho en la lectura de este libro verde.





- 1 *La favorita* discursa en torno a empoderamientos y relaciones de poder a partir de estrategias basadas en interrelaciones eróticas femeninas en un ambiente áulico, y lo hace con una densidad y un poder de sugerencia, una pluralidad subtextual y una sutileza expresiva que supera no solo a su rival, finalmente ganadora en las lides académicas, sino al resto de los concursantes.
- 2 Aun cuando oficialmente ello ocurrió en tal data, la realidad y la praxis desmentían la letra. Las leyes de Jim Crow, por ejemplo, fueron promulgadas en Estados Unidos por las legislaturas estatales blancas, que en ese momento eran dominadas por los demócratas, después del período de Reconstrucción, entre 1876 y 1965. En ellas se propugnaba la segregación racial en todas las instalaciones públicas por mandato *de iure*, bajo el lema «separados, pero iguales», y se aplicaban a los afroestadounidenses y a otros grupos étnicos no blancos en determinados estados de la gran nación. Realmente, esto llevó a que el tratamiento y los alojamientos fueran por lo general inferiores a aquellos asegurados para los blancos estadounidenses, sistematizando un número de desventajas económicas, educativas y sociales. La segregación *de iure* se aplicó principalmente en el sur de Estados Unidos. Por otra parte, en el norte, fue por lo general *de facto*, predominantemente hacia los negros que vivían en guetos urbanos.
- 3 Es una lástima que la construcción de los personajes, rica y matizada en sí misma, carezca de una mayor espesura en sus perfiles. El filme desperdicia tal armadura psicológica en anécdotas, en detalles sin suficiente importancia, que apuntan a un tratamiento epidérmico, o al menos no lo suficientemente profundo como para conformar un sólido estudio de caracteres.

Frank Padrón (Pinar del Río, 1958)

Con sus libros *Co-cine. El discurso culinario en la pantalla grande* (Ediciones ICAIC, 2011) y *El cocinero, el sommelier, el ladrón y su(s) amante(s)*, (Editorial Oriente, 2017) obtuvo sendos premios Winner en la categoría Food Literature, del Gourmand World Cookbooks Award. Por *El cineasta que llevo dentro* (Ediciones ICAIC, 2017) recibió el premio de la crítica que otorga el Taller Nacional de Crítica Cinematográfica de Camagüey.

Capharnaüm

Los avatares de una ética parcial

Reynaldo Lastre



La gran ovación del Festival de Cine de Cannes 2018 fue para el filme *Cafarnaúm* (*Capharnaüm*), de la realizadora Nadine Labaki, que finalmente se alzó con el premio del jurado. El efecto en el público fue inmediato, de acuerdo con la intensidad de las imágenes y la crudeza de la historia. Varios espectadores lloraban al finalizar la proyección, incluyendo a Cate Blanchett, presidenta del jurado en esa edición del certamen. Se impone revisar el impacto de esta película libanesa, tomando en cuenta el contexto de pobreza, migraciones, violencia y crisis humanitaria en que se localiza la historia.

La perspectiva ética aparecerá ligada tanto a la mirada de Labaki (insertada en un grupo social muy diferente del de los protagonistas del filme), como a la de sus potenciales espectadores (un público mayoritariamente europeo y norteamericano, a juzgar por los festivales donde se presentó). Como ha dicho la directora, hay una responsabilidad moral en este tipo de historias, porque son vidas humanas y no personajes ideales lo que está en juego. En ese sentido, el filme acude a un grupo de herramientas (actores no profesionales, escenarios reales, entre otras) para articular de forma efectiva su denuncia de pobreza y violencia en ese pedazo de mundo. Sin embargo, me gustaría revisar el filme a contrapelo de esa cercanía de la autora que (siendo libanesa como los personajes) le otorga un alto grado de verosimilitud a su trabajo frente a ese público internacional que la alaba. Me quiero detener, entre otras cosas, en su confianza en las instituciones legales, porque provocan cierto resquemor sobre la visión del mundo que se intenta propagar aquí.

La totalidad del relato se verifica en el marco de un juicio legal, donde Zain, un niño de unos once años, demanda a sus padres por haberlo traído al mundo de forma irresponsable. La imprecisión de la edad se debe a que ni siquiera existe su certificación de nacimiento. Este sujeto se encuentra, de acuerdo con la ley, en una posición más desventajosa que los migrantes y refugiados que constantemente llegan al país. Comparte el hogar con sus padres y más de cinco hermanos (los mayores no comparten ese espacio porque están en la cárcel), en un lugar donde la infancia es una quimera. Deben trabajar largas jornadas en oficios improvisados (vender jugos caseros en la calle, repartir agua en la barriada, ayudar en la tienda de productos alimenticios del arrendador de la vivienda de sus padres sin remuneración

alguna, etcétera). Sus padres están desempleados, aunque ignoramos si se trata de vagancia o imposibilidad de hallar un puesto de cualquier naturaleza que les permita sostener a su familia.

El espacio del hogar es desalentador. Todos los niños deben compartir sitio para dormir (una cama improvisada en el suelo), muchas veces solo pueden llevarse verduras marchitas a la boca y el clima caluroso se combina con la escasez de agua. La violencia se cosifica a través de los padres, que liberan parte de su estrés golpeando y gritando a los pequeños de la casa. Pero el espacio de la calle no equilibra este abatimiento. Con la ayuda de drones, podemos acceder a una mirada amplia de la ciudad, que parece salida de un reportaje sobre un país en guerra. La languidez de un paisaje tomado por las ruinas limita cualquier resolución optimista. Una secuencia de un grupo de niños con armas de madera, fumando y gritando en edificios abandonados constituye una de las imágenes más felices del largometraje. Sin embargo, esa felicidad se disuelve en abandonos de toda naturaleza, porque sabemos que esos niños no forman parte de un sistema escolar, y muchos de ellos ni siquiera tienen un hogar al que regresar. Para un país como el Líbano, atravesado por largos conflictos bélicos, políticos y religiosos, dictaduras militares, altos índices de pobreza y destino de emigrantes de otros países africanos (sobre todo de Siria), los niños callejeros no llegan a ser una prioridad.

Los conflictos de clase que expone el filme son muy distintos de los que muestran países como Portugal, Grecia o Rumanía, por solo mencionar el lado más visible de la crisis de la Unión Europea. Un grupo de obreros en huelga luego del cierre de una fábrica, o la doble moral de un mundo poscomunista, proyectan conflictos desde la lógica de vidas vivibles, con sujetos legibles, que discuten sobre amor, aumentos salariales, marxismo, presión social, etcétera. Hay una suerte de debate ilustrado en estos conflictos que permite cierta empatía, a la vez que expone el lado decadente de Europa. Sin embargo, los conflictos del filme de Labaki se hallan del otro lado de la frontera de las vidas dignas de ser vividas. Estos personajes son víctimas de un marco jurídico que no los reconoce como personas (en el caso de las mujeres emigrantes, que serán primero encarceladas y luego deportadas a sus países), o son parte de un eslabón social

donde pensar en emanciparse es una ostentación. Para Zain no existe un cuestionamiento sobre cómo mejorar la vida. Incluso, no se interroga sobre por qué vive una existencia tan poco digna. Su único cuestionamiento, en el juicio donde lo condenarán a cinco años de privación de libertad, es hacia sus padres. Zain los acusa de traerlo a un mundo en el que no es bienvenido. Aunque se trata de una tesis de corte existencial, que mueve a pensar en la elección de un ser de su derecho a existir, sabemos que su razonamiento no es el resultado de una reflexión existencial mediada por lecturas filosóficas. Tampoco lo es del desaliento por haber vivido experiencias trascendentales, como una guerra mundial o el fin de una ideología. Se trata de un niño que nunca ha estado en una escuela, y precisamente por eso, porque debe vivir cada día asediado por un trabajo rudo y mal remunerado, sin el amor de una familia y sin acceso a la educación, es que odia la vida. Sabe que vivir es repetir ese guion amargo todos los días, y por eso tiene sentido que odie la existencia.

Además de Zain y sus padres, en el filme intervienen otros personajes de relieve. Su hermana Sahar, un poco menor que él, viene a ser la figura que permite parte de la movilidad dramática de la película. Sabremos que es el objeto de deseo de Assaad, uno de los arrendadores del apartamento donde viven, que además luce veinte años mayor que ella. Solo esperan a que la niña tenga su primera menstruación, porque sería la prueba de su conversión en mujer. Aunque Zain la ayuda a esconder ese primer sangrado, en algún momento su madre lo notará. A cambio de unas gallinas, Assaad consigue la mano de Sahar. Zain se opone con todas sus fuerzas, evidenciando sus argumentos con una cordura impropia en la familia, pero no será escuchado. Mientras los padres se muestran serviles y complacientes ante Assaad, el niño debe sobrevivir a la impotencia que significa perder a su hermana. Zain intenta escapar con ella, pero su plan es precipitado y fracasa, pues no tienen donde ir ni cómo sostener sus vidas. La huida se frustra y Sahar será finalmente entregada a Assaad. La escena en que la madre la arrastra fuera de la casa está cargada de dramatismo. Mientras Sahar y Zain se oponen, la madre responde con accesos de violencia.

La separación de su hermana marca a Zain de tal forma que decide irse de la casa. Cualquier sitio será mejor que el infierno que representa su familia.

Pero, nuevamente, el tono de realidad que la directora le imprime a la cinta transforma esta huida en otro infierno. Zain vaga, inmundo y hambriento, por las calles de la ciudad hasta que su entrada a un circo, casi por azar, le lleva a conocer a Tigest, una migrante etíope que se convertirá en su protectora durante un segmento de la película. Ella trabaja en el servicio de restaurantes del circo con una identificación falsa. Tigest (Rahil es su nombre etíope) tiene un hijo de un año de edad, a quien esconde en horario laboral en un baño que declara fuera de servicio. De esta forma evita tener problemas con la administración, puede hacer su trabajo y cuida por sí misma a su pequeño. Tigest se compadecerá de la indigencia de Zain, porque hasta cierto punto le recuerda la suya propia. Lo lleva a su casa, lo baña y le da de comer. A cambio, le pide que cuide a Yonas, su bebé. A través de este acuerdo, crean un pacto de lealtad.

Aspro, suerte de cabecilla de negocios ilegales, intentará acosar a Tigest para que le venda a su hijo. Él controla la fabricación de identificaciones falsas, y ha decidido no renovar su documento a Tigest como estrategia de presión. La propuesta es inadmisibles para ella y por tanto se convierte en una mujer vulnerable de ser encarcelada y deportada, como efectivamente sucede más tarde.

En este momento, la directora introduce una nueva vuelta de tuerca, pues Zain se queda solo con Yonas y debe inventar estrategias para la supervivencia de los dos. En ese peregrinaje conoce a una niña de su edad que vive en la calle. Vende cajas para obtener dinero, y poder llevarse algo a la boca. Desciende a un escalón todavía más hosco en la dinámica social. Ella le habla de sus estrategias para realizar sus ventas a diferentes precios, de acuerdo con el vestuario de los potenciales compradores. «Si la señora lleva un anillo», le dice «que Alá te proteja a ti y a tu marido». «Si no tiene marido», continúa explicando «que Alá te envíe un marido perfecto». De esa forma consigue ser persuasiva. La niña también le habla de sus estrategias para obtener ayuda del gobierno, de acuerdo con su estatus de refugiada siria en el Líbano. Además, le cuenta sus planes para gestionarse un viaje ilegal a Suecia. Ha escuchado sobre un barrio de sirios que existe allá. Uno de los propósitos de irse, dice, es para tener un cuarto propio, pero sobre todo «porque los niños allá mueren solo por causa natural». Nuevamente,



la preocupación por la vida, un techo y un estatus legal se convierten en la única agencia de los personajes.

