

# VOCES EN LA NIEBLA

UN LUSTRO DE JOVEN  
AUDIOVISUAL CUBANO  
(2010-2015)



ANTONIO ENRIQUE GONZÁLEZ ROJAS



EDICIONES  
CLAUSTROFOBIAS



# VOCES EN LA NIEBLA

---

UN LUSTRO DE JOVEN  
AUDIOVISUAL CUBANO  
(2010-2015)

---



EDICIONES  
**CLAUSTROFOBIAS**

Primera edición: Diciembre de 2016

© **Ediciones Claustrofobias**

Calle Aguilera 406 (1)

e/Carnicería y Calvario

Santiago de Cuba. (Cuba)

Tel.: 22 659895

[ediciones@claustrofobias.com](mailto:ediciones@claustrofobias.com)

[www.claustrofobias.com](http://www.claustrofobias.com)

Edición & corrección: Yunier Riquenes García

Diseño de cubierta e interior: Naskicet Domínguez Pérez

© Antonio Enrique González Rojas, 2016

Este libro contiene fotogramas de materiales fílmicos y audiovisuales. Estos se incluyen con propósitos de crítica y revisión.

“He aquí un volumen que trabaja contra el olvido. El olvido de una cultura cinematográfica en un tiempo de cambio de paradigmas. El cine independiente cubano necesita varios libros como este para no ser pasto de la oscuridad inevitable que se cierne sobre aquello que es inventado mientras apenas se le comprende.”

**Dean Luis Reyes**

“...nuestro Tony, es de esos críticos que su juventud aparece acompañada de lucidez, profundidad de análisis y sobre todo de una actitud irreverente: una mezcla intensa en Tony. Lo he visto crecer, ser cada vez más sólido, perspicaz y mordaz en sus análisis, algo no siempre valorado y que en su caso es la virtud de su mirada y de su pluma exquisita.”

**Danae C. Diéguez**



# ÍNDICE

.....

**Memorias del desarrollo:** La insoportable alienación del ser / 9

*El Evangelio según Ramiro:* La Verdad lo hará libre / 15

*Lavando calzoncillos:* Señora Dalloway a lo cubano / 21

*Camionero,* una historia de violencia / 25

El acíbar de *Melaza* / 31

*Entropía:* Fragmentos coherentes de una historia fragmentaria / 37

*Mundo sumergido:* Alien Ma en el Valle de las Aves/ 41

*La Isla y los Signos:* El eterno resplandor de la mente (inmaculada) de Samuel Feijóo / 45

Lo que el siglo se llevó / 53

Un día más en la eternidad de las almas vacías/ 59

La encrucijada de Alicia o el crepúsculo de la virtud / 63



# MEMORIAS DEL DESARROLLO: LA INSOPORTABLE ALIENACIÓN DEL SER

---



Nuevamente el nihilista Sergio recorre, desgarrado, infinitos laberintos de calles, personas y acontecimientos, cuyos influjos resbalan como lluvia amarga sobre el cuerpo, empeñado sin éxito en hurtarse al venenoso contacto de las parcialidades humanas, de todo lo que menoscabe su insatisfecha necesidad de plenitud filosófica. Las andanzas de este paradigmático antihéroe, descendiente por línea directa de Kafka y Camus,

recogidas inicialmente en la icónica cinta cubana **Memorias del Subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968, basada a su vez en la novela homónima de Edmundo Desnoes), se replican en la suerte de antípoda que resulta **Memories of Overdevelopment** (*Memorias del Desarrollo*, Miguel Coyula, 2010, basada en nuevo texto del mismo autor). Se resiste esta nueva obra a encajar en la inflexibilidad taxonómica de la secuela; algo que hubiera sido por demás altamente riesgoso para el joven realizador, condenado quizás a estructurar una propuesta tan contemporánea como la solidez de anclajes demasiado rígidos a los signos epocales y estéticos de la antecesora.

