



Olvidar el cine

Dean Luis Reyes

La minicámara de vídeo digital es menos el certificado de defunción del cine que el debilitamiento de la "institución cinematográfica", entendida esta última como estructura de saberes, tradiciones estéticas y oficios, modos de hacer. Con tales equipos, la experiencia de registro es hoy alcanzable por casi cualquier ser humano, y aunque de la pulsión memorialista que motiva grabar cumpleaños y bodas a la creación artística va un largo trecho de intenciones expresivas, el resultado depende menos de esos saberes ilustres que de tratamientos del material de lo real.

Mientras la institución cine se debate por asimilar a sus regímenes de producción las nuevas tecnologías y procedimientos, y busca legitimar el transfer a 35 mm como manera de corregir la bastardía del digital, y los fotógrafos de cine no dejan de quejarse por la prostitución de su oficio que parece acercarse con tanto registro sucio, cámara en mano y encuadre improvisado, una pregunta se sostiene sin respuesta: ¿es la multiplicación de las posibilidades de registro un problema que afecta sólo el específico estético del cine o, en cambio, significa sobre todo un escenario de posibilidades que, a la vez que pone en cuestión la tradición estética de ese arte, negocia la introducción de formas de representación marginales o no tomadas en cuenta hasta ahora por los discursos dominantes en la tradición cinematográfica?

En general, la emergencia de discursos irregulares, espontáneos, no adscribibles a fuentes habituales de legitimación institucional, indica que la peor sacudida afecta a la mismísima institución arte. Más que una acentuación del proceso de disolución del arte en la vida cotidiana, la expansión cuantitativa de las experiencias de registro no sigue la misma orientación que tuviera la popularización de la fotografía como proceso automático, sino que aparece por combustión espontánea con algo más que el mero interés de ofrecer testimonio, de emplearse como suplemento de la memoria. A menudo, el propósito de relatar, contar, prima por encima de una intención testificadora.

En Cuba se están dando hace algunos años ejemplos de obras en video que buscan, al margen de las formas de producción habituales, generar discursos cuyo rango estético apenas los diferencia en términos de formato o tratamiento temático o formal de los discursos centrales y dominantes en el audiovisual local. Tampoco las mini DV y semejantes son utilizadas como recursos de lenguaje en sí mismas, pues más bien resuelven necesidades expresivas que la inaccesibilidad del formato cine harían definitivamente irrealizables. En cambio, muy reciente es la aparición de obras destinadas a ventilar las inquietudes de sujetos o grupos que poco o nada tienen que ver con criterios institucionales de expresión. Es el caso de *Santiago City* (Emmanuel Martín, 2004), mediometraje de ficción realizado en Santiago de Cuba en video analógico. Sumariamente, refiere la historia (al parecer de alto valor autorreferencial, por cuanto es protagonizada por el mismo realizador) de un joven cubano atezado por las elevadas expectativas materiales de su medio y que, con tal de conquistar a una mujer interesada en hombres de buena posición (ropa, dinero, casa, carro), se convierte en empleado de una especie de capo del negocio ilegal. Después de mejorar su dotación financiera y conseguir a la mujer deseada, la codicia a que lo arrastran las crecientes exigencias de su pareja lo llevan a robarle a su empleador, a merecer una golpiza de parte de los sicarios de éste y a perder bienes, carro y jeba.

Lo que pudiera parecer de inicio una fábula moral, planteada con ingenuidad expresiva más que como novatada, se traiciona cuando, entre los segmentos de la historia previsible y repleta de lugares comunes, con un sonido infame y una puesta sin otro criterio que la pragmática expositiva, se intercalan fragmentos de carácter documental, con imágenes de la vida en la ciudad y la voz en *off* del realizador, quien refiere las frustraciones de su generación (¿por qué se van?: ¿para qué se quedan?) y las paradojas con las que ha habido que acostumbrarse a convivir (los turistas allá, nosotros acá; unos todo lo tienen, otros, nada; ¿trabajar te hace feliz?, ¿te permite

vivir más cómodo?). Una preocupación elemental, pero auténtica, formulada con la humildad del que ansía entender, emerge de las imágenes del carnaval santiaguero, de los tumultos alrededor de la cerveza, y de la voz, que se pregunta por qué tanta violencia, tristeza, frustración. Lo que parecía de inicio un juego didáctico dado a onerosos mimetismos del *thriller*, termina trabado con la gestión de una cierta identidad generacional, de un particular imaginario que busca expresarse utilizando la inmediatez del lenguaje audiovisual para visibilizar un emplazamiento y un sistema de valores que quieren autorreconocerse y proyectar su visión del mundo.

