

El hombre es un lobo en su caverna

Ángel Pérez

«Cada época, cada cultura, cada costumbre y tradición tienen su estilo, tienen sus ternuras y durezas particulares, sus crueldades y bellezas...».

Herman Hesse

Los lobos del este (Carlos M. Quintela, 2017) erosiona hoy los márgenes del denominativo «cine cubano». Viene a complejizar una brecha, tanto en términos estéticos como de producción, en el estado, los límites y las posibilidades actuales de la cinematografía nacional. Grieta que explora los surcos de un audiovisual que en pleno siglo xxi experimenta una mutación notable respecto a los paradigmas que, en las últimas tres décadas, han sustentado una creación plagada de irregularidad artística y estrechez imaginativa, con sus excepciones evidentes. Cuando incluso los aires de renovación insisten en las vueltas de tuerca que extravían el sentido de nuestro cine en una retórica estéril, algunas obras exploran otros registros con la voluntad de restituir una vitalidad hace tiempo perdida.

Carlos M. Quintela irrumpía ya con un imaginario diferente en *La piscina* (2011), transgresor en tanto desplegaba un criterio de realización donde la anécdota se perfila primero como experiencia fílmica, enfocada en registrar el ser interior de unos individuos concretos. O sea, la película ensaya una narración desentendida de la acentuación del accidente dramático, tan caro a la escritura cinematográfica cubana. Optaba por una dramaturgia de la contemplación, donde la fotografía y la puesta en escena aprehendían la compleja sensibilidad de unos sujetos no por diferentes menos felices. Una perspectiva por completo ajena a ese cine nacional reiterativo y literal donde los personajes son siempre pretextos para describir las circunstancias y ejecutar una crítica improductiva. *La obra del siglo* (2015) fue un ejercicio que confirmó la propensión del director a rebasar los límites de una producción extraviada

en los mismos giros de sentido: un prosaico sociologismo que confunde realismo con analogía, referencia con crítica social, verosimilitud con evidencia, comedia con superficie. Ese filme con el que Quintela se aventuraba en un lúbrico montaje entre experimentación lingüística y aguda percepción de un cubano recortado sobre un trasfondo histórico de engorrosa interpretación, expandía un camino creativo que, a pesar de sus contados cultores, devuelve (más allá o acá del saldo estético) el riesgo de la inventiva al audiovisual de la Isla.

Ambas películas responden a signos vitales de contemporaneidad, los cuales, tal vez, resulten extraños al espectador cubano, acostumbrado a un cine que ha llevado cierta zona de nuestra sociedad, de nuestra conducta y temperamento, al límite de la pornomiseria. Desentumecer ese confort receptivo que ha extraviado la capacidad crítica del público, desde la médula misma de la representación cinematográfica, es otro mérito de este otro audiovisual que, desde la industria o con independencia de ella, orquesta propuestas diferentes. Naturalmente, también *Los lobos del este* resulta un extraordinario ejemplo, a lo que habría que sumar su indiscutible condición transnacional.¹

El énfasis introducido por *Los lobos...* en las todavía recientes polémicas sobre la descentralización de nuestra historiografía fílmica, radica en lo arduo que resulta clasificar su nacionalidad. Inconveniente sostenido en, al menos, tres aspectos determinantes del filme: el distanciamiento (analógico) de las tramas y los personajes de la geografía insular y de las expresiones de lo cubano; una producción que, en su mayor parte, estuvo a cargo de instancias



extranjeras; y un discurso estético extraño a los patrones que, de común, reconocemos en las realizaciones del país. Si algún vínculo estricto tiene con Cuba es solo la nacionalidad del director, sus guionistas y algunas pocas especialidades. Para quienes continúan sujetos a un estrecho concepto de lo nacional, estas particularidades depositan la pieza en un terreno dudoso, distante de las coordenadas trazadas por el cine patrio.

Así como se dinamiza la producción internacional y aumentan las demandas de mercados y festivales —debido al crecimiento cuantitativo y cualitativo de las industrias nacionales favorecidas por la tecnología y la digitalización—, erigir un sistema significativo para clasificar la identidad de las películas se torna cada vez más difícil. No me refiero a cuando la financiación procede de otro(s) país(es), sino cuando la configuración del diseño visual y narrativo es imposible de formalizar como de un territorio u otro. El cine vive hoy del mestizaje lingüístico, de préstamos y profanaciones, sin renunciar a la sustantivación de lo real (entiéndase, el involucramiento con el mundo histórico), ni desestimar las especificidades culturales. *Los lobos...* es resultado de esas migraciones que conforman una contemporaneidad poliédrica donde los signos y factores de lo transnacional orientan y exigen una mirada diferente, capacitada para entender los nuevos vectores que alimentan el desarrollo del audiovisual. Buscar en la cinta un carácter nacional *a priori*, a partir de un grupo de figuras y conceptos predefinidos, que puede incluir la localización del relato en un ámbito sociohistórico dado, es como mínimo ingenuo. Estamos ante un cine que existe, por sobre el tránsito a un sistema de producción desemejante al nuestro, de la exploración de otras influencias, estéticas, estilos, de otros códigos de representación, tal como sucedía, de muy distinto modo, en los (dos) títulos anteriores del director.

