

crítica



Cine

La edad de la peseta: esteticismo formal vs profundidad dramática

Cine

56 *La edad de la peseta*, de Pavel Giroud

57 *Madrigal*, de Fernando Pérez

Libros

59 *El libro de los colegios reales*, de Rito Ramón Aroche

60 *Fiebre de invierno*, de Marilyn Bobes

61 *La escena transparente*, de Carlos Celdrán

Plástica

62 Exposición de caricaturas de Fidel

63 *Daños colaterales*, exposición de Ernesto Javier Fernández y René Rodríguez

La historia de un niño de diez años en pleno trance hacia la pubertad y las relaciones que establece con sus seres más cercanos, en especial con su abuela, resulta el hilo conductor de *La edad de la peseta*; primer largometraje que conduce en solitario el joven realizador Pavel Giroud. El filme dista de ser un drama intenso, lacerador; es más bien una historia de fuerte sabor intimista, que encuentra su nota más sólida en la factura visual y en la recreación acertada del ambiente epocal.

Dirección artística y fotografía parecen ser los rubros que más se destacan en la concepción del filme, seguidos por el minucioso montaje. Cada plano está estudiado con detenimiento y preciosismo, lo que resulta más loable a partir de la relativa economía de recursos visuales que se emplean para lograr la ubicación temporal del relato. En lugar de fastuosos escenarios al estilo hollywoodense, que permitan recrear de manera aplastante La Habana de finales de los 50 (intención que, además de innecesaria, en nuestro medio resultaría utópica y conduciría de seguro a la caricatura escenográfica),

la dirección artística explota de manera inteligente los recursos decorativos y los escenarios reales que emplea.

El espacio interior principal en el que transcurre la historia es la casa de la abuela (Violeta), ambientada a partir de tonos sobrios y con una iluminación que por igual traduce un ambiente claustal y semioscuro, con énfasis en las luces amarillentas y artificiales. Estos elementos contribuyen a reforzar el tono "cerrado", íntimo, de la trama; y en especial de la vida de Violeta, personaje que nunca aparece en exteriores y quien transita por una existencia marcada por la soledad, una soledad más cercana al recogimiento que a la angustia y teñida de matices místicos (el escaparate de los santos, el aristocrático gato, las notas de su viejo piano, el cuarto de fotos...).

Los exteriores acusan el aprovechamiento óptimo de locaciones reales: el López Serrano y el Bacardí, entre los ejemplos más reconocibles, que una y otra vez remiten a la pericia de la buena cinematografía cubana para sortear la precariedad material y explotar al máximo los recursos existentes. En medio de estos

espacios interiores y exteriores, la selección de los encuadres conduce finalmente a la acertada atmósfera que la película nos brinda.

Con destreza y frecuencia, el sonido se imbrica en la narración de manera diegética. De esta forma, las canciones o melodías de fondo no solamente van ambientando el gusto musical de la época, sino también aportan la fuerza expresiva y comunicacional de varias escenas, muchas veces sustituyendo posibles diálogos. Por otro lado, entre el sonido y las didascalias que seccionan la historia en once fragmentos, se establecen interesantes relaciones referenciales (por ejemplo: "Amor, amor, amor..." y "Vendaval sin umbo"). También, en ocasiones, los anuncios radiales actúan en paralelo con la trama y realizan guiños de humor con las acciones de los personajes.

Los aciertos en *La edad de la peseta* resultan innegables, pero confinados su mayoría al universo del disfrute retiniano. La profundidad dramática de la historia no navega con igual fortuna.

La historia principal que el filme narra compite a veces en

protagonismo con las subtramas. La relación entre Violeta y Samuel promueve llevarnos por los altibajos climáticos de la narración, para desnudar el desenlace de esta historia, tensa primero, y tierna después, entre un niño y su abuela. Una anciana que demarca su territorio con huraño autoritarismo y un nieto en la edad "difícil" (la de la peseta), que es arrastrado por su madre soltera en cada intento de estabilidad conyugal que ésta acomete. Española ella, y cubano él; dos generaciones y dos culturas diferentes, como para agrandar el abismo que los separa. La promesa resultó fallida. Este conflicto, que pudiera haber sido aprovechado en toda su riqueza expresiva, no logra marcar el protagonismo y convive a menudo en igualdad de intensidad dramática con las líneas argumentales secundarias: la volubilidad de la madre, la nueva relación de ésta y el rechazo que provoca en Samuel, el descubrimiento sexual del niño, la joven tísica, entre otras.