Para obtener comida y leche para el bebé, Zain aprende a hablar con acento sirio. De esa forma finge ser un refugiado y puede aplicar a la ayuda humanitaria. Aspro logra coaccionar a Zain, proponiéndole que a cambio de un dinero (que puede usar para ese anhelado viaje al extranjero) le entregue a Yonas, porque así podría irse a vivir con una familia, que lo puede cuidar, vestir y alimentar. Para el momento en que Zain se quiebra, ha sufrido demasiado. Lo han desalojado de la renta de Tigest, y ni siquiera tiene donde bañarse y comer. La movilidad con Yonas es demasiado difícil, y de alguna forma siente que lo traiciona si lo único que puede ofrecerle son condiciones infrahumanas. Termina confiando en Aspro y le entrega a Yonas, pues en ese entonces ignora que Tigest está detenida por las autoridades de inmigración y se está procesando su deportación a Etiopía.

Cuando Aspro le habla del posible viaje al exterior, le pide papeles (acta de nacimiento, carné de identidad, pasaporte), «una prueba de que eres un ser humano», le dice.

Zain vuelve a su casa a buscar sus papeles. Y con ese regreso se produce el último punto de giro. Fracasa tratando de hallar a escondidas algún documento oficial con su nombre y finalmente se muestra a sus padres. La primera reacción de su madre es golpearlo mientras lo interroga por su desaparición. Cuando insiste para obtener alguna identificación, su padre se encoleriza aun más. Le muestra un grupo de papeles guardados en un lugar seguro de la casa. Uno es una orden de desalojo, el otro es una nota del hospital «que le rompería el corazón a cualquiera». «Ya ves», dice también el padre, «somos insectos, no le interesamos a nadie». Cuando interroga a todos sobre el documento del hospital, descubre la muerte de su hermana. Es entonces cuando toma el cuchillo

para hacer justicia con su propia mano. En ese punto, la serpiente se ha mordido la cola. Regresamos al inicio, donde se desarrolla la escena del juicio en la que Zain (ya condenado a cinco años de privación de libertad) está demandando a sus padres por traer niños irresponsablemente al mundo. La película, como ha demostrado tras la progresión de hechos, le da la razón. Sin embargo, la naturaleza de esta petición, articulada desde una honradez y bondad aparente, se emparenta con algunas elites económicas y sociales y su deseo de reducir la procreación de las clases pobres. ¿Es esa la única solución posible para lograr un orden mundial más justo? Pareciera que sí, de acuerdo a la lógica del relato¹.

Zain se puso en contacto con un programa de televisión para salir de su invisibilidad. Este gesto, que por supuesto le otorga una agencia inédita en su existencia, se convierte en caja de resonancia de un debate sobre la situación alarmante de las migraciones, la pobreza y la violencia. Pero exige que esa solución se produzca en el mismo seno de la pobreza. Zain, quien ahora se ha convertido en una figura pública, consigue con ayuda de los medios (y su abogada) una manera de salir del país. De esa forma se salva una vida, pero la pobreza y las migraciones forzadas continúan. La ley sigue dividiendo a los sujetos de acuerdo con su estatus migratorio, condenando a seres humanos pobres a una cadena de ilegalidades que la película decide no cuestionar. Si existe una moraleja sobre los efectos de este filme, es que la ética, si existe, nunca es imparcial.



1 Casualmente, la directora decidió encarnar el papel de abogada defensora en la causa de Zain, que no es otra que pedir la reducción de la natalidad en los hogares pobres.

Reynaldo Lastre (Granma, 1985)

Candidato a doctor en Literatura, Cultura y Lenguaje, por la Universidad de Connecticut. Es uno de los coordinadores del blog *Coffea Arábica*, especializado en cine latinoamericano. Miembro de la UNEAC, de la ACPC y de LASA. Publicó en 2014 el libro *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos*, por Ediciones La Luz.



¡RÍE, PAYASO! ¡LIBEREN AL JOKER!

Del continuismo clasista y la incorrección política a la revuelta de los indignados

Rolando Leyva Caballero



¡Actuar! ¡Mientras preso del delirio,
no sé ya lo que digo ni lo que hago!
Y sin embargo, es necesario. ¡Esfuérzate!
¡Bah! ¿Acaso eres tú un hombre? ¡Eres payaso!
Ponte el traje y empólvate el rostro. La gente paga y aquí quiere reír.
«Vesti la giubba». *Pagliacci*. Ruggero Leoncavallo

1. Todo debe irse

Que un largometraje de ficción proveniente de la apropiación y replicación del universo de DC Comics reciba, por méritos artísticos demostrables, el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia, evidencia, por fin, los cambios acontecidos en la consciencia y sensibilidad cinematográficas actuales. También describiría los desplantes a los antiguos criterios de selección de las películas a concursar, así como de los patrones de canonización estética, de consumo multitudinario y de distribución controlada del audiovisual de pretensiones artísticas. Sin renunciar al mal llevado y traído concepto del cine de autor, puesto en fuga y riesgo de extinción, ahora sería posible asimilar y exponer cualquier producción filmográfica industrial que, de manera contundente, o indiciaria, asuma algunas cuotas mínimas de compromiso ético, sin dejar de proponer una lectura lúcida y problematizada de la sociedad actual, desde un discurso estético e ideológico cada vez más elaborado.

Sin embargo, más allá de lo arriesgado del acercamiento cinematográfico a un personaje de historias muy conocido, a partir de sus connotaciones clasistas y sociales, como la alegoría compleja e imperfecta del derecho ciudadano a disentir de lo instituido de manera tácita, como las leyes de comportamiento permisibles, *Joker* (Todd Phillips, 2019) es la encarnación de la condición humana en clara descomposición. De ahí que las claves de interpretación del filme haya que buscarlas en dos dimensiones diferentes de la realidad fáctica, más allá de

la clásica dicotomía y distinción filosófica, infructuosa y recurrente, entre el bien y el mal, en abstracto, para insistir primero en el individuo como sujeto aislado, víctima de un proceso de enajenación y exclusión social, para luego desenmascarar los mecanismos de manipulación mediática de la ciudadanía. El argumento a desarrollar, por tanto, no es el de una película de superhéroes y villanos. He aquí un giro radical en la concepción de un cine de arquetipos y personajes que antes apostaban por recorrer el camino del héroe, tomando de la mano al espectador ingenuo, que en su intento válido de sublimar ciertas virtudes ancestrales era capaz de obviar a discreción los defectos, horrores y pecados que también distinguen a la especie.

Por ello lo primero que hace el filme es emplazar, debidamente, la condición humana. *Joker* es, antes que nada, para su desgracia, un individuo victimizado por la sociedad. Una de las bazas ideológicas de la película parte de esa condición del protagonista de paria y antisocial, discapacitado, por las razones varias que sean, para adaptarse a un entorno económico, familiar y laboral depauperado, que desestimula el altruismo y condena al ser humano a la práctica de la supervivencia. La precariedad y temporalidad de un empleo artístico y creativo, no por ello menos demandante y vocacional, lo pondrá en la primera línea de fuego de la intolerancia y el odio descarnado del conciudadano, que deviene así competidor envilecido e incapaz de distinguir y empatizar con aquel sujeto que no luzca apto para defenderse por sí mismo de los contrincantes.

Joker mutará de a poco, de un antihéroe casi épico a un falso villano revolucionario, ni siquiera necesariamente revanchista. A falta de un Batman multimillonario y enmascarado, paladín de la justicia y el orden social instituido, Joker acabará siendo, en esencia, el archienemigo de sí mismo, pero también, de paso, al final del camino desandado en contra de su voluntad expresa, un aleccionador feroz del prójimo idiotizado e inerte que precisa ser sacudido a través de la terapia de choque. La dificultad en la construcción física y psicológica del personaje partía, precisamente, no de su presencia potente en escena, sino de la ausencia de una contraparte dialéctica, un *partenaire* para bailar al compás de su locura en ciernes o del todo desencadenada¹.

Al no haber un desafío actoral ni lúdico entre contrapartes que se odian, sino, apenas, monólogo recitativo, el Joker, su diseño en tanto carácter, rebasa lo accidental, y lo anecdótico, para incurrir más en lo psicológico. Su carisma y personalidad, así, no dependen del diálogo intenso entre dos enemigos a muerte que no se detestan. Todavía. Sus apariciones en tanto personaje cinematográfico a lo largo de las últimas décadas lo habían reducido a la categoría de caricatura desencajada y estridente², sin apenas detenerse a explicar sus orígenes y potencialidades reales, en tanto villano con una historia de vida que ayudara a entender su lógica abrasiva y delirante.

Lo que registraría de diferente y novedoso este Joker de 2019 es una historia clínica.

Es por definición un personaje en gestación, larval, óseo, que no se proliza demasiado en cuestiones de indumentaria. El Joker, que aún no se ha presentado en sociedad, es, digamos, un tarado, alguien muy dañado³, desprovisto del apetito sexual⁴ y el temperamento explosivo y obcecado visto en caracterizaciones previas del mismo personaje, ya en una etapa más avanzada de su prontuario criminal.

Aunque odiosas e inevitables, las comparaciones aplican muy bien a la hora de explicar y entender su comportamiento posterior. Este Joker, que se podría calificar de originario, es introvertido hasta lo patológico. Es un hombre castrado e hijo dependiente, casi faldero, atrapado en una relación edípica con una madre igualmente desequilibrada. Sin embargo, no es del todo un misógino desquiciado, si acaso llegara a serlo. Arthur Fleck no se adecua a un arquetipo de masculinidad que no dudaría en practicar el asesinato machista y la violencia de gé-

nero, una situación que no tiene lugar en la película, más allá de que existan dudas sobre qué pasó en realidad con el personaje de Sophie, interpretado por la actriz Zazie Beetz, la madre soltera con la cual Arthur Fleck alucina una historia de amor que nunca tiene lugar a no ser en su imaginación.

Desea en silencio. También es El Doctor de la Risa. Un paliativo para el dolor infantil, un actor callejero, de reparto, al que el dolor impulsa a pasar a la acción. En resumen. Un presidenciable al cargo del «príncipe payaso del crimen» que aún no muestra su cara.

El Joker es un pedazo de *white trash*, burda y reciclable: un pobretón de solemnidad. Sus motivaciones para delinquir, más que personales, son políticas, pero él no lo sabe. Para Joker el humor homicida es la continuación de la lucha de clases por otros medios. El poder económico y el aparato mediático y propagandístico que le sirve de lanzadera ideológica son el enemigo infernal a confrontar y derrotar, pero él no lo ha concienciado.

Hasta ahora el legado y pertinencia existencial del Joker, en tanto personaje antagonico, se había concebido a raíz de sus altercados y desavenencias con El Caballero Oscuro, que aún es un niño y no el heredero universal movilizado por una venganza personal. Sin embargo, el principal avance o trueque reportado al respecto es uno que, aunque evidente, pasa inadvertido, y es el que convierte al Joker en protagonista de su historia. Quien luego será considerado el archienemigo por excelencia, la encarnación del mal, un villano antológico no por ello menos adorado y entrañable a rabiar, aquí apenas es un esbozo lastimero de lo que más adelante será: un personaje carismático y provisto de una personalidad arrolladora e incendiaria. Aun así, es cierto que en un inicio el Joker no es más que un comediante desastroso, un entretenedor sin gracia, un humorista humillado. La elección del camino del mal dimana de una sumatoria inexacta de pequeñas pero decisivas frustraciones personales que lo llevarán a la transformación definitiva e involuntaria en un anarquista que pasa del anonimato artístico a la palestra pública tras practicar varias ejecuciones sumarias.