La nueva obra corresponde más bien al segundo panel de un díptico literario – filmico, cimentadas ambas propuestas sobre intimista discurso acerca de la sempiterna hambruna espiritual y el perturbador descreimiento en que muchas veces se hipertrofia la lucidez intelectual de quien se reconoce extranjero en su nación originaria, extranjero dentro de su especie y finalmente forastero de sí mismo; por más que huya del sitio ideológico declarado a su intelecto por núcleos de poder prevaletentes, al estilo del repliegue bucólico de Tomás y Teresa, en **La insoportable levedad del ser**, de Kundera, para finalmente morir prosaica y olvidablemente.

El nuevo Sergio, periodista en Cuba, profesor del Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Nueva York, una vez emigrado, explica a sus alumnos que “la razón por la que me fui de Cuba fue porque me estaban diciendo qué hacer, qué escribir, cuándo hacerlo (...). Y aquí estoy. Tengo libertad total para escribir lo que quiera en este país, pero a nadie le importa”. La alienación no se produce entonces sólo por la inducción forzosa del proceder personal y profesio-

nal a remontar estrecha senda, sino también por la anuladora coexistencia de discursos diversos, cuya desmedida sedimentación en las percepciones de los públicos a cada minuto, amenaza coartar toda posibilidad de internarse a plenitud en uno de tantos atajos gnoseológicos.

A diferencia del existencialismo intimista de hálito neorrealista italiano que marcó indeleblemente la obra de Titón en estas décadas (re)fundacionales del cine cubano, sobre todo la propia **Memorias...** (no más apreciar el fenecimiento anticlimático del filme, en el más puro maridaje con Antonioni); Coyula asume en **Memories...** un intimismo multirreferencial, verdadera eclosión semiótica donde se amontonan múltiples oleadas sígnicas y estéticas, de indistinto tenor estadounidense, cubano y de otras zonas creativas. El extrañamiento (in)voluntario, el horror tan constante que muda en hastío, es una y otra vez remarcado con respectivas alusiones a **La Metamorfosis**, de Kafka, y al lienzo **El Grito**, de Munch, este último ícono expresionista quizás demasiado trillado en tantas y tantas ocasiones, hasta la peligrosa merma de sus significados.

Otros breves abordajes pictóricos delatan guiños cómplices al peculiar cine de Richard Linklater (**Waking Life** y **A Scanner Darkly**), y los collages fotográficos estáticos y (semi)animados apelan indistintamente a Julie Taymor (sobre todo, sus filmes **Frida** y **Across the Universe**), y con más fuerza al artista cubano Frémez; tanto a sus primeras composiciones gráficas (de las series **Canción americana**, **Héroes** y **Tánatos**, y **Mariel**), como las postreras incursiones en el fotomontaje digital de mayor sino *pop* (**Miss Liberty**, **Desnudo con cartera**, **Tropical Calavera** y otras). Obras todas donde la iconoclastia resemantizadora y desacralizadora, es conseguida

fundamentalmente con la mezcla, contrastante hasta el antagonismo más fiero, de elementos aparentemente desligados en el común transcurrir. Develan estos *collages* oscuras significaciones, concordancias, conflictos y demonios.

Con una compulsión casi demente, Sergio saja y anexa iconografías legitimadas/anatemizadas por el excluyente arbitrio humano, perenne ejecutoria esta casi siempre en detrimento de su prójimo, odiado por insinuar bifurcaciones inesperadas a lo largo de planificados derroteros personales o comunales. Enjuiciado es cínicamente todo matiz de rigidez paradigmática entrevisto en ambas orillas. Desgastados están todos los símbolos tras innúmeras manipulaciones, tergiversaciones, simplificaciones y definitivas anulaciones. Asqueado de tanto tira y encoge, Sergio mixtura todo este aquelarre de vanidades en el endemoniado caldero al rojo vivo de su mente, destilando inquietantes híbridos semióticos, signados por la mayor provocación.