Quizás pudiera argumentarse que la intencionalidad del autor estuvo lejos de sumergirse en la historia sentimental de la relación abuelanieto, pero la última escena inutiliza cualquier argumento que se esgrima al respecto. La abuela, abrazada a las botas de su nieto, llora desconsolada-

mente la pérdida. Momento único en que la historia alcanza el *crescendo* expresivo que amerita.

La excelente actuación de Mercedes Sampietro (Violeta) y de Iván Carreira (Samuel), evidencian la acertada selección del reparto. El resto de los desempeños actorales mantiene una calidad adecuada, aunque por momentos el tono de los parlamentos que esgrime Susana Tejera, aporta una especie de nota discordante: después de romper el plato de la comida accidentalmente, Alicia conversa con su madre y le reclama prudencia a la hora de referirse delante de Samuel a sus dificultades morales para encontrar trabajo, y en respuesta a los argumentos que esgrime la madre, añade: "¿Qué mal te queda ese personaje de víctima?". El parlamento está dicho en un tono y compostura más propios de las conflictuadas relaciones madre-hijo que atraviesan la sociedad cubana del momento actual —donde el derrumbe de los paradigmas de autoridad conlleva al diálogo irreverente y al enfrentamiento verbal de tipo horizontal— que del nivel social y marco epocal de Alicia (burguesía pequeña en la Cuba de los 50).

La edad de la peseta presenta todo un universo de subtextos que potencia diversas lecturas. En

primera instancia, se establece un puente semántico entre la convulsa situación política que caracteriza La Habana de 1958, ante el eminente avance y triunfo de la Revolución cubana, y el espacio personal de un niño que resulta marcado por la inestabilidad en el hogar y por el desajuste que implica el tránsito hacia la adolescencia. La cinta comienza con una entrevista a Fidel, en la que éste sentencia que "la batalla final se llevará en la capital". Precisamente allí comienza la historia de Samuel y Violeta, en la residencia de esta última en La Habana. El relato se cierra con la misma expresión transformada en didascalia, y en inglés. La última batalla, para Samuel y Violeta, también se llevó a cabo en la capital.

El anillo de la cuarta dimensión, la cámara y el fotomontaje que la abuela hizo especialmente para Samuel, devienen el anclaje emocional que une a estos dos personajes por encima del inminente distanciamiento geográfico. El mar aparece, una vez más en la historia visual cubana, como símbolo de la emigración y el desarraigo a partir de circunstancias políticas; un tema tan actual, como pudiera ser la historia misma de Samuel y Violeta.

En términos visuales, salta a la vista el empleo de imágenes

de archivo para aludir al proceso revolucionario; la calidad de dichas imágenes crea una especie de disonancia con el resto de la factura visual de la pieza. Quizás con magistral síntesis se hubiera podido denotar la conmoción del triunfo revolucionario sin necesidad de emplear este recurso, lo que hubiera ido en favor de la coherencia visual y estilística del filme. Asimismo, en contraste con la tendencia casi ascética de no emplear planos o diálogos gratuitos, el encuentro pasional y fortuito entre Alicia y el desconocido cliente de la tienda de zapatos, encuentra su desenlace en un gesto tan literal como crudo e innecesario: el joven limpia los restos físicos del encuentro sexual con la ropa íntima de Alicia.

A pesar del empleo de soluciones visuales que en muy contadas, y casi nulas ocasiones, empañan la factura de la pieza, resulta innegable que *La edad de la peseta* es una película en la que el esteticismo de la imagen atrapa; pero en la que la situación dramática principal sólo logra despegar de manera efectiva en los últimos minutos.