La incontinencia hilarante no es solo la expresión de un rasgo psicopático irrefrenable. Es también, de modo consciente, un mecanismo de defensa para lidiar con la ansiedad, las derrotas, las frustra-

ciones y el estrés. La figura del payaso que se dibuja una sonrisa permanente en el rostro, e insiste así en continuar el espectáculo a pesar de las golpizas, establece la naturaleza resiliente de un personaje positivo, empujado al crimen por circunstancias que lo superan y llevan a cometer delitos mayores, a enloquecer de manera definitiva al no poder encontrar otras formas de ser bueno. Todo debe irse, parecería decirnos el Joker. El *show* debe continuar.

People expect
you to behave
as if you
DONT





2. No te olvides de sonreír

La conversión definitiva del Joker en un villano no ocurre por degeneración espontánea. Más allá de la disposición genética, psicológica y social, que aumentan sus probabilidades de acabar siendo un perdedor potencial, Arthur Fleck⁵, el comediante, es apenas un individuo inocuo, despojado de toda comprensión clasista y política de la sociedad deshumanizada e injusta en la que le ha tocado vivir⁶. Insistimos en leer el *Joker* en clave y siguiendo una interpretación extraestética porque lo amerita. Sin ser evidente el trasfondo sociológico al que se remite en tanto coyuntura, esta es una película que, más que explicitar intenciones, sugiere ciertas lecturas duales.

Son los individuos y la sociedad en su conjunto los que le llevan a delinquir.

Algunos de los análisis más sesudos sobre la película han insistido, como es lógico, en la caracterización psicológica del personaje a partir de sus padecimientos psiquiátricos, que lo llevarían a emprender ese viaje sin retorno, en espiral descendente, a los infiernos del desequilibrio y la demencia, a

lo que se suma que es un ciudadano anodino y demacrado, llagado por la mala vida y la pobreza casi extrema que lo afectan.

Además, está condenado por su incapacidad adaptativa para asimilar o al menos entender las reglas del juego social, que preestablece la competencia deshumanizada y feroz por hacerse de unos ingresos que lo acerquen al éxito individual basado en la prosperidad y la solvencia.

Otro tanto se ha escrito sobre los homenajes de *Joker* a dos referentes cinematográficos como *Taxi Driver* (1976) y *El rey de la comedia* (1982), ambas dirigidas por Martin Scorsese, cuando en realidad la película tendría mucho más que ver con *V de venganza* (*V for Vendetta*, James Mc Teigue, 2006), que narra la historia convulsa y sobrerrevolucionada de otro personaje complejo, oriundo del mundo gráfico de DC Comics, que apuesta por ocasionar una reacción en cadena que acabe con el orden social establecido.

Las claves interpretantes podrían emanar de una amalgama de problemas y situaciones sociales por resolver, que no encuentran solución, más que todo,

por la incapacidad del sistema para ahondar en las causas y consecuencias de la concentración de la riqueza, provocada por la avaricia del capitalismo especulativo y financiero, responsable directo de los desequilibrios económicos más extremos y la consecuente exclusión económica de un sector poblacional activo y mayoritario que, sin embargo, no logra satisfacer sus aspiraciones, expectativas, intereses, objetivos y urgencias. El amargo caldo de cultivo de la locura personal del Joker es también la masa social efervescente lista para bullir. La actitud agresiva del personaje es el catalizador y detonante de un descontento colectivo acumulado, que acabará por estallar con fuerza, amenazando los bienes y privilegios de la casta social dominante, pero también de la clase media desmoralizada. La anarquía, el caos cósmico, cuando menos el desorden social generalizado, debido a las protestas multitudinarias que acontecerán de a poco hasta ganar en potencia y organización, dejan entrever una crítica a la desmovilización política de la ciudadanía.

En cualquier caso, *Joker* no es un órdago ochentero ni setentero, a pesar de su estética retroactiva y sucia, que no plomiza ni tenebrista en el plano cinematográfico.

Es una película anclada en la realidad inmediata, aunque la analogía se inscriba dentro de un pasado reciente, pero actuante en cierta medida. Sus críticas y reclamos indirectos no se circunscriben al campo cerrado o estricto de las formas de organización económica, ideológica y política de la sociedad estadounidense contemporánea, sino que conectan con determinadas problemáticas sustantivas, relacionadas con la actualidad y pertinencia de ciertos debates que condicionarían la opinión pública norteamericana, como podrían ser las luchas del movimiento feminista por la equidad laboral, la igualdad ante el derecho, pero también, no podría ser de otro modo, por la preservación de la integridad física, moral y profesional de las mujeres ante los desmanes de los hombres hegemónicos que imponen su ley, la del más fuerte.

De ahí que, a su manera, *Joker* cuestione y proponga derruir la práctica del acoso sexual como la ejecución del derecho de pernada de los hombres exitosos, esos depredadores de oficinas climatizadas, cuello blanco y corbata a medias: los famosos tiburones de Wall Street y su frenesí alimenticio,

que ha desembocado en actitudes de asedio, derribo e ingesta oportunista de los débiles y subordinados que forman la cadena trófica que es la pirámide social actual. Como siempre ha sido en la historia de la humanidad.

La aniquilación de los corredores de bolsa que, ebrios, acosan a una mujer en el metro, habla por las claras de que el Joker, más que un antihéroe anónimo, es un justiciero, o aspiraría a serlo, al menos por el momento, si se lo permiten. Antes de convertirse en el villano por antonomasia, el Joker, que aún no pasa de ser un bromista en horas bajas, es un ciudadano indignado que de a poco gana en consciencia de clase y reacciona en consecuencia. Más que las afrentas y la paliza que le propinan los ejecutivos de marras, al abusar de él, sin saberlo, están desatando a la bestia belicosa y brutal que permanecía en estado vegetativo, que resistía estoica las humillaciones y ofensas en su contra.

Por ello no se puede decir que sea aleatoria su selección de los sujetos a ser ejecutados. Para nada. Las muertes múltiples que se le adjudican desde el argumento del filme responde a una causa, incluso las que podrían convertirlo en un monstruo deshumanizado y letal⁷.

En cualquier caso, no podemos olvidar que el Joker emplaza esa práctica hipócrita tan de moda hace rato que nos impele, casi obliga a sonreír cuando seamos víctimas. No te olvides de sonreír. Nos dicen por ahí. Mejor, como sugiere el Joker: ¡No sonrías!

3. Pon una cara feliz

El personaje del Joker también emplaza el imperativo social de asumir a rajatabla lo que se ha dado en llamar «la dictadura de la felicidad»⁸. El avinagramiento de su carácter es así la resultante de su incapacidad afectiva y existencial, no ya para sonreír sin control, que lo consigue sin esfuerzo, sino para simular que vive a tiempo completo atrapado en una burbuja de seguridad y un estado emocional espontáneo y lúbrico, un mundo feliz, donde todo funciona bien y aquellos que no consiguen ser exitosos es porque no se han esforzado lo suficiente o no han tenido la ayuda y la suerte necesarias en estos casos. *Joker*, en tanto película y personaje de ficción, pero también cual alegoría del cambio de aires, apuesta por desenmascarar la mala práctica del

simulacro social de regalar o vender una imagen impostada de felicidad y éxito basado en la práctica del individualismo más decadente, inmisericorde y voluntarista. Por tanto, la liberación del individuo pasa, otra vez, por acabar acorralándolo con una filosofía evasiva y resultadista que le induce al autoengaño, el conformismo y el desaliento más pesimista. Es decir. Simula que eres feliz a toda costa porque depende de ti y no te queda de otra si acaso quieres prosperar o acabarás convertido en un perdedor privado del derecho a reclamar. Es un cuestionamiento abierto a la cultura contemporánea del emoticono instantáneo y el meme iconoclasta que sin embargo no es percibida tal cual, sino como una incitación a la violencia injustificada e irracional.

Aunque ambientada a inicios de los años ochenta en una ciudad norteamericana imaginaria, en el contexto de una sociedad conminatoria al simulacro falaz de la felicidad infalible, *Joker* apunta sus cañones a las plataformas pragmáticas de la idiosincrasia anglosajona, defensora del éxito y la felicidad individual epidérmica y utilitarista. Las grandes bazas temáticas de la película se remiten a un articulado ético que tiene que ver, y mucho, con la entronización de dos prácticas recurrentes en los momentos de angustia económica y tensión social, por tanto, de auge del progresismo reivindicador: por un lado, el continuismo clasista de matriz ultraconservadora, aderezado ácidamente con lo que vendría a ser su apoyatura cuasi ideológica y retórica, esa incorrección política sin filtros ni medidas que apuesta por el recordatorio constante, por parte de los emprendedores y magnates influyentes, del modo en que la sociedad está dividida y organizada en dos clases y grupos humanos, diferenciables y separados por un abismo establecido a partir del poder adquisitivo de unos en detrimento de los otros, por tanto, de la elegancia, el estatus económico y la solvencia como rangos distintivos del hombre de éxito en contraste con la actitud antisistema y verdulera del perdedor empedernido.

Así, el arquetipo del empresario exitoso, como el modelo humano de conducta intachable y ser socialmente superior digno de imitar y respetar, encarna en el personaje despiadado de Thomas Wayne. Ya no es el altruista benefactor de una ciudad decadente, Gótica, sino un capitalista libertario y energúmeno exaltado, un multimillonario prepotente que agrede al Joker en cuanto tiene la oportu-

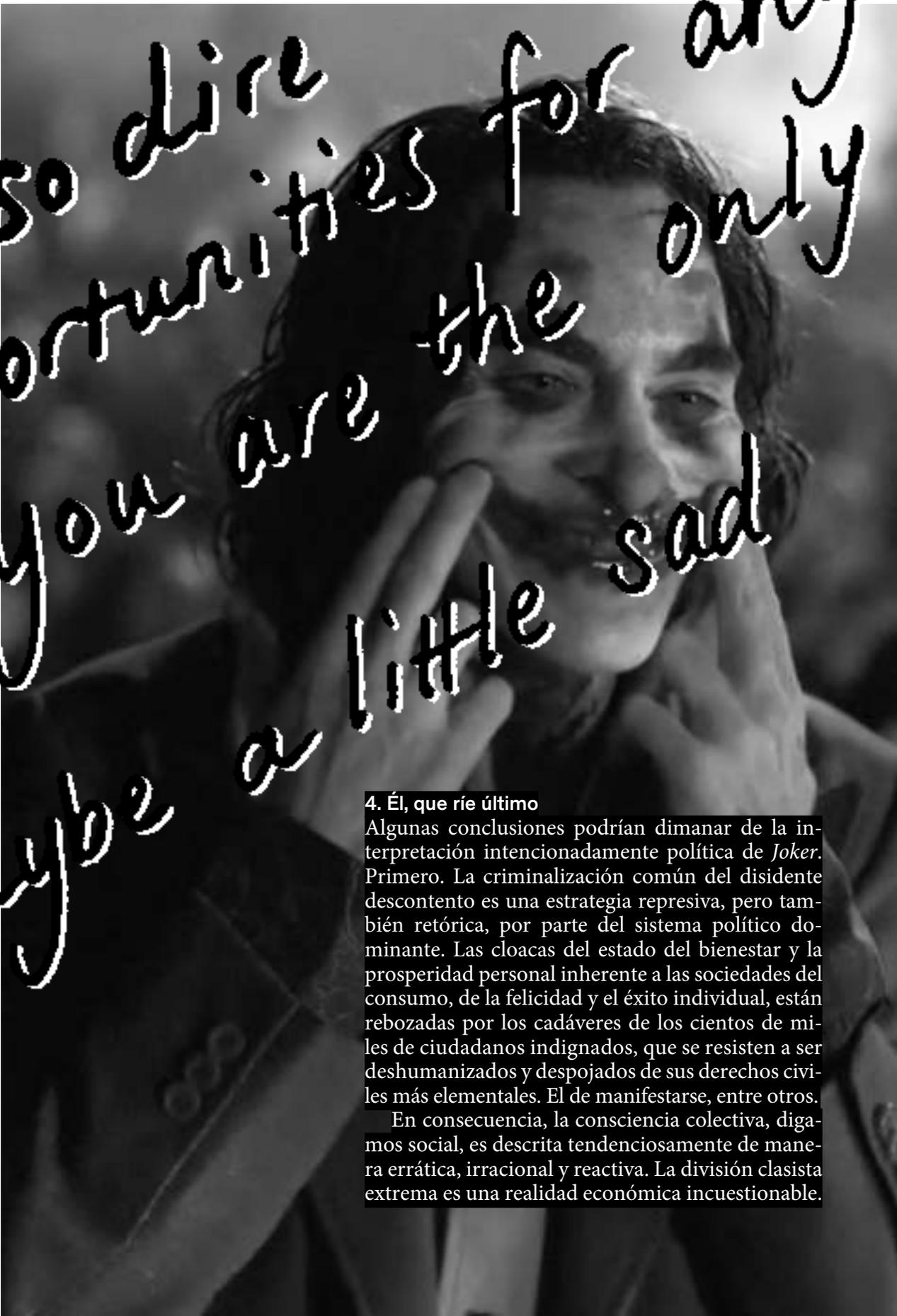
nidad de ponerlo de vuelta a su lugar de origen, mientras denigra y enjuicia a la ciudadanía alzada en armas, que se resiste a ser reducida al calificativo de horda envidiosa⁹. El candidato favorito a ocupar la alcaldía de Ciudad Gótica no es el filántropo modélico que luego será ejecutado junto a su esposa por un delincuente común fuera de control, sino apenas un sujeto antipático y arrogante, que se hace odiar a muerte por la ciudadanía desposeída que parece dispuesta a pasarle factura por su actitud y argumentario.