Todavía más curioso resulta que estas iniciativas estén tornándose proyectos concertados. En el municipio habanero de Melena del Sur, el autodenominado Grupo de Aficionados al Cine gestionó y realizó por su cuenta *El Milagroso de Santa Elena* (2002, 105 minutos). Aquí la anécdota recrea la lucha de los habitantes de un paraje rural contra las fuerzas oscuras que pretenden, crímenes y brujería mediante, hacerse con el control del poblado. Su estructura es un extraño híbrido (híbrido inconsciente, qué maravilla) de relato de misterio, historia de aventuras, drama coral, comedia de alto contenido vernacular, que acaba por anunciarse como *mise en abime* de un número impreciso de tradiciones y fuentes culturales que colisionan, jadean en el coito simbólico, se transfunden y paren una película que no pretende alejarse de ese estado fragmentario, caótico, de imperfección natural, de simulacro no deliberado. Uno, que tiene sus vicios forenses, no puede sino ceder a la tentación de zambullirse en el cuerpo semiótico para desmembrar esa extraña consistencia simbiótica que permite leerlo como interfase cultural en la cual los diferentes flujos de capital cultural reelaborado aparecen muy contaminados, pero no disimulados, por un significado unitario y compendiador. Su estilo, si es que cabe hablar de alguno, se ubica a medio camino entre elementos de cultura local y global, más el imaginario de la cultura popular y de masas y su capital cultural, metabolizados y reproducidos por ese inconsciente simbó-

lico debido al consumo audiovisual que cada sujeto contemporáneo posee ya incluso como atributo genético.

La red cognitiva que permite tejer *El Milagroso...* no es más que la convivencia de múltiples registros al interior del imaginario popular cubano actual. Aunque abundan los anacronismos y no sea evidente la intención de reconstrucción de época (excepto en los vestuarios más o menos intencionados de un personaje que interpreta a cierto guardián del orden), la anécdota es fechada en algún momento de la República burguesa anterior a 1959 (lo cual no obsta para que, casi como nota grotesca, haga una aparición brevísima un verdugo ataviado con el vestuario medieval que se ha vuelto típico para el reconocimiento de esta clase de personaje en la historieta gráfica). En ese sentido, ciertos detalles invitan a establecer paralelos con San Nicolás del Peladero, célebre programa de la televisión nacional cuyo eje era la sátira de ese período y sus instituciones. Aparece aquí una sociedad perfectamente jerarquizada, con un alcalde que es a la vez juez, además de su secretario y su brazo armado (especie de guardia rural, uniformado incluso con el conocido y odiado uniforme de caqui amarillo); debajo, una red de subalternos cuyos nombres constituyen por sí mismos una antología del *kitsch* en relación con el choteo criollo: Juanita la Tuerta, Soruyo, Enrique el Rompegrupo, Bartolo el Isleño, Pata Sucia. Una suerte de émulo del personaje de Éufrates del Valle funge como rapsoda momentáneo, o participa en calidad de figura sapiente y dada a la oratoria, y desgrana, en la despedida de duelo de otro personaje, una línea tan sabrosa como: "Tuvo la desgracia de que el cabo de tabaco que tenía en la boca incendiara el camastro donde dormía".

Una religiosidad confusa inunda la trama y es su eje anecdótico, pues aquí las intenciones de subvertir el orden local vienen de la mano de un falso milagrero, que se hace pasar por aquel que la gente espera como su salvador. Mientras éste no aparece y los sucesos extraños se suceden uno tras otro, incluyendo la muerte de Pata Sucia y varias desapariciones, un yerbero y sus plantas parecen el único aliciente. Pero he aquí que coinciden distintas expresiones de culto, pues mientras la religiosidad popular se aferra a un animismo teñido de superstición, en el entierro de Pata Sucia coinciden señales de brujería afrocubana y atributos de la heráldica católica. Durante la procesión, suena un acordeón y se bate un tambor. Asimismo, hay insertos musicales que reproducen lo mismo un toque de santo que un corrido del charro Charrasqueado.