Náufrago en océanos de indiferencia, Sergio dialoga, ya en frío, con idealismos otrora ardientes, que arrastraron al paroxismo hordas enteras, intoxicadas con seductora oratoria, una y otra vez profeta del Edén definitivo, pulverizado en la mera alucinación (... de la rosa sólo queda el nombre). “Ese fue tu error; bueno, el mío también: creer en el poder de la literatura, de la palabra (...). Aquí la literatura es puro entretenimiento, y las ideas, las ideas son sólo un instrumento. La palabra lo explica y lo justifica todo, pero la cosa es que me jodiste. Pudieras haberme dado la ilusión de libertad”; recrimina Sergio al interlocutor imaginario, encarnado en un bastón de cabo áureo, hallado en la playa con manchas de sangre, sutil alusión a la podrida testa porcina con que Golding pone a charlar al niño Simón en **El Señor de las Moscas**.

Sin llegar a la esquizoide bizzarria concebida por del guionista Charlie Kaufman para la multipremiada **Adaptation** (Spike Jonze, 2002), **Memories...** rejuega igualmente con la metatextualidad. Sergio registra su propio devenir en volumen autobiográfico que vanamente intentará colocar en un mercado editorial ávido de exóticas chismografías políticas, donde se halla soso el dilema personal. “No hay nada peor que venderse cuando nadie te quiere comprar”, se lamenta en off el Sergio interpretado por Ron Blair, cuya aterciopelada atonalidad guarda estrecho maridaje con su predecesor, encarnado por Sergio Corrieri.

No obstante, esta sobresaturación referencial, requerida de visionados varios para desentrañar a cabalidad la maraña semiótica entretejida por Coyula, este no se deja deslumbrar por la filigrana visual, y a su vez teje la historia concienzudamente. Desarrolla, radicaliza y desmorona al personaje, que por momentos deviene mero pretexto de la más ruda y desafiante deconstrucción de mitos. Favorecido es este ejercicio por las evidentes distancias generacionales y espaciales a que emplaza Coyula sus baterías intelectuales. Rompe con el distanciamiento cínico del Sergio de Titón, involucrándose visceralmente desde la acometedora fuerza de las imágenes, movido por los hálitos utópicos que aún soplan desde la mágica década de 1960, buscando quizás saldar cuentas con la utopía prometida e incumplida.

A pesar de que versa sobre los avatares de un descreído, de un ateo ideológico como Sergio, sin fuerzas suficientes ni para descreer, el Quijote aún cabalga en **Memories...**, a pesar del cínico relucir de sus espuelas. Se habla de un lugar del Caribe cuyo nombre hay que recordar, donde la vitalidad del autor

le impide propugnar la derrota, zahiriendo hasta el tuétano con redivivos bríos, hasta consumarse la ninguna identificación entre autor y personaje, conmisericordioso uno respecto al otro. No por gusto el propio Coyula interpreta a un indigente newyorkino que vomita a los pies de Sergio, al sentarse en su mismo banco.

Entrevisto el fin sellado del callejón, donde toda fórmula mesiánica se estrella contra la siempre imperfectible humanidad, conscientes muy pocos de su alienación forzosa en un mundo de lealtades extremas, excluido toda posibilidad de ser fiel a uno mismo; Coyula enarbola una vez más el derecho a ser y decir desde la autenticidad, con un pie bien afirmado sobre la tumba de Sergio Garcet, que en *impasse* descanse.

# EL EVANGELIO SEGÚN RAMIRO: LA VERDAD LO HARÁ LIBRE

.....



Más allá de los cuatro evangelios<sup>1</sup> “canónicos” recogidos en la Biblia, existen decenas de textos calificados como apócrifos por los Padres de la Iglesia y sus descendientes, obras estas que ofrecen aristas muy variadas y pintorescas de los hechos de Jesucristo, válidas a pesar de la censura “oficial” que las excomulgó por exponer concepciones legítimas de sus autores,