Aunque el ser de una nación se acoge a una serie de entidades culturales ancladas a una experiencia geográfica específica, ya consolidada una cosmovisión y un imaginario —más en el marco de una globalización que baña todos los estamentos de la vida social—, no tenemos por qué someter la creación audiovisual, ni cualquier otra, a un número predefinido de premisas o parámetros de identificación para reconocer como nuestro un producto artístico cualquiera. Con atención a los patrones desde los que operan muchos directores contemporáneos, es hora de comenzar a manejar nociones menos estáticas, capaces de asumir la complejidad del mundo tal y como se nos presenta hoy: una amalgama de relaciones, códigos, procedimientos,

gestos no necesariamente asidos a una identidad cerrada. Desde luego, lo anterior tampoco niega la proyección de una identidad nacional o una cultura específica, como sucede incluso en las redes mismas del cine transnacional,² simplemente reconoce la posibilidad de una estética que para ser propia no debe ampararse de un discurso nacionalista ni asumir o corroborar en su modalidad expresiva las pautas del color local.

En su condición de producción eminentemente transnacional, *Los lobos...* es también una forma de ratificar nuestra voz. Veamos su importancia real en la certeza con que se aventura por una composición que sacrifica su ascendencia local para encauzar primero un diálogo con problemáticas propias del ser humano en tanto individuo, sin importar mucho el espacio de sus fronteras identitarias. Aquí se nos habla sobre la resolución personal y la reconciliación con el destino; y más allá de la historia puntual de un anciano enfrentándose al fin de sus días, la ratificación a nivel individual del peso inevitable y las consecuencias de la memoria y el legado. En su reveladora suspicacia fílmica, la película nos adentra en ese cosmos de ideas a propósito de la elegancia de su construcción: una pieza que vale ya por su calidad artística, su organicidad formal y apuesta discursiva.

Los lobos... relata el confinamiento personal de Akira al bosque de Higashi Yoshimo (una aldea del condado japonés de Nara) en busca del último sobreviviente de una raza de lobos presuntamente extinta por la Asociación de Cazadores de la región que él mismo fundara. La decisión tiene lugar después de que sus compañeros y el director de la prefectura decidieran, sin su consentimiento o previo aviso, separarlo de su responsabilidad como jefe del grupo, pues malgastaba recursos obsesionado con una idea a todas luces descabellada. Tras ese planteamiento argumental en apariencia sencillo, cuanto importa es que el trasiego deviene un viaje de reconocimiento, estructurado en un tono introspectivo que corresponde a la transformación interior experimentada por el protagonista durante el metraje.

Impulsado por su subconsciente, buscando vencer a los demás de su certeza, Akira se adentra en el bosque hasta padecer una aguda anagnórisis en la que acaba por reconciliarse consigo mismo y su destino maltrecho. Durante la primera mitad de la película, se expone su desconcierto ante la pérdida del liderazgo de la Asociación de Cazadores, todo lo que ha dado sentido a sus días. En medio de dicha confusión afloran las inquietudes que turban su subjetividad. Detona así un hondo proceso de

autorreflexión. Sabremos que todo cuanto él ha querido parece fugársele constantemente, por tal razón ahora es presa de una fatigante soledad de la que no puede escapar. El recuerdo de sus años en Cuba, donde conoció y perdió su primer gran amor, socava todavía su ser. Aferrado a su profesión, responde a una ilusión de vida que lo abraza completamente: encuentra al último lobo. Ya antes debió percatarse de que sin estos animales los días se le venían encima y perdían su sentido aparente, pero hizo falta el arrojado final de salir a su encuentro. Cuando por fin Akira lo halla —en el interior de una caverna que metaforiza la inmersión definitiva del personaje en los senderos recónditos de su conciencia y personalidad— decide no sacrificarlo, como sabremos cuando, frente al propio equipo de cazadores, les ruega dejarlo con vida. Después de ese encuentro definitivo, el viejo adquiere una serena felicidad, al cabo de lo cual lo vemos sonreír por primera vez.