Más curiosa aún es la interacción de los individuos que forman un elenco donde el valor actancial de cada cual no entra en contradicción con los roles que interpretan. Aunque se hace notar que los promotores de la película son líderes grupales de la comunidad, no se escatiman cameos o apariciones sin otro interés que el autorreconocimiento. Tampoco se evita

que, durante varias secuencias, los espectadores se hagan visibles por el foro, o que los diálogos parásitos se mezclen en la toma de sonido directo. Si bien es visible el esfuerzo de la actuación, ello no supone una actividad que exija verosimilitud. Y no se escatiman las intenciones autoparódicas alrededor de personajes locales muy populares, quienes sacan partido a sus atributos con no poca dosis de improvisación. Ello se acentúa en la normalidad de cierta grosería irónica, como cuando se acusa a un criminal cuyo delito es haber vendido "gordo de puerco y pechuga de aura tiñosa", o cuando otro confiesa: "Me di una metía e' mango y tengo chorro".

Esa obsena naturalidad reporta momentos de hilaridad apenas disimulada. Y es que *El Milagroso...* obedece en buena medida a los códigos del ritual, del juego desinteresado y libre, sin propósito. Ni siquiera lo promueve una ambición de autoría reconocible, pues aunque se reconoce en Juan Fernández (individuo que interpreta al Milagroso y además escribe y dirige) al promotor más tenaz del proyecto, la autoría está disuelta en el sujeto grupal. Baste el amago de créditos que es la secuencia final, durante la cual una voz fuera de campo va enumerando los nombres de cada uno de los participantes, al tiempo que éstos desfilan ante la cámara (y una voz exige: "Caminen más lento, caballeros"). Además, la solución del conflicto, el momento en que el falso Milagroso es desenmascarado y castigado, sucede en asamblea pública, con la participación activa de transeúntes y casuales, en un virtual *happening* escénico que incluye una suerte de arrolla'o cuya carga sincrética cuenta con la decisiva participación de la comunidad negra del pueblo, la cual, dicho sea de paso, asume sin problemas el rol de subalterno étnico durante toda la trama de la película, ya sea encarnando al villano, a la víctima o a un ente folclórico. El Milagroso promete consultas espirituales para todos, y aclara: "El que no tenga dinero puede pagar en gallina, guineo o plátano burro" (risas por el foro).

Pero hay una escena particularmente reveladora: dos de los personajes visitan a un anciano en su casa. Éste es, a todas luces, una institución dentro del estamento de la tradición local. Le preguntan: "Bueno, ¿y de la bolita qué?". "Se recoge muy poco", responde el hombre. A continuación, tratan de inducirlo a que refiera elementos que sirvan como marca de época: "¿Y cuánto es que cuesta (costaba) un litro de ron?"; "Sesenta kilos", dice el viejo ni corto ni perezoso, asumiendo su rol de memoria viva de la comunidad. Hay un respeto implícito en la relación, como mismo resulta homenaje prevaricado la visita y su inclusión dentro de una película donde, a derechas, poco aporta al relato.

La intención de relatar es en *El Milagroso...* apenas coartada textual, ausente de simulación cultural, del empleo de códigos de alta cultura o de formalización estética u otro criterio de arte puro o texto estético (como campos ilustres pero res-

trictivos) que indique en la película intención trascendente más allá de la necesidad implícita en sus gestores de registrar su divertimento. Pero, al mismo tiempo, emerge como pulsión más profunda el dar curso a políticas de identidad local a través de una suerte de puesta en escena testimonial donde la mimesis se improvisa sobre el mismo registro, lo cual aporta signos de la existencia de una comunidad viva, con formas de sociabilidad peculiares y un emplazamiento en tanto que sujeto histórico con su propia tradición y códigos de manifestación.

Son estas nuevas áreas de trabajo para la sociología y la antropología, pues se trata de formas de expresión humana y grupal donde el imaginario es visible en su propio proceso de hechura, a la vez que se evidencia su desplazamiento por una actividad basada en el simulacro. Mas, en casos como los de *El Milagroso...*, ese simulacro estético tiene una dosis de verdad de vida, de expresión de imaginario; por tanto, lo que pudiera leerse primariamente como trabajo estético, de reproducción de códigos de expresión y modos de decir de un criterio hegemónico, de una noción artística legítima y dominante, acaba por rebelarse y urdir formas nuevas. Las mismas, más que el deseo de ser incluidas en esa tradición regente, articulan su propia resistencia a manera de cimarronaje cultural.