La agudización extrema del conflicto clasista en el seno de la sociedad contemporánea es una de las preocupaciones implícitas en un filme que, sin calificar de cine abiertamente político, se remite de manera indirecta y sintomática a esa situación social, potencialmente anárquica y devastadora. Otro problema sería el de la responsabilidad social de los medios masivos de comunicación, entretenimiento, información y opinión, expuestos como el altavoz e instrumento predilecto de los que detentan el poder político o aspiran a conseguirlo a cualquier costo, dispuestos a lanzar una sarta de ofensas contra aquellos que no acatan ni aceptan el carácter clasista de una sociedad excluyente, y que, en consecuencia, se resisten a ser manipulados y ninguneados.

No obstante, también en un sentido político, la película es contradictoriamente ambigua.

Por un lado, *Joker* no es aún el villano terroríficamente divertido de películas anteriores. Apocado y desequilibrado, convencido pero dúctil, acabará hundido y reaccionando de manera brutal al acoso constante. Sus muchos frentes abiertos enmascararían la elección política de un filme de ficción que precisa empujar al personaje protagónico hasta que acabe desquiciado, todo ello antes de emprender acciones asesinas contra sus enemigos.

Algunos bien intencionados optimistas podrían percibir en *Joker* un contundente alegato anticapitalista o antisistema. Y podría ser, pero no tras una primera interpretación rápida. Su encanto y trascendencia radica en que nos insta, sin complejos, prejuicios ni traumas, a posicionarnos del lado de Arthur Fleck, el Joker, que no es un criminal en gestación, ni siquiera un paciente psiquiátrico desequilibrado que apuesta por la violencia extrema. El Joker no es siquiera el villano, sino una víctima social que ha decidido ejercitar su derecho ciudadano a la desobediencia civil y la aplicación inmediata de la justicia.



so dire
opportunities for any
you are the only
maybe a little sad

4. Él, que ríe último

Algunas conclusiones podrían dimanar de la interpretación intencionadamente política de *Joker*. Primero. La criminalización común del disidente descontento es una estrategia represiva, pero también retórica, por parte del sistema político dominante. Las cloacas del estado del bienestar y la prosperidad personal inherente a las sociedades del consumo, de la felicidad y el éxito individual, están rebozadas por los cadáveres de los cientos de miles de ciudadanos indignados, que se resisten a ser deshumanizados y despojados de sus derechos civiles más elementales. El de manifestarse, entre otros.

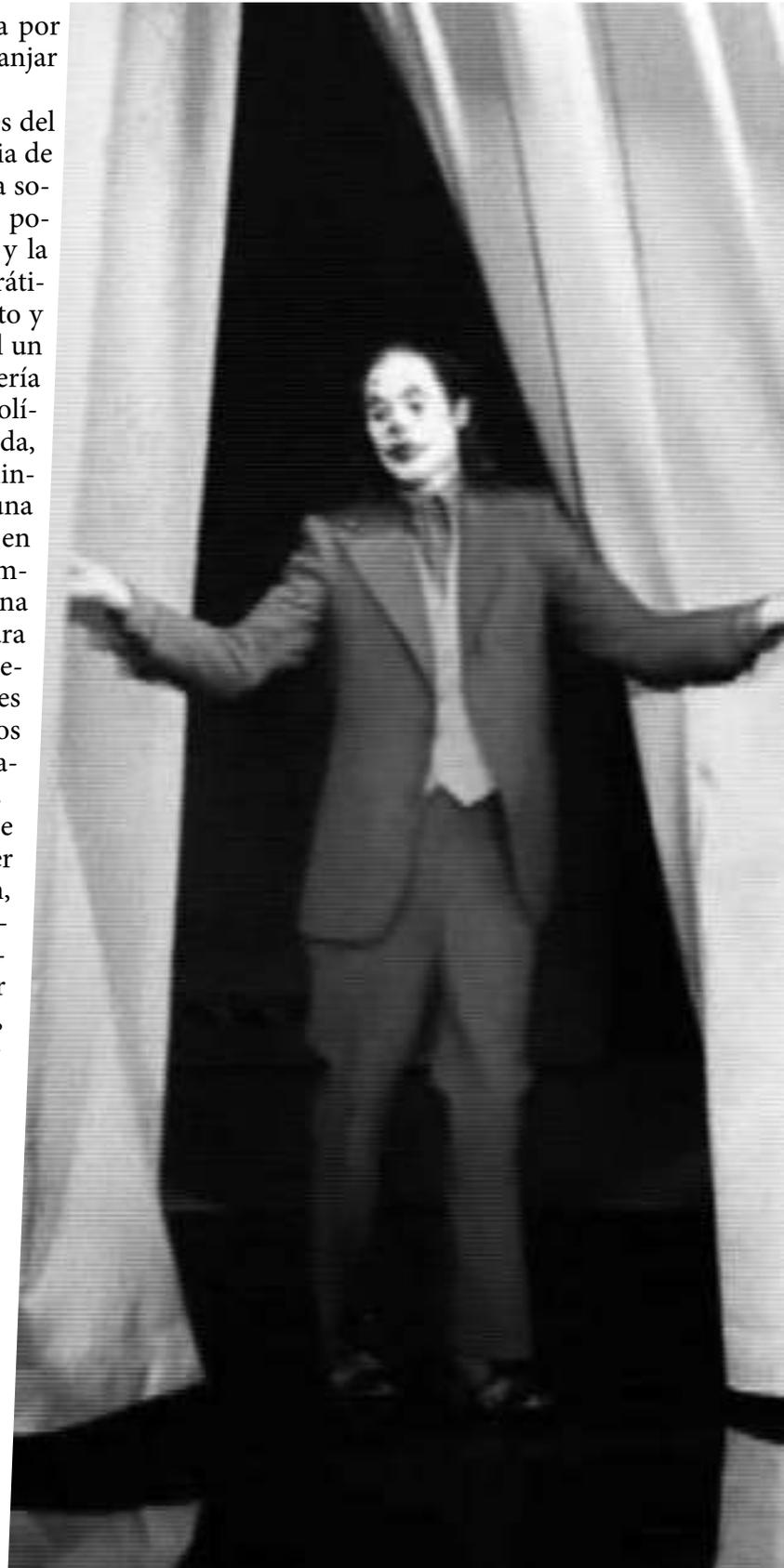
En consecuencia, la consciencia colectiva, digamos social, es descrita tendenciosamente de manera errática, irracional y reactiva. La división clasista extrema es una realidad económica incuestionable.

La sociedad norteamericana contemporánea apuesta por la espectacularidad y el exhibicionismo a la hora de zanjar sus diferencias ideológicas.

El continuismo dialéctico, que no estático, a través del cual el estado de derecho vigente administra la justicia de manera conveniente, discrecional y partidista, es otra socorrida estrategia política para diluir el descontento popular tras la mascarada de los desórdenes públicos y la desobediencia civil, acusadas de actitudes antidemocráticas y criminales. El ciudadano descontento es descrito y tratado como un criminal común, en su defecto, cual un enfermo mental, cuando la delincuencia tal vez debería ser asumida, en realidad, como un posicionamiento político casi extremo. Bajo esa lógica divergente pero válida, no existirían los criminales comunes. Por tanto, delinquir, en cualquiera de sus formas, es cuando menos una decisión consciente que nos troca en presos políticos en potencia. Quizás el final de *Joker* describe mejor la ambigüedad ética y moral de un largometraje que evita una solución argumental y dramática ejemplarizante para proponer, a cambio, la opción de elegir si nos acogemos al derecho a disentir en nuestra condición de seres humanos, pero sobre todo de ciudadanos con derechos inalienables o si, por el contrario, reaccionamos de manera escandalizada ante la revuelta de los indignados.

El *Joker* podría ser visto como el último gran héroe de la clase obrera norteamericana. Habría que entender la revolución que desencadena, más bien la rebelión, como un acto creativo, de amor propio, de apropiación del espacio personal, pero también público, ocupado por los demás que le desprecian por pobre. *Joker* eleva al individuo anónimo, pero siempre concreto, en la medida que lo impele, por las malas, a sumarse a las masas que reclaman ser escuchadas para enfrentar al sistema político y social que los oprime. Según establece el filme, la sonrisa siempre será un acto subversivo, que nos humaniza.

En lo estético, *Joker*, en tanto comodín cinematográfico, es la última carta de la baraja. Disfruta y padece a partes desiguales de cierto regusto a ópera rocosa, al dramatismo decimonónico actualizado con algunas dosis de escenas de acción y violencia extrema, casi gore. En cualquier caso, parece advertirnos desde su elocuencia macabra y oscura: «¡*La commedia é finita!*»¹⁰. Solo nos queda por decir, más bien, ordenar, quizás sugerir: ¡Ríe, payaso! ¡Liberen al *Joker*!