---

1. *\*Evangelio: Del griego εὐ, que significa «bien», y ἀγγέλιον, que significa “mensaje” y en el hebreo הרושב, que significa “noticia”, y הבוט, que significa “buena”*

aunque su veracidad histórica sea puesta en duda, pero ¿cuál verdad no lo es sino por arbitrio de una persona o comunidad, cuyos intereses requieren de autenticación? Mas, cuando la propia “realidad” es pura construcción psicosocial y preceptual. Así, la inamovilidad de cualquier doctrina es mera ilusión. Todo se reduce al cosmos particular que lo genera, validado entonces como construcción cultural pero no como ley categórica. Desde la absoluta relatividad posmoderna, cada ser humano puede proclamar entonces su verdad, sustentado sobre las cenizas de los viejos axiomas y dogmas; defender el derecho a ser y hacer según su naturaleza en tanto no infiera daño al prójimo; todo lo contrario, quizás estaría así en verdaderas condiciones de amarlo sinceramente.

Sobre semejantes principios parece sustentarse el documental **El Evangelio según Ramiro** (Juan Carlos Calahorra, 2012), reciente ganador del Gran Premio en la XXII Muestra Audiovisual *El Almacén de la Imagen* y del Coral al Mejor Documental en el XXXIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, dos de los galardones audiovisuales más importantes a que puede aspirar un (joven) realizador en Cuba. La obra de marras se suma desde una postura estética tan comedida como la propia vida recreada, a la brega social desarrollada en estos tiempos en Cuba por el reconocimiento y aceptación de la otredad sexual, en este caso de las personas transgénicas y transexuales como el protagonista Ramiro, un(a) muy-muy humilde trabajador(a) de servicios comunales que es pura feminidad ortodoxa, incluida la monógama vida en común con su pareja masculina; y sobre todo por la religiosidad católica, con elementos afrocubanos según atestigua la pulsa que no deja de mostrarse en su muñeca. Precisamente, este último elemento define la postura estético - discursiva asumida por el creador: el contraste entre este ser que según la Biblia

comete “abominación” y su conducta regida por la fe cristiana, todo lo cual suscita una verdad digna de ser comunicada, una vida “especial” digna de ser registrada por evangelistas (en tanto comunicadores de una “buena nueva” de la aceptación y la pluralidad entre los humanos) contemporáneos como el propio Calahorra.

Consecuente a ultranza con la sencillez y llaneza de la vida del Mesías de Belén y las escrituras que testimonian su accionar, el joven autor renuncia a toda la alharaca y la extroversión carnavalesca que tienden a caracterizar las campañas y productos sobre/a favor del orgullo *gay*, pletóricos de *drag* – *Queens*, travestis exorbitantes y otros muchos tributarios del *kitsch*, para articular una historia tan discreta como la susurrante voz que lee en *off* el **Evangelio según San Lucas**, en perenne contraposición con la casi ascética rutina cotidiana de este silencioso Ramiro quien accedió a “representarse” junto a su familia ante la cámara *voyeurista*. Y este es el principal riesgo de la obra, en tanto consiste en una total puesta en escena, donde sólo queda confiar en la sinceridad de Calahorra y sus “actores” a la hora de recrear con fidelidad circunstancias y acciones, tal cual sucede con audiovisuales cercanos en el tiempo y el espacio, como la cinta **Suite Habana** (Fernando Pérez, 2003), inefable epítome de esta tendencia en Cuba, emulada por muchísimos documentalistas independientes, jóvenes y ya no tanto, devotos del silencio expresivo y sobre todo del *free cinema*, como suerte de alternativa a la palmaria ausencia de temas “complicados” en el panorama mediático oficial del país, aunque se trate de uno de los estilos documentalísticos más antiguos, validado por los propios Flaherty (**Nanook, el esquimal**, 1922) y Vertov (**El hombre de la cámara**, 1929), en el mero génesis artístico del género.