Verónica Sedano

(La Habana, 1980).

Profesora de Historia del Arte.

Espirales

Flecha de Eros

Hay algo que siempre me conmueve en las películas de Fernando Pérez y tiene que ver simplemente con la forma en que puedo percibir una mirada sincera. Todo el artificio que define el cine se borra por la humanidad con que persigue ver personajes en su dilema. Lo curioso es que la maniobra no se realiza con la economización de los recursos expresivos en aras de un supuesto realismo, sino que los puntos de mayor identificación se logran allí precisamente donde se cruzan en intensidad los medios de expresión que definen una poética. Este cruce de sonido, fotografía, palabras, construye una imagen que es a la vez altamente artificial, sin simulacros de verdad, y humana hasta lo visceral. En esa paradoja de la máquina sensible se produce la conmoción. Es posible, en un análisis técnico, observar cómo los recursos son utilizados con los más altos niveles de poesía en el sentido de construcción artificiosa. Un guión en extremo metafórico, que en su vuelo moviliza abstracciones que se alejan de una posible naturalidad, lleno de recurrencias, de símbolos, de efectos que construyen un discurso irreal y a la vez en lo fundamental verosímil. Es evidente cómo se trata de lograr la comunicación con el espectador mediante la

utilización de paradigmas inscritos en un posible inconsciente colectivo. Por eso sus películas son siempre nuestras en todo sentido, aunque unos duden más que otros de esas certezas que nos son comunes. Por eso también son cotidianas y poéticas. Fernando Pérez atraviesa emociones porque logra que su arte muy elaborado no signifique autismo, porque persigue, y aquí volvemos al principio, no perder de vista a la persona, porque observa con una obsesión dolorosa.

No todo lo que parece, es

Madrigal es el sexto y más reciente largometraje del director, estrenado en el cine "Charles Chaplin" el día 8 de marzo. Es una historia sencilla llena de detalles y planos de discurso donde la frase no todo lo que parece, es, recurrente en la película, parece aludir también al triple ámbito en que se desarrollan los relatos. En primer lugar la narración de amor oscuro entre una muchacha, Luisa, y Javier, un actor cualquiera de teatro; en segundo, la historia menos relevante, que ocurre en el mismo espacio y tiempo del primero, de una función de *Los ciegos*, de Maeterlinck en la que el actor participa; y en tercero, el espacio de un cuento escrito por Javier que ocurre en un mundo del futuro con claro ambiente de ciencia ficción. Uno sobre otro los relatos van

afianzando motivos sobre los que la película varía. Su relación casi nunca es de continuidad de acontecimientos de la fábula: no se trata de que una historia complete a la otra en cuanto a sucesos sino que la relación se produce verticalmente, comentando, ampliando, cuestionando el acontecer. El discurso se mueve sobre una continua autorreferencialidad que completa la dimensión aumentada de los leitmotivos a partir de los rizos que a través de ellos proliferan. Es clara la fruición con que la película vuelve una y otra vez sobre determinadas frases o imágenes, pero siempre redefinidas en los nuevos contextos que la propia narración va configurando. Esto permite que el tercer plano de discurso se vuelva una zona de profundo placer ya que es asistir a una interpretación, una posible versión de lo que se nos había narrado anteriormente y donde descubrimos a veces con afán de detective sus mareas, sus pistas. La claridad en el manejo de los efectos en el primer y segundo plano permite que lleguemos al Imperio de Eros, título/lugar del cuento/mundo con la capacidad de desentrañar con certeza la forma en que Javier comprendió, fabuló, los sucesos que protagoniza. Por eso es el tercer plano un espacio fantástico en todo sentido. A la condición de mundo imaginado se suman la irrealidad de un mundo que los mecanismos de la ciencia ficción provocan y una puesta en imagen que afianza esta condición. Abundan los neones, es siempre de noche, una serie de ocultos deambula por las alcantarillas. La película desarrolla tres mundos visuales que, si bien como habíamos dicho son complementarios, también se definen como ámbitos independientes. Varían los espacios y el punto de vista. En el tercer plano Fernando Pérez nos ubica en la misma perspectiva de Javier, por nuestra situación básica: nosotros y él, buscamos entender