El personaje parece plantearse, como la película toda, que su contrario lo justifica. No puede ser si no es el otro. Por paradójico que resulte, todo cuanto descubre este hombre en su travesía es que si condena al cándido se condena a sí mismo. Al interior de ese proceso de redención sobreviene una verdad que supera el convencimiento del protagonista: la película cierra cuando el grupo de cazadores, ahora bajo un liderazgo renovado, se dispone a eliminar al animal. Se escucha un disparo y el plano recoge a Akira de espaldas contemplando la inmensidad del bosque. Debe cargar con la imputación de sus decisiones tomadas antes.³

Todo lo anterior se cifra en una moderación expresiva que resulta de un contado número de componentes conformadores de la trama, los cuales ocurren como acontecimientos de grado mínimo. El relato es de un nivel muy bajo de narratividad. El *crescendo* acontece más a nivel del discurso que de la anécdota. Por ejemplo, el conflicto principal (la búsqueda del lobo) irrumpe bien avanzada la historia, durante un acto-homenaje de verdadero virtuosismo fílmico, que hace parte de una distendida retrospectiva que tiene en dicha escena su sintagma más elocuente: mediante un comunicado pleno de elogios se le hace saber a Akira su separación del cargo; a continuación, una hermosa joven sale al escenario para interpretar un tema de Elena Burke y en un instante en que esta se le acerca, el viejo, presa de un arrebatado de euforia, le tumba el micrófono, se levanta y



**No, de las estrellas no voy hablar
no les voy a cantar.
Y de la luna cuando estés tu,
solo quie...**



contempla consternado al público. En ese intervalo fugaz le sobrevino el fracaso de sus días y la decisión de restituir su palabra. Anterior a ello, todo es exposición, inducción de connotaciones en una estructura acumulativa destinada siempre a delinear los perfiles del personaje. Todo el tiempo cinematográfico se ocupa de acompañar al protagonista, retratarlo en su desplazamiento interior, por ello la cámara procura grandes planos demorados sobre la geografía y el ambiente rural, lo cual responde a una progresión más interesada en la psicología y las emociones del sujeto que en remarcar los accidentes dramáticos encargados de hacer avanzar la narración. Puntualmente trazada, la anécdota describe con precisión el recorrido de este hombre, quien fue ejemplo e inspiración para la comunidad y que ha perdido toda virtud frente a sus semejantes.

A estas alturas sobra decir, porque de algún modo queda implícito, que *Los lobos...* tiene otra de sus excelentes coartadas de audacia formal en la fotografía. El buen gusto visual abraza todo el filme en un tono subjetivo que, paradójicamente, va de un naturalismo físico a planos muy pictóricos, e incluso en ocasiones arropa un acentuado onirismo, todo ello con una organicidad que hace de la cámara un fuerte sujeto dramático, al potenciar los planteamientos argumentales y de la puesta en escena. Deudora por momentos de Wong Kar-wai o David Lynch: el segmento del homenaje, por ejemplo, exhibe un concilio entre imagen, música y puesta en escena de un refinado lirismo, que sorprende más puesto que tal estilización nunca violenta la fluidez de la diégesis. Así también el montaje, que no solo

acompaña las precisiones del guion, sino que se ocupa de complementar las posibilidades expresivas de la fotografía y las actuaciones. Y por supuesto, esta es una película resuelta gracias al crédito de sus interpretaciones, sobre todo del rol principal. Tatsuya Fuji asume con maestría su personaje. El modo en que camina o se dirige a los demás, pero sobre todo la expresividad de la mirada y la contención del rostro, hablan por la sensibilidad de un hombre acorralado por su existencia. Es precisamente el calado caracterológico del personaje uno de los aspectos que más privilegia el filme. Queda claro el tino con que Quintela asumió la realización de su obra, un ejercicio tan sencillo y, sin embargo, tremendamente agudo y convincente.