Renuncia Calahorra a la tendencia testimonial – reporteril de obras previas sobre el tema como el, en mi opinión, muy sobrevalorado **En el cuerpo equivocado** (Marilyn Solaya, 2010). Más consciente que muchos del valor narrativo de cada plano y secuencia, no se regodea excesivamente en encuadres vacuos y pseudo – significativos, como resulta harto común en tales producciones, sino que delata una loable agudeza y precisión a la hora de contar desde la imagen y a la hora de engarzar texto e iconografía. Algunos planos acusan, sin embargo, demasiado artificio en un muy forzado intento corresponder lo anecdótico evangélico con acciones específicas. Sucede en ciertos momentos de forzado y edulcorado romance como el baile bajo la lluvia de Ramiro y esposo: demasiada gratuita metáfora del amor a pesar de las dificultades de una vivienda muy deteriorada. Está también la previa escena de la tubería - túnel donde Calahorra pone a yacer al consorte para (quizás) simbolizar los años de censura y (auto)negación que debieron sufrir ambos antes de ser según sus naturales preferencias.

Fuera de estas irregularidades, consigue trascender **El Evangelio...** el golpe de efecto inmediato y el inevitable pintoresquismo de un transgénero católico perfectamente aceptado por la comunidad religiosa, lo cual pudo ser registrado desde el tremendismo sensiblero o el patetismo retórico del mencionado **En el cuerpo...**, donde ya a los diez minutos se torna insostenible la historia de vida de un protagonista que poco tiene que decir (o no supieron preguntarle) más allá de ser una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre y comportarse como tal, recurriendo la realizadora de marras a varios ardidés para justificar el esfuerzo. La vida diaria de Ramiro y su contexto sí son lo suficientemente enjundiosos para desarrollarse dramáticamente y son bien aprovechados en aras de contar una historia.

Quizás Ramiro poco tenga para vocalizar más que algunas oraciones y plegarias, o hasta sea excesivamente tímido o tartamudo, pero habla mucho del autor el modo elegido para construir óptimamente su historia, para defender a plenitud su tesis sobre la tolerancia, para extraer los elementos más significativos de la cotidianidad, depurarlos y conjugarlos orgánicamente.

Calahorra optó por la imagen pura, por la audacia de re-dimensionar los evangelios, destilar su esencia de amor, tolerancia, consecuencia y legitimar esta discreta verdad transgénica pero no transhumana, que discretamente se diluye por momentos en la multitud acompañante de la procesión de la virgen en la parroquia de la habanera Guanabacoa.



# LAVANDO CALZONCILLOS: SEÑORA DALLOWAY A LO CUBANO .....



Cual suerte de antípoda de los emancipatorios alegatos femeninos que respectivamente resultaron para la Cuba de 1968 y 1979 las cintas **Lucía** (sobre todo su tercera historia), de Humberto Solás y **Retrato de Teresa**, obra cumbre de Pastor Vega, arriba al contexto audiovisual criollo contemporáneo el animado **Lavando calzoncillos** (2012) del animador e historietista cienfueguero Víctor (Vito) Alfonso Cedeño, cuya premier absoluta sucedió en el espacio mensual polivalente *El*

*Perro Amarillo*, organizado por la célula de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en el municipio de Cruces, en Cienfuegos.

Establecido dentro del panorama animado cubano con los tres primeros capítulos (de diez proyectados) de la serie juvenil **Dany y el Club de los Berracos** y otros cortometrajes de corte satírico - humorístico, Vito se aleja esta vez de las cuitas y avatares púberes para dirigir sus miras creativas hacia la brega de una mujer común, en plena “crisis de la mediana edad”, sumida en las rutinarias labores domésticas durante la ausencia laboral del esposo y escolar del hijo, desde un ángulo tan intimista que la narración descansa en un monólogo interior orgánicamente interpretado por la joven actriz Olivia Manrufo, para concomitar allende distancias temporales y espaciales, con la inglesa señora Dalloway que protagoniza la novela homónima escrita por Virginia Woolf, con el ama de casa de la trágica cómica pieza teatral italiana **Una mujer sola**, del Premio Nobel de Literatura de 1997, Darío Fo, e incluso con la nostálgica anciana del corto cubano **20 Años** (Bárbaro Joel Ortíz, 2009). Amén las circunstancias sociales, políticas y epocales en que viven, todas resultan mujeres relegadas al hogar, (auto)sometidas por los convencionalismos sociales sexistas a un monótono ritual de lenta aniquilación de sus albedríos y potenciales talentos, contra el cual no atinan a rebelarse, excepto en sus mentes, pletóricas de espacio para explayar catárticas cavilaciones, ensueños, especulaciones y todo tipo de fugas secretas.