- 
- 1 Fue el contrapunteo dialéctico y el intercambio físico intenso entre Batman y el Joker lo que llevaría a Heath Ledger a ganar, póstumamente, el Óscar al mejor actor de reparto por *El caballero oscuro (The Dark Knight)*, Christopher Nolan, 2008). Con el antecedente cercano e ineludible, por sublime, del Joker interpretado por Jack Nicholson en *Batman* (Tim Burton, 1989) y la caracterización igualmente genial y monstruosa, incluso superior, que hizo Heath Ledger, el gran desafío actoral para Joaquin Phoenix consistía en pasar de ser el antagonista antológico y villano de manual a convertirse en el protagonista decadente y solitario. El mérito radica justo ahí. En el monólogo alucinante y ejemplar de un personaje hecho a la medida del actor y de sí mismo. La bajada de peso es apenas una exigencia y forma de martirizar el cuerpo para liberar la mente de las ataduras que podrían llevarlo a salirse del guion establecido.
 - 2 El rastreo existencial de los orígenes del personaje, asumiendo que es el mismo en las distintas adaptaciones cinematográficas, arroja que difieren mucho entre sí. Si bien al Joker que interpreta Jack Nicholson le propinan un abrasivo baño de ácido que acabará por dibujarle una sonrisa mefistofélica en el rostro, ya cuando llegamos a *The Dark Knight* las explicaciones son otras. La sonrisa perenne, que no es tal, deja de ser una mueca acartonada y deforme para convertirse en horribles cicatrices o costurones no quirúrgicos, derivados, a juzgar por las explicaciones o razones del personaje asumido por Heath Ledger, de dos experiencias diferentes igualmente traumáticas, pero incompatibles. Por un lado, la acción abusiva de un padre violento que le ocasiona el daño en el rostro. Por el otro, una acción empática y voluntaria, por parte del personaje, que se autoinflige las heridas para apoyar a una novia dañada. En cualquier caso, de lo que hablamos es de un rasgo facial devenido marca de identidad de un personaje antológico.
 - 3 Esto se remarca en el Joker del filme *Escuadrón suicida* (James Gunn, 2016). Ahí, asumido por Jared Leto, en su caracterización física, se le adiciona casi de la nada, en la frente, un tatuaje que dice, textualmente: *Damaged*.
 - 4 Más que apetito sexual habría que hablar de *sex appeal*. El Joker de Joaquin Phoenix no rezuma la sensualidad que distingue a otras caracterizaciones del personaje, desarmadas del encanto suficiente, no para no resultar irresistible, sino al menos para no pasar inadvertido o resultar francamente repulsivo.
 - 5 El apellido del personaje establece la imposibilidad de sustraerse al estatus de ciudadano de tercera categoría, atascado *per se* en un excluyente sistema de castas. *Fleck*, en su acepción principal: «manchita, mota, salpicadura», lo que instituye de primeras el estatus ciudadano del personaje protagónico. Arthur Fleck es una mancha humana, un perdedor, y debe ser tratado como tal.
 - 6 En algún que otro artículo de los que politizan a lugar la interpretación de la película, se ha manejado la teoría plausible que adjudica el estallido de locura del Joker, precisamente, más allá de su desastrosa historia de vida, a ciertos recortes presupuestarios y de personal en la atención primaria norteamericana, derivados de la desactivación de ciertos programas de salud mental implementados por gobiernos previos, y que bajo el mandato de la nueva administración norteamericana ha supuesto un retroceso manifiesto en la cobertura médica y el tratamiento de este tipo de enfermedades mentales.
 - 7 Más que asesinato, la muerte de la madre en pleno hospital podría ser entendida como la práctica de la eutanasia de un enfermo terminal que sufre de dolores atroces que no solo tienen que ser de naturaleza fisiológica, sino también, sobre todo, mental. Al practicar el delito y pecado del matricidio de la mujer que lo adoptó, el Joker le estaba pasando factura, no por mentirle sobre su origen y su supuesto padre biológico, sino por otro hecho más deleznable y pérfido, el que establece que él fue abusado, suponemos que sexualmente, por la pareja de esa madre enloquecida e inestable en lo emocional que no hizo nada al respecto. También, el matricidio debería ser visto, en este caso, como la salida definitiva a un conflicto lascivo de difícil solución médica.
 - 8 La dictadura de la felicidad, que apenas circunscribe la psicología positiva a la teoría del bienestar, basa el crecimiento personal en las diferentes formas de aumentar dicha experiencia. Asimismo, establece la importancia causal que tienen las emociones sobre la salud y el bienestar, que solo admite y permite las denominadas «positivas», una dicotomía en extremo simplista, que secciona las emociones en positivas y negativas, en vez de tratarlas como un continuo positivo y negativo, en el que tanto unas emociones como otras tienen relevancia. Siguiendo, por tanto, la ideología de la psicología positivista, llegamos al punto en que si no has logrado tus objetivos es porque no lo has deseado con todas tus fuerzas.
 - 9 Thomas Wayne es otro personaje secundario habitual que ahora sufre un interesante y profundo cambio en su concepción y registro. Una decisión que ayudaría a reforzar el trasfondo político de la película al describir y enjuiciar a los poderosos como arrogantes y egoístas. En la versión de la película subtitulada en español, el apelativo con que Thomas Wayne se refiere a los indignados que se manifiestan contra la represión policial es el de «perroflautas», un calificativo denostador y prejuicioso que se refiere, primero, al supuesto aspecto zarrapastroso de los individuos que protestan para, después, establecer su comportamiento desobediente como un acto delictivo de resentidos.
 - 10 En la voz del personaje de Canio, es la línea final de *Pagliacci*, drama en dos actos con música y libreto del compositor italiano Ruggero Leoncavallo.

Rolando Leyva Caballero (Santiago de Cuba, 1980) Licenciado en Historia del Arte y máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Valencia, España. Sus textos sobre crítica cinematográfica han sido publicados en diferentes revistas especializadas, cubanas y extranjeras.



Sauvage

Poética y determinismo del cuerpo-residuo

Ronald Antonio Ramírez

Qué es *Salvaje* (*Sauvage*, 2018), de Camille Vidal-Naquet, sino un poderoso relato de la vitalidad del cuerpo indomable, pero también fragilizado, que busca, en los intersticios más abyectos del magma, la emergencia de lo extraordinario: la flor que nace en el lodo, la luz en la oscuridad, la calidez de una cobija que lo resguarde en medio de tanta vida gélida. En el quebrantamiento y en la irreveren-

cia encuentra la conducta humana el camino a la libertad. Sin ataduras, sin nexos que lo sometan a las más elementales normas de una civilidad conspicua. No obstante, lo más paradójico en *Sauvage* es que esa manumisión del espíritu comprende, al mismo tiempo, el sometimiento, la genuflexión del cuerpo que no teme a las flagelaciones de una vida al borde, al revelado de una bestialidad incontinen-



te, a ratos grotesca, descarnada, impúdica. Con tal de que su voluntad disponga de libre arbitrio, el cuerpo tiene, necesariamente, que doblegarse.

Vidal-Naquet pasa factura de un complejo ejercicio de observación documental. Que lo haya declarado o no, qué importa, su ópera prima es un ejemplo evidente de ello. Esa inmersión en el mundo de la prostitución masculina tiene la huella de un naturalismo calcado que remeda la ya lejana trilogía de Andy Warhol, aun cuando un Félix Maritaud, insuperable —diría que mucho mejor que en *120 pulsaciones por minuto* (*120 battements par minute*, Robin Campillo, 2017)—, imprime un candor otro, distante del desiderátum sexual del adolescente que interpretó, en aquellas, Joe Dalsandro. Quizás por ello, *Sauvage* pueda leerse en el envés de un drama de denuncia social, en la línea de un filme de exploración de la psicología humana que guarda su contraseña de lectura en las experiencias somáticas, en los rizomas de su adaptación y supervivencia en territorios disidentes.

El Léo de Maritaud es un personaje psicológicamente balanceado en las antípodas. Todo vestigio

de fortaleza en él es apenas una máscara, una pose efímera como discurso somático de resistencia. En su añamamiento, la vitalidad masculina se torna vulnerable. Y no solo: también en su desesperada búsqueda de una correspondencia sentimental que le mitigue el descalabro. Mas todo resulta en vano. Por eso, en *Sauvage* la experiencia de la vida aparece domeñada por el *dictum* de la transacción carnal: el goce en su expresiva transitoriedad, anónima, obscena, a veces con las marcas de una violencia estremecedora que ahuyenta cualquier reciprocidad de placer físico, para tematizar, por tanto, la tragedia del amor. Desde ese punto de vista, Vidal-Naquet encuentra un modo peculiar de dirigir su mirada a las prácticas sexuales disidentes en el contexto de la prostitución masculina: como un cortejo, más o menos heterodoxo, de cuerpos epígonos, formas residuales lastradas por la soledad, la intemperancia, el estupro, el temor a la muerte; cuerpos, en fin, sedientos de vida que participan de un complejo ritual de compost social. Y en ese ruedo, el drama de Léo se vehicula con los fulgores de lucidez de una mirada que espanta todo vestigio de paternalismo

y fatua moralina, pues todo lo que puede haber de (a)normal en su desempeño como trabajador del sexo pulsa constantemente su legitimización a través del desvío, del quebrantamiento del orden.

No creo que lo más interesante de esta película, según he visto en algunos comentarios de la crítica, sea el modo en que, desde las ambivalencias de la conducta, se sustenta la psicología del personaje de Maritaud. A fin de cuentas algo tenía que condimentar la mimesis del espectador después de tanta grisura, y valen esos meandros que hablan de amores no correspondidos, orientaciones sexuales reprimidas, abrazos repentinos que denuncian las carencias de una afectividad maternal, y sobre todo, esas escenas que retratan al gremio fuera de sus habituales entornos en el Bosque de Bolonia, en las cuales se aporta muy bien la idea de una convivencia solidaria, ya sea en la intimidad de un piso o en las faldas de una elevación para ver el despegue de los aviones. ¡Cómo no valen! Lo que a mi juicio desmorona tanta poeticidad en esta excelente historia es esa manera en que Vidal-Naquet de repente apuntala el drama de su personaje, no sé por qué, con un preocupante tufillo determinista. Parece ser que últimamente los fantasmas de Francis Galton y de Cesare Lombroso han decidido «iluminar», como quien no quiere las cosas, a ciertos realizadores de cine que intentan diseccionar los entresijos de la sociedad y sus restos, poniendo de moda una hermenéutica del retrato social que años ha tuvo mejor vida.

Cuando la doctora que atiende a Léo le anuncia que intentará hacer alguna cosa para sacarlo del consumo de estupefacientes, y le abre la posibilidad de darle un cambio a su vida, el joven le responde con una pregunta que trasluce toda la despampante ingenuidad que Maritaud consigue agolpar en su expresión: «¿Por qué querría hacerlo?». Si bien

el diálogo condensa todo el sentido ideológico de la película —esa intención, muy lúcida, de legitimar una práctica social que transgrede la normativización que al mismo tiempo reclama—, la perspectiva naturalista, en lo adelante, como que bandea, se adentra en los terrenos sinuosos de una proyección determinista del cuerpo, en tanto se resiste a abandonar sus estrategias de supervivencia al margen porque sí, por sus demasiadas ganas. ¿Qué puede justificar, en su caso, esta resistencia, si hasta ahora todo lo que vemos se resume en el abandono de Ahd (Éric Bernard), el prostituto que disiente de su afectividad emocional hacia Léo a puros puñetazos; el rechazo de este a Claude, que lo hace sentir como un pez fuera del agua; o mejor aún, la fuerza de la costumbre que lo obliga a rebajarse hasta las más inexplicables formas de animalización de la conducta humana? ¿Qué nos dice esta película con la huida de Léo, cuando su vida está a punto de cambiar, justo en las alas de aquello que más contemplaba en vuelo como símbolo de la libertad? La verdad, como ha dicho Vidal-Naquet, ya la película no es suya y puede haber todas lecturas posibles y cada quien tendrá a bien incorporar en la suya lo que estime, según sus experiencias culturales. Quien esto escribe no tiene ningún problema en darle la razón, pero me cuesta creer que no sea posible que haya cabida —al menos en un pequeño resquicio— para una justificativa más noble.