una historia. Pero si bien el resultado es claro, el juego de espejos sobre el que se mueve es quizás más complicado. Podemos extraer de la narración firmada por el actor una marca que establece puntos de vista: Ángel, el protagonista en el Imperio de Eros, se ha hecho, de manera misteriosa, con un texto que responde al título *Madrigal*, de autor desconocido, quizás su hija. En ese momento coinciden los extremos de la muñeca rusa, como si la más pequeña contuviera en su interior una versión simplificada de la más grande, aunque en esa muñeca imaginaria no se puede hablar de tamaños sino de dimensiones y nunca se puede saber cuál es la real. En definitiva, todo lo que parece, no es.

(siempre llueve)

La película enmarca toda la fábula en un discurso formal con la repetición como mecanismo base. Esta repetición no produce estancamiento, sino que, a partir del progreso de la acción, los signos adquieren nuevas dimensiones. Los personajes vuelven una y otra vez a las mismas situaciones como rituales o manías, los espacios cobran relieve por cuanto la acción se desarrolla en ellos una y otra vez, son especiales, significan ámbitos. Pero por cada una de las veces que hay un retorno, las frases van cobrando nuevos sentidos. La repetición permite que, en el reencuentro con las situaciones, el espectador sienta con mayor intensidad sentimental el movimiento del relato. Volvemos una y otra vez a la lluvia, a Javier disfrazado de monja orinando antes de la función, al puente de trenes sobre el río, vueltas realfirmadas con la composición fotográfica. No sólo en el espacio visual se produce esta recurrencia. En el plano sonoro se manifiesta en la utilización de frases, y en el ritmo de cadencia de una banda sonora profundamente expresiva que, a lo largo de la película, se mantiene de forma casi permanente. Esa cadencia provoca en primer lugar un efecto de continuidad enardecida que totaliza la recepción. En segundo, por esa estrategia de rizo, se produce la sensación de que algo se ave-

cina, un recurso que recuerda mecanismos del *thriller*, el continuo martillar de una nota o el tic tac de relojes, son algunos de los medios para lograr esos ambientes. A partir de la resonancia psicológica en el espectador, entre el estado de la historia y la repetición de una estructura de sonido perfectamente identificable, el *crescendo* se produce, y no a través de un movimiento musical en variación. En esta retroalimentación constante se construye la manipulación emotiva de la película. Con un mínimo de efectos se trata de hacer aumentar la tensión, dejando que el solo aumento de la angustia provoque una lectura variable de los códigos repetidos. De esa manera se hacen coincidir dos estrategias discursivas quizás opuestas: por un lado el vaciado constante de efectos emotivos (dígase melodramatización de la música, cambios frecuentes de locación, etc.) y por otro la proliferación de detalles dentro de esa imagen o en el proceso psicológico del personaje. No obstante la economía visual se abandona en la historia del tercer plano, el Imperio de Eros. Aquí asistimos a formas más carnavalescas de imagen, aunque se conservan las estructuras sonoras comunes a toda la película. Las imágenes recurrentes sufren en este espacio un proceso de interpretación, de variación. El director ha sembrado marcas, con un dominio profundo de la narración, que florecen en la forma poética del tercer plano.

¿Ángel o bestia?

Las historias de los personajes dinamizan a la vez otros disfraces, asociados a la mentira como actividad simplemente humana. Todos los personajes mienten u ocultan, siempre utilizando la máscara que necesitan para lograr algo. Es básicamente *Madrigal* una historia de amor condenada por la mentira, tan común como la vida, mirada a través de un espejo que selecciona aquellos elementos que permiten reflexionar a un nivel más general. Los deseos de todo tipo y los roles que ellos provocan son tema profundo del discurso. El desear o ser deseado provoca maniobras que en su oscuridad son las que mueven la