Siguiendo a Noel Burch y su explicación de un Modo de Representación Institucional (MRI), el cual hace un proceso y efecto diegéticos "relacionando la toma, el plano y la secuencia", y a cuyo carácter narrativo, de entretenimiento, comercial, se opone un MRI Moderno, esteticista, de autor, de arte; considerando el Modo de Representación Opcional postulado por el realizador argentino Silvestre Byrón, que sería una modalidad no institucionalizada, libre, experimental, que reconstruye la diégesis "haciendo ver lo cinematográfico del cine y lo videográfico del video";¹ más un Tercer Cine, que es la reacción frente a la simulación narrativa y el esteticismo escapista o formalista, para lo cual emprende la politización del texto filmico, ¿cómo calificar esta arribazón de realizaciones que no cumplen ni con el criterio de la representación institucional ni con la opcionalidad, y que no pretenden ser Primero, Segundo, Tercer o Cuarto cine? La pregunta sería mejor: ¿hay necesidad de imponer un modelo para definir lo que es, sobre todo, resultado de una actividad cuyo valor instrumental toma distancia de los modelos de formalización del arte cine y obedece básicamente al inconsciente estético más que al trabajo a partir de saberes o de su desconstrucción?

Esta rebelión en toda la línea indica además la posibilidad de comenzar a apreciar la constitución de un discurso popular que hasta ahora no encontró cabida en las formas artísticas que, a nombre de la representación de los imaginarios del país, dejan fuera su registro auténtico y acaban por parir versiones reaccionarias con ambiciones de arte erudito, o simulacros comercia-

les e instrumentales de la cultura popular cubana. *El Milagroso...* y la batería de valores simbólicos que reúne visibilizan imaginarios suburbanos y rurales donde con más rudeza se discuten transferencias y choques entre los valores de la tradición y el cambio, negociaciones que no encuentran apenas cabida en el simulacro televisivo ni en el arte popular institucional actual. Estos fenómenos de autonomización de la representación sirven para entender fenómenos que se dan continuamente en el campo cultural, como pudiera ser el éxito meteórico y la supervivencia de la obra de un cantautor espontáneo como Polo Montañez.

La esfera de la distribución y exhibición, se dirá, sigue siendo el ámbito inamovible, controlado por la institución real, quien decide qué llega a los cines o se pone en la TV. Sin embargo, recientes ejemplos de subversión de los mecanismos habituales de circulación de la obra audiovisual han posibilitado que, por ejemplo, películas como *Fuera de liga* (Ian Padrón, 2003), cuya entidad productora decidió no exhibir, circulen ampliamente de mano en mano en copias VHS o VCD para un tipo de consumo privado que beneficia a significativas minorías. Es ésta otra esfera de centralización puesta en crisis, pues el consumo se verifica ahora a través de prácticas irregulares. Por otro lado, ¿cómo sino de esta manera se han visto en Cuba películas como *Rambo* o *La pasión de Cristo*; como circulan las “revistas del corazón” españolas y el comic popular mexicano?

Esos modos de socialización clandestinos, que afectaban a una minoría en la Cuba de hace diez años, hoy llegan a zonas amplias de nuestro mapa social. Esa misma irregularidad beneficia entonces los “regímenes de lectura diferenciados” o “no especializados” que ha advertido el teórico José Luis Brea en un grupo importante de obras recientes.

Lo peculiar de las minicámaras –culpables aparentes de tantas dislocaciones– es que son apenas el mediador tecnológico que saca del silencio y el prejuicio áreas sin acceso a la legitimación, hasta esta fecha en la típica posición colonial del subalterno. En esas historias ocultas se ha cebado habitualmente el mediador intelectual, el cual ejerce desde su mirada el usufructo de su posición hegemónica, que establece una distancia entre quien observa y quien es observado, la distancia de la dominación. Ahora que los excluidos pueden observarse a sí mismos y ofrecer su propia versión de la dominación, la institución que significa esa mirada pierde su inocencia. ●

¹ Tanto las ideas como la cita de este párrafo fueron tomadas de un texto escrito por Silvestre Byrón y reunido, junto a fragmentos de otros autores, en *Algunas pocas cuestiones acerca del cine experimental argentino*, antología de consideraciones en torno a la obra de Archivo Fílmoteca, emprendimiento de cine experimental de Buenos Aires. Publicado en la revista *Miradas* (www.miradas.cietv.co.ar), n. 7.

Nocturno

Gregorio Ortega*

Ilustraciones: Vicente Hernández