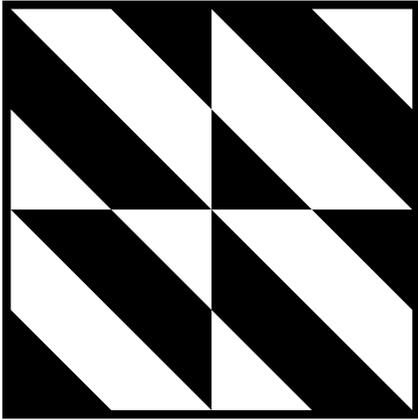
Entre esa escena que acabamos de comentar y la final, con Maritaud siempre soberbio, refugiado en medio del matorral y aniñado, la salvaje ternura de lo indomable adquiere su mejor destello de brillantez. Pero así, en las antípodas, no dejo de pensar cuánto la empañía tanto desborde de bestialidad y torpeza.



Ronald Antonio Ramírez (Santiago de Cuba, 1988)

Doctor en Ciencias Literarias, profesor titular de la Universidad de La Habana. Actualmente, realiza su investigación posdoctoral sobre el cine latinoamericano contemporáneo y la tradición clásica. Ha participado en eventos científicos tanto nacionales como extranjeros. Conferencista en la Universidad de Valencia, España, donde realizó estudios posdoctorales. Sus ponencias, artículos y monografías han aparecido en revistas de Cuba, Brasil, España, Ecuador, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Polonia, Colombia y Chile. En 2018 y 2019 obtuvo el premio Caracol de crítica cinematográfica.





Con trovar, nada se pierde

Carla Muñoz

Trovar el cine. Acabas de leer el título del libro acerca del que va esta reseña. Y quizás pienses —como yo— que un libro que así se nombre no necesita más argumentos para convencer de su lectura. Pero por si esto no lo consideras suficiente, me arriesgaré a describírtelo para que, guitarra mediante, encuentres más razones para leerlo. Al menos lo intentaré; en definitiva, con trovar nada se pierde.

Trovar el cine, de Carlos E. León, es una de las más recientes entregas de Ediciones ICAIC. Contiene entrevistas a reconocidos poetas, cantautores y cineastas, cubanos y latinoamericanos. Muchos de los textos compilados en el volumen aparecieron por vez primera en la revista *La Gaceta de Cuba*, y luego en otras publicaciones, en soporte de papel o digital.

Carlos E. León, integrante de la nueva trova cubana desde que se escucharon los primeros acordes de ese movimiento, compartió escenarios con Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Sara González, Augusto Blanca o Vicente Feliú. Fue, asimismo, guionista y director de los documentales *Así como soy* (2002), *Donde habita el corazón* (2007), *Nos queda su canción* (2008), *El último bohemio* (2016) y *Soñar a toda costa* (2017), todos en torno al arte de «no ver envejecer la guitarra, no importa pase el tiempo». Que su hacer artístico haya transitado siempre por la misma cuerda, sería la razón por la cual Carlos dedicó «A toda la trova cubana. A todo el cine cubano» las páginas que ahora comento.

A Carlos E. León apenas lo conocí. Recuerdo la presentación de *Trovar el cine* en el 41 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Él estuvo allí. No dijo mucho. Agradeció,

sobre todo, por «haber podido reunir en su libro coquito con mortadella».

Pero si tú no conociste a Carlitos León, como no dejan de nombrarle casi todos, leer este libro te puede regalar el placer de haberlo conocido, pues como anuncia su siempre cercano Norberto Codina en el prólogo de la obra: «Entre los rostros de los entrevistados percibimos, con aparente timidez y mucho de confabulación, el gesto íntimo y honesto de quien interroga». Y más; él, Carlos, «supo desarrollar varias de las virtudes señaladas en el decálogo de la buena entrevista», por eso «el diálogo muestra, a la vez, el rostro del entrevistador y del entrevistado». Codina agradece, por tanto, «lo profesional, lo vivencial y lo humano» de *Trovar...*

Sí, es este un libro apto para todas las verdades y para leer en compañía de una guitarra.

Para Vicente Feliú, el trovador es «alguien que es de un tiempo que casi siempre le duele, porque quiere otro tiempo mejor, y en eso se le va la vida». Eso le dijo a Carlos E. León en una fría madrugada de febrero. Pero un trovador también siente miedo. No fue en la guerra de Angola, sino durante un intento de golpe de estado en Bolivia cuando, a punto de ser fusilado, Vicente sintió miedo. Y no fue la película de su vida lo que, al escuchar los disparos al aire, pasó por su pensamiento, sino «Canción para mi soldado», de Silvio Rodríguez. «La muerte puso un silbido en sus oídos», pero la canción salva. Leer esta historia también puede salvarte.

Vicente Feliú confesó a Carlos sus «cuatro virtudes capitales». Para descubrirlas, bastará con leer el texto, en el que además podrás hallar una muy auténtica historia de la génesis de nuestra nueva trova.



Bajo los efectos del calor habanero que circundaba cierto septiembre, Virulo se definía ante Carlos como «un idealista pragmático», y aseguraba que haberse enrumado por los caminos del humor no lo había alejado de las esencias del arte trovero. «¿Quién ha dicho que un trovador que haga humor no es trovador?», expresa el propio Virulo.

Chiara Varese eligió Cuba y el ICAIC para estudiar en 1973, cuando aún no existía en el país una escuela de cine. Desde entonces nuestra isla, para la inquieta cineasta peruana, no ha sido un paso, sino una estadía; es aquí donde se ha convencido de que «solo las gentes locas y románticas son capaces de hacer realidad sus sueños». Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Julio García Espinosa y Sara Gómez fueron, fundamentalmente, su escuela. Chiara guarda recuerdos de su trabajo con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, cuando acudía como «asistente de cualquier cosa» a la grabación de algún documental en la EGREM. De todo ello, y de muchísimo más, conversan.

Treinta y cinco años de vida artística cumplía Noel Nicola cuando, tras haber estado alejado de los escenarios durante largo tiempo, accede a realizar una extensa gira por México en compañía del amigo y también trovador Manuel Argudín. En el libro que te reseño: una entrevista a dos que trovaron de la mano por escenarios de pueblo, las historias de aquella ruta; también los sueños de hacer la misma gira por Cuba, sueños que la muerte se robó en agosto de 2005 al fallecer Noel Nicola.

¿Serías capaz de negarte a la lectura de una entrevista a un productor cinematográfico para quien «un set de filmación es poesía». Así piensa Rafael Rey, y en consecuencia ha creado. Sobre las definiciones de «productor» y las encrucijadas de producir cine en Cuba hay en el texto mucho por aprender.

Carlos E. León conversa también con Augusto Blanca, «su amigo de toda la trova». Desde esas extensas páginas emerge una especial relación trova-cine, cine-trova. Augusto, el igualmente actor, pintor, escenógrafo, quien de niño «tenía un taburete en la casa, en un desván que había al fondo, y allí hizo su primer teatrico de pomitos», narra

acerca de la Teatrova y de Trovandante, eso que no es un cuarteto (Waldo Leyva, Pepe Ordás, Rochy Ameneiros y el propio Augusto Blanca), ni un proyecto, sino el «poderse plantar en cualquier lugar a hacer poesía y trova».

Ella fue la única invitada de Silvio Rodríguez a su gran concierto en el Jockey Plaza de Lima en 2007. Miryam Quiñones estaba a su lado, representando la canción peruana. La cantora, quien después de escuchar «Ojalá» sintió que ese cantar era el que quería ofrecer, pensó entonces: «Si Silvio Rodríguez me está invitando a cantar en su concierto será porque estoy haciendo las cosas más o menos bien». En esta entrevista hallarás una remembranza del grupo Silvio a la Carta, fundado e integrado en su momento por Miryam.

Todo cuanto el director de fotografía Raúl Rodríguez, ese «dueño de la luz», devela en torno a los requerimientos que impone «la luz cubana», «dura y cenital», que debe saberse tocar como las cuerdas de una guitarra, quedaría en la oscuridad del desconocimiento si no advirtieras su entrevista.

«—¿Qué era el grupo 5ta y B?

»—¡Ay, Carlitos, cómo se te ocurre, tantos años después!».

Así comienza el diálogo con la doctora Margarita Mateo Palmer. Y si tanto interés te causa conocer qué era el grupo 5ta y B, ya sabes lo que pudieras hacer para aliviar tu curiosidad. Si lo hicieras, descubrirías que ella, la profe *Maggie* Mateo, no solo «escribía poscrítica», sino que además integró la nueva trova desde su génesis, y que dirigió un documental sobre el arte del tatuaje (*De la piel y la memoria*, 1995).

Primeros años de la década del sesenta, «el señor que la estaba tratando de enseñar era un hombre supermachista, que le decía que las mujeres tenían ideas cortas y cabellos largos», cuenta la editora cinematográfica Miriam Talavera. Ahora Carlos E. León le escucha decir a Miriam —quien al iniciarse en su especialidad apenas había entendido que se trataba de «empatar unas cinticas»— que el valor del editor es que va rescatando cada uno de los poquitos y de los matices para acompañar el sueño

del director del filme. Los *softwares* que permiten el montaje de un audiovisual han llegado con la nueva tecnología y para Miriam Talavera esto ha supuesto una especial adaptación, solo lograda gracias a su visión de hacer —y enseñar— cine, con su deseo de dejar en la memoria la escena que es, y no otra.

Existen otras dos razones por las que te sugeriría la entrevista a esta cineasta. Una: las imágenes del edificio situado en la calle habanera 23 entre 10 y 12, con sus largos pasillos y múltiples puertas; las imágenes de un ICAIC en blanco y negro y también en colores; las imágenes de historias narradas sin «teque», sin aquella otra «trova», se aparecerían ante tus ojos desde cada pregunta y respuesta del texto. ¿Te dije que eran dos razones, no? Pues la segunda aquí está: el sentido del humor de Miriam Talavera.

«¿Y esa bobería tuya de pedir el ingreso al Movimiento?, tú siempre has sido del Movimiento». Fue esta la respuesta dada por Pablo Milanés a Miriam Ramos, esa voz peculiar de la canción cubana, cuando solicitó integrar la nueva trova. Ella, que considera que «a la guitarra no ha llegado todavía», ha sido para muchos la mejor intérprete de «Mariposa», de Pedro Luis Ferrer. Quizás ello se deba a todo lo que de Noel Nicola y de Marta Valdés habita en Miriam Ramos. Conversa también sobre su contacto como actriz con el director de fotografía Ángel Alderete y con los actores de la serie *Algo más que soñar*.

Llega el olor a café desde la terraza de la casa de Isabel Santos atravesando el papel, ¿y tú te perderías la oportunidad de sentirte otro más dentro de su charla con Carlos? «Yo soy una actriz de cine», dice Isabel de manera rotunda. Para ella no han existido pequeños personajes, porque cada vez «va con todo...», los personajes le surgen como una música, siempre aparece algo que ella no busca. Pero, a su vez, para la también directora, «el documental es algo apasionante». De cómo se las agenció «esta cubana, de Cuba, y sí, vale la redundancia» —como señala Carlos E. León— para entrevistar al general Gary Prado (quien estuvo implicado en el apresamiento de Ernesto Che Guevara), mientras realizaba su audiovisual *San Ernesto nace en La*

Higuera (2006), te pondrías al corriente, y estarías a punto de conocer acerca de otros tres documentales realizados por Isabel Santos luego de aliviado lo que ella ha llamado «el cocotazo».

Se sentaba en el asiento 3 de la fila C del teatro Hubert de Blank, uno de los primeros lugares donde se pudo escuchar la nueva trova cubana. Una noche de apagón, en un silencio total, «la niña que tenía la voz fuerte y las trencitas» dijo un poema de César Vallejo. Desde aquella ocasión, en la estructura mental de Corina Mestre, Dios es la poesía, después viene todo lo demás. Ella cree que las personas tienen que vivir con la poesía y desde la poesía, porque es luz, es amor. De ahí su suerte de arte poética: es una actriz que se apropia de un texto sabiendo lo que quiso decir el autor, que «dice» la poesía, pero pensándola como se hace con los personajes que se construyen en el teatro.