trama. La película piensa de manera metafórica las más comunes y groseras relaciones humanas: Luisa tiene una casa enorme para ella sola, a Javier se le cae el techo en la casa de su primo, por eso trata de conquistar a la gorda y para eso debe mentir, esto es sólo un caso. Una secuencia desarrolla incluso un comentario irónico: cuando Javier sube las escaleras de la casa de Luisa, en cada piso se escuchan sonidos de gente templando, y nada más. Lo que logra Fernando Pérez es no sólo llevar ese plano básico a un nivel de abstracción superior sino que también lleva las consecuencias de esa conducta al extremo más duro, desarrollando otro tema que complementa: la culpa. Desde el principio, gracias a las maniobras de ocultamiento, se empieza a culpabilizar a los personajes que rodean a Luisa. Una sobre otra van cayendo las manchas provocadas siempre por la mentira como mecanismo. Lo interesante es que esta culpa siempre se maneja a partir de la conducta, muchas veces los personajes aluden a su esencia como lugar en el que se mantienen puros: son demonios en conducta y ángeles en alma aunque esto no sea para nada una posibilidad o una justificación. La película establece momentos de verdad en los que los personajes se atormentan por la contradicción evidente que esa doble definición les provoca, arrepentidos de sus maniobras. Fernando Pérez observa con sensibilidad perversa y a través de mecanismos precisos. Pretende llegar con la observación detenida, si no a dar respuestas, por lo menos a descubrir las contradicciones profundas, mostrar lo más bajo para arribar a la esencia. Pareciera necesario entrar en los infiernos para conocer lo sublime. *Madrigal* establece una historia de amor, mirada con detenimiento y angustia hasta lo patológico. Se trata de diseccionar, con el mismo gesto de uno de los personajes de la película, un cuerpo muerto, lección de anatomía.

William Ruíz

(Kazán, Rusia, 1983).

Estudiante de Teatología.

Cine

La enfermedad de la trascendencia

Cuando Javier remonta los pisos del edificio de Luisita, escucha a las puertas de cada apartamento cómo la gente hace el amor inagotablemente. Es más, en alguna ocasión, una pareja hace el amor en las escaleras. *Madrigal*, el filme actual de Fernando Pérez, nos dice que ese Imperio de Eros imaginado por Javier en su cuento se encuentra ya en la realidad del presente de la historia. No habría que esperar al 2020 del relato de ciencia-ficción: el conflicto alma-cuerpo, al

centro de la historia protagónica, alcanza a encarnar la alegoría de un mundo de decadencia moral donde la pirotecnia del sexo, de lo corpóreo, de lo material, ha extraviado la nobleza del espíritu. La mirada que la película dispensa al mundo contemporáneo, en un sentido universal, es efectivamente dramática.

La estructura favorecedora de esa parábola se plantea una perenne transferencia entre los tres niveles o dimensiones de realidad en que la historia se realiza: la obra de teatro;

el nivel central, encargado del amor difícil entre Javier y Luisita; y la representación audiovisual del cuento que Javier ha escrito. Aquí se localiza el primer problema del filme: la redundancia. Porque si bien parecen dimensiones diferentes, en el fondo las tres hablan de lo mismo. Como narración, son diversas; pero como enunciación, dicen lo mismo.

En la obra de teatro se hallan los resortes éticos que bañarán las otras dos dimensiones: la duda identitaria acerca de, por fin, ¿quién

soy?; el anuncio de un pensamiento binario y opositor que en lo sucesivo contrastará no sólo alma y cuerpo sino esencia y apariencia, bondad y malsanidad: "¿ángel o bestia?". Pero el tercer momento se hace insostenible para el espectador en tanto se limita a reproducir los ecos imaginarios de situaciones y diálogos que acaba de desarrollar la historia "real" de Javier y Luisita. Los personajes del cuento final son *alter egos*, literales o cruzados, de los personajes del segundo momento, y repiten los mismos bocadillos, hasta la extenuación del espectador. Ése era el mayor peligro que corría la estructura de la película: hacer funcionar un difícil sistema de "espejos" de unos niveles en otros, y el resultado, en dicho sentido, es francamente el fracaso.

