

crítica



Audiovisuales

56 *Fractal*,
mediometraje de Marco
Antonio Díaz, Kayra Gómez y
Marcel Hechevarría

Libros

57 *La sucesión*, de Caridad
Atencio

58 *De Sodoma vino un ángel*,
de Pedro Pérez Rivero

59 *Zugzwang*,
de Félix Sánchez

60 *La neblina del ayer*,
de Leonardo Padura

Comentario

61 El escritor Pedro Ortiz

62 La obra plástica de Ernesto
Leal (a propósito de la IX
Bienal)

Teatro

63 *Parece blanca*,
de Abelardo Estorino (puesta
de la Compañía "Hubert de
Blanck")

Audiovisuales

Fractal: inventario de problemas

No abundan las obras que propongan problemas al campo audiovisual cubano.

Más allá de mutaciones estilísticas y exploraciones formales, nuestro cine y video acogen poquitas propuestas que lo fuercen a revisar su institucionalidad simbólica, que formulen preguntas acerca del estatus en que se ha fundado y prosigue una clase de discurso más bien sincrónico, articulado como tradición, lo cual no fuese ningún problema si dentro de tal estabilidad se produjeran desplazamientos más radicales, en vez de la complacencia o el estancamiento presentes. Me refiero a artefactos que *desestructuren*, creen incertidumbre e impulsen conflictos creativos.

Y problemas es lo que supone *Fractal*, medimetraje que fuera premiado en la IV Muestra Nacional de Nuevos Realizadores y participara en la sección competitiva del cuarto Festival Internacional de Cine Pobre. *Fractal* es la primera obra de un trío de jóvenes habaneros (Marco Antonio Díaz, Kayra Gómez y Marcel Hechevarría) sin experiencia cinematográfica previa, ni formación profesional alguna en tales menesteres. En cambio, una obra que en otro tiempo hubiese sido cómodamente etiquetada como "cine aficionado" —algo que en Cuba siempre fue una categoría paternalista, de cierta manera excluyente; ergo, cine de segunda categoría—, por obra y gracia del boom tecnológico y de la "democracia" digital, consigue ser admiti-

da y, amén de sus valores, se hace notar. He aquí un primer problema.

Fractal es casi íntegramente un documental puro y duro. Mas, es también la documentación del proceso de realización de un documental. En su inicio, y después de una secuencia extraña —que simultanea imágenes de un pueblo triste y macilento y de un parque infantil igualmente ajado, a cuyo fondo una voz en *off* balbucea en ruso hilachas de una pesadilla en la que se nos dice que este mismo paraje ha sido soñado—, sobreviene la estampa muy real de un grupo de jóvenes matando el tiempo. Entre ellos, dos que la cámara singulariza, cuyo diálogo es referido con intertítulos. La molicie los aplasta y, frente a ella, la idea: "Asere, ¿por qué no hacemos una película sobre nosotros mismos?"

De ahí en lo adelante, la búsqueda de otorgar sentido a esa realidad plomiza y sin escape ocupa la línea argumental de la película. Los dos jóvenes, a quienes se suma luego una muchacha, usan sus nombres propios, actúan sus vidas y al mismo tiempo refieren una realidad objetiva a la cual se aproximan con actitud indagadora. Ello, más los abundantes distanciamientos en los que discuten qué hacer ahora, qué te pareció lo que nos dijo fulano, mejor quitamos esto. El proceso de reflexión y duda, de amago y finta, de ensayo y error, se verifica ante nuestros ojos; aquella dimensión que el documental institucional habitual

elide, es esencial aquí. Los creadores-protagonistas son a un tiempo personajes y sujetos de la indagación, mimesis y diégesis, lo representado y su mediador. Pero tal ombliguismo no indica omnisciencia ni sucede como artefacto brechtiano; tampoco es demasiado consciente de sí mismo. Bien leída, tal estructura persigue apenas integrar a los propios creadores en el proceso de la realidad tratada, en el contexto mismo, hacerlos parte integrante de la indagación y de la gestión del sentido. Otro problema.