Así transita *Trovar el cine*: desde la voz de Vicente Feliú, expresando el espíritu de una época, hasta la de Corina Mestre, la siempre maestra, la fuerte voz de muchos de nuestros tiempos. No te diré que si finalmente lees el libro debes hacerlo en esa dirección. Cualquiera sea la ruta de lectura que elijas, por el camino allí estarán, página tras página, la trova, el cine, la historia, la vida.

En la obra conviven, además de las entrevistas, las letras de algunas de las canciones que se refieren y cálidas fotografías de los protagonistas.

Como la melodía de la última canción de un concierto que no quisieras que acabara, como la película cuya escena final quisieras que se prolongase, son esas las sensaciones que deja *Trovar el cine*. Prueba a leerlo, en definitiva, con trovar nada se pierde.



Carla Muñoz (La Habana, 1991)

Estudió Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Desde su graduación en 2014 trabajó como editora en la Editorial Capitán San Luis, y más adelante en Ediciones ICAIC, donde se desempeña actualmente.

Recordar el primer escalofrío

Elaine Vilar Madruga

El color de la sangre. El maullido de un gato. La venganza de un metamorfo. Casas habitadas por entidades de otros mundos o realidades. La llamada, la sentencia terrible: «Morirás en siete días». El monstruo. El sádico. El camino cubierto de puñales. Y en el centro de todo, la historia del séptimo arte, que remonta las montañas de la incertidumbre para llegar ahora a manos del público lector bajo la forma de un libro: *Miedo en el cine*, de Enrique Pérez Díaz, publicado por Ediciones ICAIC.

En sus páginas, el reconocido autor y sus diferentes *alter ego* —Kike, el niño que no teme a vampiros ni murciélagos; Kike, el niño que ve gente muerta; Kike, a medio camino entre un anecdotario de terrores y los sonidos cotidianos del mundo ¿real?— recorren, a grandes rasgos, las páginas más importantes del denominado cine de terror y horror. No conforme con esto, se busca también la resemantización de esas viejas historias —nunca pasadas de moda, encantadoras en su concepto añejo— que en la gran pantalla provocaron escalofríos e incertidumbre a más de una generación de espectadores.

El mundo de lo monstruoso puede entenderse como una constante de *Miedo en el cine*. Ya sea mediante la revisitación del monstruo arquetípico —Frankenstein, el jinete sin cabeza, un contemporáneo Barba Azul, un Freddy Kruger enano—, la criatura salvaje —el sabueso del infierno o los pájaros irrefrenables— o la significación de la maldad en su esencia más prístina —el *clown* como referencia al ser innombrable que simboliza los temores más ocultos, la llamada que anuncia la muerte, la casa o los espejos infinitos que habitan otras sombras—, Enrique Pérez Díaz sabe manejar con buen tino las fórmulas clásicas, y hasta cierto punto repetitivas,

de la convención de los géneros de miedo, en ocasiones llegando incluso a posibilitar ciertas «vueltas de tuerca» que el lector bien agradecerá.

El mundo de lo objetual maléfico —de tanta importancia en el cine de terror— también halla su referencia concreta en este libro a través de la aparición de casas malditas, cines encantados, teléfonos comprometidos con la muerte y el clásico uso del espejo como tránsito de una a otra realidad, pasaje de ida —no siempre de vuelta— hacia un mundo extraño, alienígena, hacia una caldera de cierto infierno interior y circular que el espejo, como objeto de poder ya presente desde el mito, representa.

En el cuento «Sangre en la puerta», que inaugura esta antología, el autor desarrolla en un ámbito relativamente contemporáneo la archiconocida historia de Barba Azul; solo que ahora los roles de cazador y cazado —reitero, de tanta importancia en el mundo del terror— aparecen subvertidos y, hasta cierto punto, carnavalizados en un relato que demuestra que existen múltiples formas de ser —y lucir— débil. Bajo este mismo sino aparece también «El gato negro», una de las historias más interesantes de la compilación, que retoma la figura arquetípica del metamorfo, enfrentado al enemigo y a su circunstancia: en este cuento, el autor consigue uno de los finales más inesperados de la antología. Constantemente, la transferencia del poder, el cambio de los roles entre quien persigue y quien es perseguido, quien domina la situación y quien es acosado, se alza como *leitmotiv* de relatos como «La madre de Drácula» y «El enano asesino».

Un aparte merece «Clown», uno de los cuentos que mejor simbolizan la poética de este escritor. Bajo capas de sutileza, y apenas insinuado, el «mal» repre-



Elaine Vilar Madruga (La Habana, 1989)

Narradora, poeta y dramaturga. Licenciada en Arte Teatral, en la especialidad de Dramaturgia por el ISA. Ganadora de diversos premios nacionales e internacionales. Su obra ha sido editada en antologías a lo largo del mundo. Ha publicado los libros *Al límite de los Olivos*, *Salomé* y *Soy la abuela que vuela*, entre otros.

sentado por el payaso, por la criatura, asume nuevas formas que parecen hablar, soslayadamente, del abuso infantil y del secreto. Entre mares de terrores —miedos de la mente, paranoia de las ideas— transcurren «Luz que agoniza», «*The birds*» y «Morirás en siete días», porque en esta compilación importa más el temor psicológico que la gráfica gore, roja y excesiva, que tantas películas de este género contienen. Enrique, que conoce al detalle la importancia de la información visual y la sinestesia, apuesta también por contar historias donde los personajes aparezcan apoyados en los escenarios que los rodean: igual valor tiene el monstruo como su circunstancia.

El cuento que cierra la compilación, «El fantasma de Méliès», es una pequeña joya dentro de la colección: sin necesidad de sustentar sus referencias en el mundo ya existente en lo cinematográfico, este relato habla, universal y poéticamente, de los hacedores del séptimo arte y de su incondicional pasión no solo por el cine, sino también por esos espacios simbólicos en los que las películas encuentran casa y comunión.

En el mundo actual y cambiante —donde las sombras de apocalipsis nucleares y sociales hacen que los terrores de lo sobrenatural pasen casi por alto— bien se agradece un libro como este, que hace homenaje no solo al cine, sino también a un género que ha tenido defensores y detractores por igual. Sea usted un amante del terror, del escalofrío y la sorpresa —o no—, le aventuro que *Miedo en el cine* ayudará a remontar esas colinas añejas del tiempo aquel en que, niños o adultos, descubrimos el primer escalofrío.



Para mirar la cultura de cierta manera

Graziella Pogolotti

Más allá del brevísimo transcurrir de nuestra existencia, el empeño por edificar una sociedad socialista tiene una historia tan corta como un parpadeo. El núcleo originario de la burguesía asomó desde la edad media, cuando el crecimiento de la economía campesina dio lugar al nacimiento de los burgos, pequeños conglomerados urbanos centrados en torno a la plaza del mercado, donde artesanos y comerciantes sentaron las bases de los municipios. Al costado de los grandes terratenientes, señores feudales e instituciones eclesiásticas. Muy pronto, esta capa social emergente fue ganando espacio en el campo del trabajo intelectual. Animaron las universidades, se hicieron médicos, abogados, administradores. Inspiraron la primera versión del humanismo con su formulación utópica en la abadía de Thélème de François Rabelais. La revolución inglesa encabezada por Cromwell fue su primer estallido. Gran Bretaña se situó entonces a la vanguardia del desarrollo capitalista, sustentado en la riqueza procedente del oro de América. Al siguiente siglo la revolución francesa plantearía una propuesta aún más radical. Contaba con la maduración de sus fundamentos conceptuales. Por lo demás, en pleno auge de la monarquía borbónica, Colbert, intendente de hacienda de Luis XIV, había introducido en la práctica un diseño mercantilista. Al producirse un punto de inflexión con el nueve de Termidor, el germen de una contradicción latente se manifestó con la frustrada conspiración de los iguales, dirigida por Babeuf y Buonarrotti.

Las durísimas condiciones de vida impuestas por la primera revolución industrial, reflejadas en las novelas de Dickens y en las planchas de Daumier, nutrieron las ideas de Fourier y Saint-Simon y el pensamiento crítico de Marx y Engels respecto a la filosofía clásica. Los fundadores comprendie-

ron que el proletariado tendría que transitar de una conciencia de clase en sí a la de clase para sí. Por ese motivo llevaron a cabo, junto a la necesaria investigación científica, una acción política práctica orientada a la creación de la Segunda Internacional, sofocada luego con la adopción de un programa reformista. El abandono de los principios iniciales se manifestó en la complicidad con las fuerzas que desataron la Primera Guerra Mundial, expresión de la feroz disputa por el mercado y del reparto del mundo colonial, cuya explotación benefició indirectamente a obreros y campesinos de los países industrializados. Ocurrió entonces que, contradiciendo lo previsto, la primera revolución socialista se produjera en la Rusia de los zares, el eslabón más débil del panorama europeo.

Mientras tanto, un nuevo liderazgo buscaba sus propias definiciones anticapitalistas y anticoloniales en los territorios periféricos de Asia y América Latina, allí donde escaseaba la masa obrera y un alto grado de explotación se concentraba en los campesinos sin tierra y en los marginados de las ciudades y las zonas rurales.

Una necesaria revisión autocrítica del proceso en función de los dilemas de la contemporaneidad revela fisuras en la formación de la conciencia, por no haber descifrado en todo su alcance las ambivalencias subyacentes en el concepto de cultura, al considerarla sinónimo de *beaux arts*, según la noción decimonónica acerca de la creación artística-literaria, con olvido del papel específico en esta última, en tanto aventura del conocimiento y exploración de la realidad. Sobre este entendido, se homologó la práctica artística con la propaganda directa. La Unión Soviética abandonó las políticas adoptadas bajo el comisariado de Lunacharski, y en 1934 el primer congreso de escritores oficializó las normativas

DE CIERTA MANERA

GUION DE SARA GÓMEZ
Y TOMÁS GONZÁLEZ



Amnos descriptivos del Reparto. Detalla de sus dosis y jardines. En parte que el pequeño centro comercial. El periodo de émbulos frente a la cual Aramán e de un rool de distintos distantes etopos de construcción por el sistema de microorigenos. Bajo reparto cepí construido por pequeñas casas de viviendas, con jardines y portales, y aunque fueren construidas en un principio semejantes, (1962), en la actualidad presentan notable diferenciación que da origen, ya sea por el outland de sus fachadas o por la presencia de singulares vegetaciones e improvisada e serradas dando a veces apariencia de línea de animales domésticos (puerros, chivos, pollas, conejos, jaurías de pájaros y papagayos, etc). También algunas muestran en sus techos, las entinas de los rool en construcciones de viviendas.

Este reparte continuará con planes firmada en la actividad del centro comercial, sus aulas, el campo, la escuela, los pasillos... Los ma-



auténtico producto nacional del folklore urbano.
RESIDENCIAL MIRAFLORES

del realismo socialista. Las consecuencias resultaron funestas. Aherrojaron la creación y llevaron a la represión de importantes creadores, muchos de ellos de orientación socialista.

De raigambre sociológica y antropológica, en su más amplio sentido, el concepto de cultura se sitúa en el terreno de los valores.