Lo otro que frustra las bellas intenciones de *Madrigal* tiene que ver con el despliegue de una sensibilidad equivocada. De alguna forma, el gran cine de Fernando Pérez se ha visto asediado siempre por cierta retórica sentimental que toma lástima a los personajes y trata de inducir en exceso la emo-

ción del espectador. Eso ocurría en *Hello, Hemingway*, e incluso en el epílogo de *Suite Habana*. Pero en *Madrigal*, la sensibilidad a mi juicio equivocada malogra una película recorrida por un dudoso y ampuloso sentido de lo poético, que resulta muchas veces palabra hueca. La retórica espiritualista acerca de que hay que escuchar al corazón o descender al alma y al misterio es producción de la cursilería y no obra de la poesía. La poesía es otra cosa. François Truffaut fue uno de los grandes poetas del cine, y no por ello en sus películas los personajes se la pasaban silbando por los Campos Elíseos. Sobre afectación al tono discursivo y sentencioso de *Madrigal*. El guión padece un impertinente vértigo que cae en la frecuente construcción de frases: "No fue una mentira; fue un acto de libertad"; "¿Sabes una cosa, Javier: Nunca digas que me amas"; "Aquel aquelarre sin alma, ... cuyo misterio sólo despejaría la lluvia".

El *kitsch* no está sólo en la letra, sino en el carácter de las situaciones. Todo quiere ser muy profundo y espiritual, cuando resulta pueril y común. ¿Qué le dice Javier a Luisita antes de la consumación del amor físico? "Primero quiero tu misterio. ¿Quieres dar un paseo conmigo?". ¿Qué responde Javier a Eva cuando ésta le comenta, entre el esquematismo binario y la simpatía, que "la gorda podrá ser Premio Nobel de espiritualidad, pero no tiene unas tetas paradas como las mías"? Ah, Javier le dice que, en cambio, Luisita posee mucha "fantasía". Aunque nada como la escena donde, en plena morgue, Luisita introduce el escalpelo sobre algún cuerpo desventurado, y le explica a Javier que "por aquí se va al alma". Por aquí se llega "a la sinceridad, a la pureza, a los sentimientos". Obviamente, ¿cuál es la cita de culto de *Madrigal*? ¿Tengo que decirlo? "Lo esencial es invisible a los ojos". Para *Madrigal*, después de *El principito* no hay más pueblo. Por suerte, uno de los mismos personajes desgrana un parlamento genial: "El principito hablaba así porque tenía diez años".

Casi todos los personajes quieren ser extraordinarios, misteriosos, "especiales". Luisita dice a Javier: "¿Quieres dar un paseo conmigo? Pero con una condición: Que no abras la boca". Para ser bien espiritual, hay que ser mudo, enigmático, "especial"; como diría un amigo: la "poesía con escopeta" de cierto cine argentino, según el cual los personajes vuelan y burlan el naufragio de sus vidas al poner el corazón sobre la mesa. Chagalles del subdesarrollo, tanta gente volando no son precisamente la poesía; está claro, aunque pareciera que para Fernando Pérez, menos.

Madrigal no carece de buenos ingredientes. Por ejemplo, la resonancia intertextual, la gracia con

que este filme dialoga con muchos otros, y por nexos distintos: con *La vida es silbar*, por la coincidencia de los tres personajes abocados al escape, y por los fetiches del director (el número cuatro presidiendo las citas y los cruces de azares); con *Papeles secundarios*, por la refracción y el juego constante entre teatro y realidad; con *Mulholland Drive*, por los espejismos de la estructura; con el cine de René Clair, por el homenaje explícito que le rinde la historia; etc. *Madrigal* posee, además, de manera excepcional, un gran personaje, en cuanto nada tiene que ver con el artificio circundante: me refiero a la Elvira soberbiamente interpretada por Yailene Sierra. Elvira dice las cosas más sensatas que se oyen en esta película, y actúa, mejor o peor, como un ser humano en orgánica trabazón con lo social; no como mera construcción sonora: su deseo y su miseria son posibilidades humanas; no habilidades de un guionista que aspira a la virtud. *Madrigal* permitió posiblemente el mejor trabajo audiovisual del entrañable Armando Soler, quien regala aquí un ajustado *luthier*. *Madrigal* cuenta, otra vez en el cine de Fernando, con una inspirada puesta en escena, donde reluce la fotografía de Raúl Pérez Ureta. Aunque va siendo hora de que el maestro Pérez Ureta se plantee la búsqueda de la belleza más allá de los tonos azu-