Ahora, ¿qué buscan? ¿O se agota *Fractal* en el manoseo ingenioso o sabihondo de su estado autoconsciente? La película toma como punto de referencia el pueblo soñado, pero real, del inicio: Valle Grande, una de las tantas comunidades venidas a menos luego de los reacomodos socioeconómicos de los últimos quince años en Cuba, alojada a un costado extremo del municipio La Lisa, en Ciudad de La Habana. Ése que uno de los entrevistados define como "un pueblo que mide tres cuadras de ancho y dos de largo". El hábitat de los realizadores.

La preocupación original fue huir de la nada cotidiana, dando la palabra a ese mismo vacío de todos los días, preguntando a sus vecinos y conocidos cómo lo llenan, proponiendo el mismo acto de registrar, como forma de rebelión particular ante la ausencia permanente de sentido. No por gusto a la idea de "vamos a hacer un documental sobre

nosotros mismos haciendo un documental" sobreviene la tanda de visitas a los apartamentos del edificio de microbrigada donde moran, para exponer la idea y hacer un primer sondeo, a ver qué sale. Y lo que sale son, como sin quererlo, sus propias preocupaciones: "dígame, por ejemplo, ¿qué películas ve por televisión, y qué tipo de cine le gusta?"

De ahí en lo adelante se acopian toda clase de definiciones, críticas, insatisfacciones. Los realizadores activan un cartilago vago del cuerpo simbólico de su comunidad y la avalancha que se desata es, no por caótica, menos reveladora. Lo curioso es que, en vez de controlarla con la urgente aplicación de un criterio de síntesis, se dejan llevar: aparecen los amigos y enemigos del cine como ansiolítico; los moralistas; los inconformes; los que aman el cine de Hollywood o los que piden una televisión cubana con propuestas para la gente inteligente; el "banquero" del barrio, que alquila las películas que Cubavisión no va a poner y hasta los filmes "clavos"—categoría que los realizadores se empeñan en desentrañar—que "algún loco" siempre pide. Y de eso se pasa a la música (reguetón o no), al apagón, al transporte, a la carencia de teléfonos y opciones de esparcimiento en el poblado...

A través de semejante caos navegan con más o menos suerte. Hay un segmento caprichoso, donde se embarcan en una reconstrucción, al cabo inverosímil, de una entrevista al "banquero" del barrio, quien explica los criterios que operan en la elección de las películas que alquila. Igualmente, algunas intervenciones de los realizadores, a manera de cuñas, sobre opiniones de los entrevistados, si bien no carentes de humor y capaces de otorgar complejidad al diálogo, pecan de abuso de autoridad. Por su parte, en la selección y edición musical impera la replicación de la imagen. El montaje, cuyo criterio rige la necesidad de organizar cuanto se pueda la anarquía general, respeta en cambio el estado de desorden y consigue un ritmo tenso, acentuado por el tono irónico perenne, que se salva incluso en aquellos episodios demasiado ilustrativos del accidentado proceso de creación—la escena de la espera y el diálogo quejoso mientras llueve. Todo alejándose de la orientación determinista, concluyente, del montaje narrativo tradicional, así como de la acumulación de tensiones hacia el final, que serán disueltas con el desenlace. La linealidad clásica es machacada por la abertura perenne (no hay nudos dramáticos demasiado visibles, la nada cotidiana no parece despejarse sino densificarse, "esto no va para ninguna parte") y la imperfección consciente del texto resultante. De esta manera, tras escapar a la orientación mecanicista de la

geometría euclidiana y su necesidad de crear sistemas, van a parar directamente a los brazos de la geometría fractal, ésa que prefiere el fraccionamiento y revela que cada mínimo fragmento reproduce el todo. Otro problema.

Hasta aquí estará claro que *Fractal* no tiene ambiciones de documento estético. Esta es una más en la razzia de producciones audiovisuales cubanas recientes, debidas a la improvisación, la iniciativa propia, y a motivaciones de una índole distinta a las necesidades de expresión artística, lo cual da lugar a obras imperfectas, donde son evidentes las falencias técnicas y de lenguaje. Su propósito es, en general, dar curso a políticas de identidad, a formas de autorreconocimiento de grupos humanos que despliegan, a través del documento filmico (en la mayoría de los casos, la ficción), su imaginario particular.