La Revolución cubana eludió las trampas del realismo socialista, aunque algunos de sus presupuestos teóricos estaban implícitos en las críticas que desde *Verde Olivo* preludiaron la etapa conocida como «quinquenio gris». Los intelectuales conocían bien los resultados prácticos de una estética nacida de una interpretación mecanicista de las ideas fundadoras de Marx y Engels, difundidos en una amplia filmografía en imágenes y textos literarios, así como en las críticas al compositor Dimitri Shostakóvich. A esa corriente dominante en el campo socialista se contrapuso la tradición nacional forjada a partir de la vanguardia. Una relectura de nuestro proceso cultural induce a revalorar carencias que afloraron entre los finales de los sesenta y buena parte de la siguiente década y se planteaban interrogantes productivas acerca del diálogo entre sociedad y creación artística. La segunda posguerra y las subsiguientes luchas contra las distintas expresiones del colonialismo removieron las ciencias sociales y la visión estrechamente eurocéntrica. La antropología y la sociología cobraron un impulso favorecido por estudios de campo y por una circulación de las ideas que trascendió el ámbito académico. Para los cubanos, inmersos en una revolución proyectada hacia el socialismo a partir de los desafíos resultantes del legado del subdesarrollo y el coloniaje, latinoamericana y tercermundista, acción y pensamiento se articulaban a través de una práctica concreta y de la rápida asimilación originada en fuentes variadas y, a veces, contradictorias. A la Segunda Declaración de La Habana se unía el rescate de Mariátegui, las lecturas de Gramsci, Fanon y Brecht, la revisión de los llamados formalistas rusos y los rebotes de las polémicas suscitadas por las investigaciones de Oscar Lewis. Fue masivo el respaldo al proyecto emancipador desatado por el triunfo de enero de 1959 con su redistribución de la propiedad, su antimperialismo, su reivindicación de la soberanía nacional y su vocación internacionalista enraizada, a la vez en los beneficios conquistados para buena parte de los

ciudadanos del país y en un imaginario habitado por la herencia de la frustración republicana y en los ideales postergados a partir de la derrota de la revolución del treinta. Sin embargo, en medio de esa unidad de propósitos se agudizaba, en los planos de la subjetividad y de los valores, la confrontación entre lo viejo y lo nuevo. En lo más profundo de la conciencia, anidaba una realidad compleja y contradictoria.

Desde *La madre*, *El alma buena de Szechwan* hasta *La vida de Galileo*, el repertorio de Brecht había invadido la escena cubana. La difusión de sus ideas no modificó en lo sustantivo los conceptos de puesta en escena. Tampoco lo hizo en la formación actoral, a pesar de los intentos por lograr la interpretación del distanciamiento mediante el «*gestus* social». Colocó en primer plano la problematización del vínculo entre el espectáculo y sus destinatarios. Abrió paso a una reflexión teórica latente en la *Dialéctica del espectador*, de Tomás Gutiérrez Alea, el reclamo de un cine imperfecto por Julio García Espinosa y a las búsquedas de un intercambio interactivo en los trabajos del grupo Escambray y en la realización cinematográfica de Sara Gómez. En ambos casos, se tomaba como punto de partida una investigación de campo en un área concreta de la realidad.

Paradójicamente, por vía de Brecht, se regresaba a la tradición aristotélica. En procura de un autorreconocimiento crítico, se llegaba a la catarsis y a la anagnórisis. En términos de lenguaje, Sara Gómez provocaba la confrontación a través de un relato que conjugaba ficción y testimonio, a la vez que utilizaba en la filmación actores profesionales y personas comunes, portadoras de los conflictos vertebradores de la trama.

En la sociedad y en los individuos coexisten simultáneamente distintos tiempos históricos. Los cambios económicos y políticos pueden producirse a una velocidad vertiginosa con el respaldo de las grandes mayorías. Arraigados en una memoria secular, ciertos valores perduran, se reproducen y cobran fuerza en momentos de crisis. Esa contradicción latente emerge en *De cierta manera*. Los habitantes de Las Yaguas han sido trasladados a un reparto construido para ellos. Disponen allí de vivienda con servicios de agua y de electricidad, de escuela para sus hijos. Se han convertido en obreros asalariados con empleo seguro. El actor Balmaseda encarna a su homónimo Mario, que afronta las di-

de sociedad secreta tradicional y -
 excluyente la sitúan contraria al
 progreso
 e incapaz de insertarse -
 dentro de las necesidades de la vida
 moderna.



Sara Gómez



Mario Balmaseda

ficultades del cambio en el plano de la conciencia. En lo recóndito de la intimidad, la relación con su pareja sentimental ofrece la posibilidad de quebrar las fronteras clasistas y raciales. Avanza a tientas en ese nuevo contexto, atado a nociones machistas de hombría y de solidaridad con el «ecobio». El testimonio personal de Balmaseda, recogido en la reciente edición del guion de Sara Gómez y Tomás González, subraya las dificultades del proceso de cambio. Conducido de su mano, el tema reaparece algunos años más tarde con la puesta en escena de *Andoba*, representación teatral que convocó a miles de espectadores. La obra conduce a un desenlace trágico del protagonista, un marginal, decidido a cortar las amarras e integrarse a la sociedad, que cae asesinado por sus cómplices de otrora.

De cierta manera recobra vigencia estremecedora en la actualidad, cuando la izquierda latinoamericana sufre un retroceso a pesar de haber rescatado

de la pobreza a millones de ciudadanos. Nos invita a reflexionar sobre el modo en que se interceptan los factores objetivos y subjetivos. Nos recuerda los llamados del Che respecto al papel decisivo de la conciencia, más apremiante en las circunstancias de un mundo permeado por las tentaciones del consumismo y por la influencia creciente de los medios de comunicación.



Graziella Pogolotti (París, 1932)

Investigadora, profesora y crítica de arte. Premio Nacional de Literatura en 2005. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y en La Sorbona, así como Literatura Francesa Contemporánea y Periodismo. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Ha publicado, entre otros, los libros *Examen de conciencia*, *El oficio de leer* y *Dinosauria soy*.



Ismael Perdomo
Realizador y guionista

La Habana, 13 de julio de 1971



La Habana, 26 de diciembre de 2019

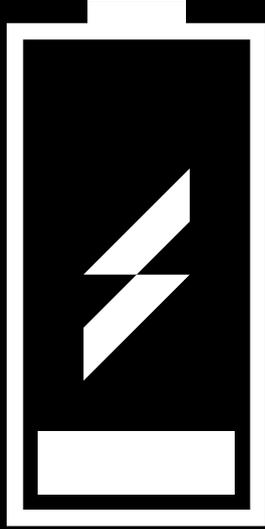


Carlos E. León
Realizador, guionista y trovador

La Habana, 27 de enero de 1952



La Habana, 6 de enero de 2020



UN FILME DE JORGE LUIS SANCHEZ

CON YASMINE GUERRERO Y YADIER FERNÁNDEZ

BLANCA ROSA BLANCO / ANA JORGE LUIS SANCHEZ-MARIANA TORRES

YERLENNY JOSÉ M. RIVERA / ANA MARYCEL BARTINET / MARINA OSVALDO BOSATIER

OLIVER JAMES OSWALD DESFORE / PRIMA JOAN M. CERDAS / JAMES GILBERT DAMIAN RODRIGUEZ

VALERIA DE VILLALBA GERRERO RICKERZWEIL

MARCELO MACALÍ ZORRA / FIDELMILY ELIZ SUZAR

YERLENNY JOSÉ M. RIVERA

ARMANDO ALFARO PEDRO SUAREZ

FERNANDO ALFARO SUAREZ JOSE G. TELLEZ

FERNANDO ESTER MASCHÉ

PRODUCION EJECUTIVA RAMÓN SANZOLA-ORVILLE UGAR

UNA PRODUCCION DEL ICAIC

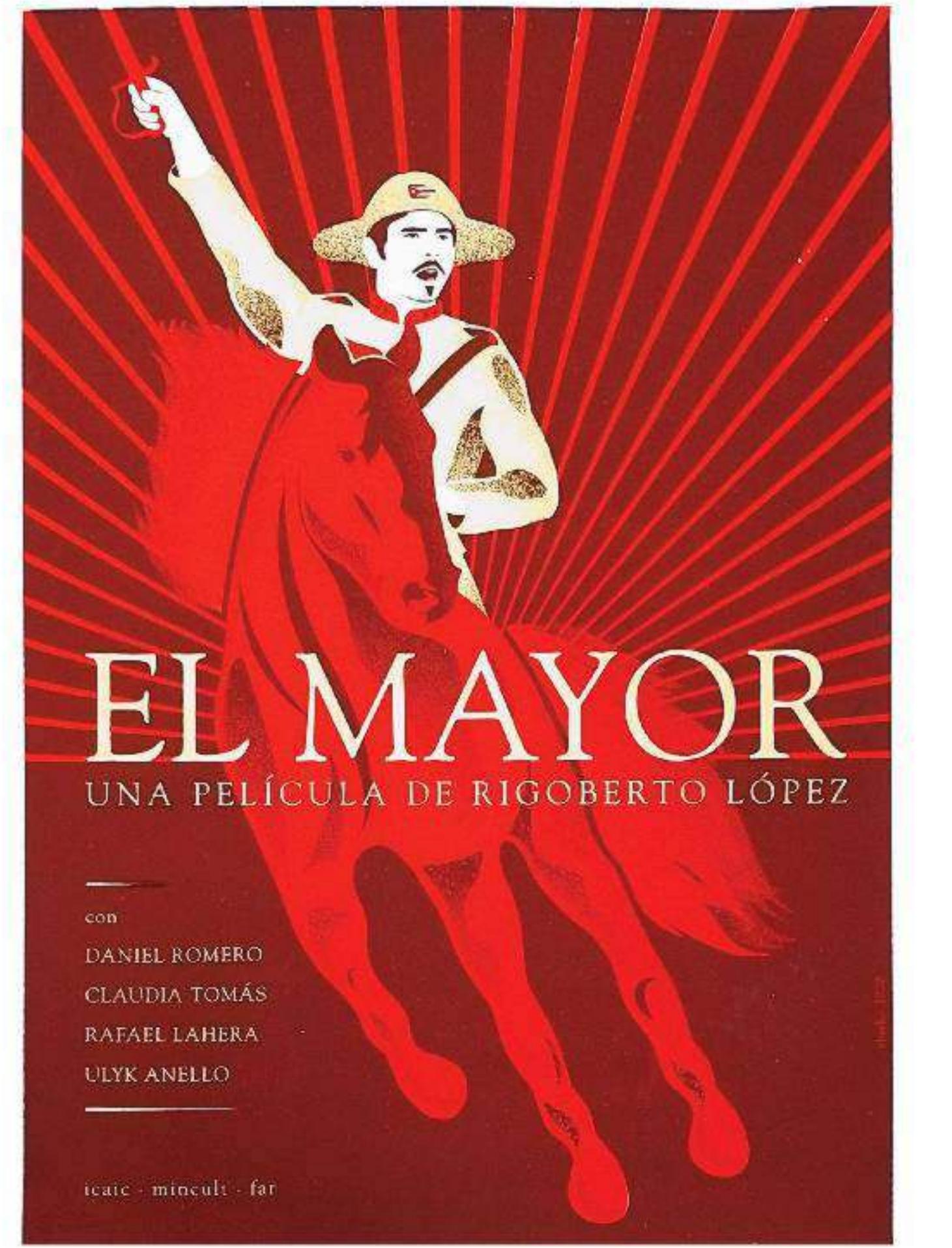
BUSCANDO A

Casal

www.icaic.com



www.icaic.com / #BuscandoCasal



EL MAYOR

UNA PELÍCULA DE RIGOBERTO LÓPEZ

con

DANIEL ROMERO

CLAUDIA TOMÁS

RAFAEL LAHERA

ULYK ANELLO

icaic - minculi - far