Pleno de matices, el nutrido diálogo intertextual de que hace alarde la cinta acontece como otro golpe de gracia que le permite al autor erigir un índice de reconocimiento particularmente notable para el espectador nacional. De entrada, el Akira de *Los lobos...* es el mismo protagonista de *La novia de Cuba* (Kazuo Kuroki, 1968), ahora, cuarenta años después de su estancia en la Isla. Esta última —hasta hace bien poco la primera y única realización en la que se involucraban japoneses y cubanos—, narra el viaje de un extremo a otro de la geografía insular de Akira y Marcia, una joven revolucionaria interesada en ingresar al movimiento guerrillero en América Latina, de quien el primero se ha enamorado.⁴ Así, entre un texto cinematográfico y otro se traza un puente que alimenta el plasma ideológico de *Los lobos...* En el filme de Quintela, además, se insertan un par de fragmentos de la cinta referida donde se muestra a la muchacha corriendo por la manigua,





los cuales hablan desde el discurso por el peso del recuerdo en el cosmos emotivo del héroe. Una relación temática que nos dice de la voluntad del director por anclar la representación a Cuba de forma más directa. Paralelo al que se suman los múltiples encuadres que describen el paisaje montañoso de Nara como muy semejante al del oriente de nuestro país. Adheridos a ese terreno de reflexión, Akira y su itinerario son susceptibles de tomarse como alegoría de la Isla y su destino.⁵

Volviendo al principio, justo en la anterior estrategia de recepción es cuando más se direcciona la película hacia «lo cubano», al orquestar una suerte de guiños que ocupan los más diversos aspectos de la cinta y se comportan como resortes de sentido solo reconocibles por el receptor nacional. *Los lobos...* «se hace cubana» cuando, por sobre el valor de su referente directo, el espectador local identifica el texto audiovisual como dirigido a él. De la universalidad de su planteamiento temático a las puntualidades de su diseño semiótico, el filme se comporta como un auténtico hecho cinematográfico que privilegia y estimula la sustancia lingüística de que se sirve nuestro ámbito productivo. Carlos M. Quintela alcanza en esta obra un grado de cualificación ciertamente relevante, posicionándose como una de las voces más potentes de nuestro cine contemporáneo. *Los lobos del este* deja por sentado que la cinematografía nacional «sufre» hoy una favorecedora variación estética, que además despliega una cubanidad más esencial, desentendida de los accidentes de una identidad a ratos este-reotipada en su manejo recurrente y esquemático.



1 *Los lobos del este*, que se rodó completamente en Japón, en idioma y con actores nipones, como veremos más adelante, estuvo bajo la producción de Naomi Kawase, quien invitara a Carlos M. Quintela al festival que ella misma organiza en Nara. En puridad, el premio otorgado por dicho evento, que consiste justo en hacer una película, lo obtuvo un director chino que impelido por otras propuestas de trabajo decidió renunciar al mismo. En su lugar, le dieron la posibilidad de realizar el filme a Quintela, que había recibido mención.

2 Para un análisis más localizado de mis opiniones al respecto, puede consultarse el ensayo «Los bastardos conspiran. Las tensiones entre cine nacional y transnacional en Latinoamérica», en *Nuevo Cine Latinoamericano*, No. 19, 2017, pp. 58-64.

3 Aquí el tejido dramático concreta otra sugestiva lectura. Retirado geográficamente, el pueblo de Higashi Yoshimo insiste en prolongar por medio de una nueva generación el legado de Akira. Cuando el protagonista ve fracasado su intento por impedir la cacería del lobo, sabremos que nada cambiará. Incluso antes, al repetirse la secuencia inicial que delimita los dos segmentos en que está dividida la narración, se nos dice que allí, al interior de aquellas montañas, nada se transforma. En ese cruce entre corrección y estatismo, la película reflexiona sobre la incapacidad para aventurar una nueva realidad; presa de una ideología conservadora, la aldea se resiste a un punto de vista diferente.

4 Además de su estructura de *road movie*, la crítica se refiere a la cinta como una obra intergenérica en la que se superponen códigos del documental, imágenes de archivo y peculiaridades del *Free Cinema*, lo que la insertaba de forma directa en lo que para entonces se conocía como «nuevo cine japonés», un grupo de directores que estaban trabajando al margen de la industria nipona. Respecto a este filme, se puede consultar, de Mario Piedra, el documentado texto «La novia (desconocida) de Cuba», disponible en <http://cubanonikkei.com/articulo-article/mario-piedra-ensayo-filme-la-novia-de-cuba-kazuo-kuroki>

5 Hay otras jugosas relaciones de contenido y forma entre el filme que nos ocupa y *Dersu Uzala*, la extraordinaria película de Akira Kurosawa, donde el cazador homónimo insiste en fundirse con la naturaleza en tanto en ella encuentra el sentido de su ser. Algunos puntos de contacto entre la caracterización de este personaje y el protagonista de *Los lobos...* tensa nuevamente las curvas de significación y condensa otros mensajes que van disparando la semiosis de la obra. Pero si hurgamos más, encontraremos posibles relaciones de estilo en la plasticidad de la fotografía y la transparencia narrativa con el cine de Shohei Imamura o Naomi Kawase.

Ángel Pérez (Holguín, 1991)

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