Para los realizadores de *Fractal*, su película es sobre todo una herramienta de conocimiento, de revelación y búsqueda de un imaginario propio. En su caso, un imaginario suburbano, apéndice real y simbólico de la ciudad capital—tan lejos y tan cerca—, urbe ante cuya presencia utópica se pronuncian denunciando el abandono en que viven, mas también dejando ver trazas de la autenticidad consustancial a formas de socialidad traumatizadas pero vitales. Y desde estas estrategias de sobrevivencia alumbran formas de resistencia (ante la carencia de transporte, entretenimiento, ante los productos simbólicos que

los medios de masas les imponen). Reunidos, autoverificables, señalados por una identidad de grupo en *Fractal*, adquieren entonces presencia simbólica, se corporea su resistencia y valoriza su legado vivo como discurso extraño, no representado en los discursos audiovisuales del presente cubano. Luego, por derivación, es una suerte de pronunciamiento ante el cine y las dependencias parásitas que lo acosan. Y casi acaba concluyendo que la vida será siempre más importante que su reflejo.

Igualmente, se hace visible, hacia el final de *Fractal*, la aparición de signos que, trascendiendo lo local, rozan una cierta idea de discurso generacional, y consiguen aprehender algunos de los conflictos comunes al joven cubano de hoy. Esto, si bien no se profundiza ni amplía, permite intuir la manera en que pudiera articularse, dentro del audiovisual cubano reciente, una imagen más compleja que la acostumbrada en nuestros medios de difusión masiva, acerca de las tensiones que ocupan a los jóvenes del país.

No es menor el dato según el cual la fotografía de *Fractal* fue realizada con una cámara digital de foto fija Nikon Coolpix 5200, que permite capturar unos cuantos píxel de imagen a una resolución de trescientos veinte por doscientos cuarenta píxeles, y editada en PC con una versión arcaica de Avid. Para el sonido, improvisaron una adaptación de micrófono de bala. Gracias a tales medios "insuficientes", quie-

nes fungen habitualmente como sujetos de la representación—siempre y cuando los medios de masas o el discurso artístico no requieran hacer uso de ellos— toman en sus manos la representación de sí mismos. Y desde la aparente ingenuidad, descubren que son dignos, que tienen algo que contar, y que pueden hacerlo sin ayuda ni aprobaciones autorizadas. Entonces, ponen una dedicatoria al inicio de su película: "A los que hemos vivido aquí..."

Dean Luis Reyes

(Sancti Spiritus, 1972).

Ensayista y crítico de cine.

El legendario fantasma de *Crónica de un verano* (Jean Rouch y Edgar Morin, Francia, 1961), otro documental autoconsciente, ronda este sistema de construcción. La indagación sociológica de aquel partió de la encuesta, del cine directo, que salió a la calle a preguntar a la gente si era feliz, para luego ahondar en los conflictos de un círculo de personas más o menos cercanas a Morin. Al final, tras la proyección del material acabado, se produce un debate espontáneo entre los entrevistados y los realizadores. Una coda nos deja ver entonces a Rouch y Morin discutir las reacciones de éste o aquel, mientras se alejan por un pasillo y viene el fin. De más está decir que los realizadores de *Fractal* no habían ni oído hablar del susodicho clásico del cinema *verité*.

Libros

Historietas, fábulas, símbolos hundidos en la naturaleza, que van desprendiendo, por frotamiento y rotación, significados de otro modo inalcanzables
CINTIÓ VITIER

Fabulación y mítica en La sucesión

Cuando lo signico confiere al uso de la palabra la dimensión geométrica de varios lados de espacios infinitos, la tentativa de codificar se vuelve una impugnación. Así como en esas pinturas donde Adán y Eva son expulsados del Paraíso, y se mira, como vibración interna, los rostros aterrorizados de la desnudez, volteándose contra los grandes árboles donde apenas cabe el cielo, y todo es una carrera desbocada hacia una falsa concha natal, un deslizarse, desde adentro, en el mundo de los prejuicios y el no-reconocimiento.

Nos perdemos en la voluta del mosaico alejandrino. Los túneles comienzan y sabemos que se pondrán en evidencia los significados más insomnes, como le sucedió a Dulce María Loynaz en sus extraordinarios "Poemas del insomnio".