lados que desearían hacer ver que la historia ha sido mirada desde la luna, la profesionalidad y el riesgo artístico no faltan precisamente al equipo de *Madrigal*.

Pero el cine es un arte dramático, y el hábito no hace al cine. La fuente de *Madrigal* es la retórica, y no la vida.

Ahora, tal certeza no debería conducirnos a reclamarle al filme lo que de ningún modo le es ajeno. Cierta crítica tacha a la película de falta de compromiso social, de cierto adormecimiento o silencio social. Honestamente, no me parece. En primer término, en medio de una cinematografía como la cubana, con una tendencia así de denodada hacia lo sociológico, creo que Fernando Pérez tiene todo el derecho del mundo a rodar una historia de amor, o de desamor, cuyo intimismo no queda exento, como expliqué antes, de no pocas implicaciones sociales, epocales. La historia de ciencia-ficción, como la mejor ciencia-ficción, no hace sino devolvernos a la Tierra; habla en realidad de un aquí y ahora vibrante. Uno de los logros del filme radica en el sabio engarce de lo íntimo y lo existencial con los signos de la época, ya en otro nivel de incidencia; *Madrigal* pretende una radiografía ética de un mundo que considera en franco deterioro. Y si revisamos la prensa encargada de comentar el mundo de hoy, la

verdad que razones no le faltan. No pienso que haya adormecimiento; lo que no hay es folclorismo, sociologismo vulgar, crítica epidérmica, alusiones de feria. El problema, creo yo, no está en el alcance del tema, sino en su resolución desde una retórica incontinente.

Otro amigo me ha dicho: "Pero Fernando Pérez puede darse el lujo de tener una mala película". Le he respondido: "Una no; varias". Todos tenemos trabajos mejores y peores: el que se crea que se encuentra siempre encaramado en el ciento por ciento de sus potencialidades creativas, es un loco. La creación es esto: pináculo y despeñadero, cima y caída.

Los problemas de *Madrigal* no se resuelven en un día, pues son problemas de fondo, de gusto estético. En algún lugar he leído que el próximo proyecto de Fernando se ocupará de volver a contar una historia con la diafinidad que mostró en su día *Clandestinos*. Me parece una decisión inteligente: no es que deba renunciarse a la retórica del estilo, sino poder subsumirla en la verdadera necesidad dramática de la historia. De momento, la vida es justamente aquello que está pasando, mientras *Madrigal* transcurre.

Rufo Caballero
(Cárdenas, 1964).
Ensayista y crítico.

Libros

En una entrevista concedida hace más de cuatro décadas, Lezama se hacía emisario de la siguiente agitación:

Que maneje las fuerzas que lo arrebatan, que parezcan que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya al lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y por la noche sea milenario. Que le guste la granada que nunca ha probado y que guste de la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por apetito y se aleje por repugnancia.

Si tenemos en cuenta que el referente de Lezama es el poeta, y en particular el poeta de la Cuba de entonces (la de los años 60 y su conversacionalismo) sus palabras pudieran leerse como un emplazamiento, un desafío.

Otra posible lectura, la que me interesa, tiene que ver con los reiterados ejercicios metaoperativos mediante los que el autor de "Muerte de Narciso" reflexiona sobre el ser de la palabra, y la angustiada lucha que se sostiene con ella en el acto de nombrar. Una contienda donde el *verbum* se esfuma, se torna inasible, pez, agua escurridiza. Hay, todavía, en esta actitud ante la palabra y

Rito Ramón Aroche:

La poesía, la ciudad,
y sus aparentes
latitudes