Variadas de esta manera las habituales coordinadas temático - conceptuales de Vito, no significa esto una ruptura brusca con sus características rúbricas autorales, dígame el estilo visual de sencilla pero atractiva línea, con que figura personajes y concibe ambientes, tan austeros todos como la animación

2D de preeminente técnica *Adobe Flash*, alejada de toda gratuita pretensión de epatar con cualquier esplendente puesta en escena; además de la desenfadada manera de narrar, reducida al mayor y sutil minimalismo alcanzado hasta ahora por el joven realizador. Desde el énfasis inicial en la secuencia de acciones matinales de prosaica estereotipación, los sucesos, objetos, planos y gestos más simples, al estilo de la también reciente cinta **La guarida del Topo** (Alfredo Ureta, 2011), adquieren significación para Vito, a la hora de articular la historia de esta mujer, cuya singularidad proviene de lo apabullantemente vulgar de su ser y proceder.

Sobre este presupuesto y con menos de diez minutos de duración, nada tiene de apresurado o superficial el desarrollo de los actos y la psicología del personaje, nueva y madura encarnación del “looser” o perdedor de la vida, arquetipo recurrente en la obra de Vito. Esta más compleja y triste representante de la otredad marginada, sin buscar ser explícito alegato pro-femenino al estilo del programa televisivo **Cuando una mujer...** (aunque pudiera engranar con sus propósitos), es dotada de la irónica gracia sostenida en el comedido patetismo y la angustia, que resulta igualmente medular en el australiano **Harvie Krumpet** (Adam Elliot, 2003), sin alcanzar el más lastimoso tono de **20 Años**, que bien pudiera ser una suerte de epílogo para **Lavando...**

La mujer de marras experimenta la única rebelión que le permiten sus mediocres entendederas, para al menos matizar la soledad y el agobio. No tiene tiempo para las telenovelas mexicanas y los *shows* de Telemundo. Quizás ni conozca de su existencia. Convierte a su esposo en ilusorio Casanova para colorear su monógama y frígida grisura, para tener así algo ex-

terno contra lo que lanzar dardos; insinúa una lastimosa escena de celos al cónyuge y hasta se permite “vacilar” un pepillo para tibiarse sus hormonas adormecidas. Ni siquiera se atreve a cometer una real infidelidad. Esta muy agria y cubana señora Dalloway de Vito no tiene voz más que para sí misma. Carece de la más mínima conciencia de su infelicidad. Se ahogaría como pez fuera del agua si la extraen de la redundante existencia para cuya recreación bastan diez minutos. Ahí reside la tragedia más terrible de esta mujer inconscientemente resignada, que sería las delicias del Edmundo Desnoes en plena escritura sesentera de su novela **Memorias del Subdesarrollo**, para caracterizar a la fémica subdesarrollada, presencia aún pertinaz en estas épocas post-Lucía, y post-Teresa.

# CAMIONERO, UNA HISTORIA DE VIOLENCIA

---



El juego de poderes que son las relaciones humanas se soporta mayormente en rituales de (auto)reafirmación de unos a partir del quebrantamiento de otros y de externalización/exorcismo de las debilidades propias en sujetos expiatorios. Mientras más se agrede a los respectivos *doppelgänger*, más se trascienden los propios defectos y se ocultan los esqueletos en el closet. La humillación, menoscabo y ocasional destrucción de estos redundan en la consolidación de la personalidad y las fuerzas de los más robustos, quienes tras los procesos de des-

doblamiento y proyección quedan liberados de las flaquezas conjuradas en el fetiche apaleado.

Las concentraciones humanas forzosas en espacios reducidos donde la convivencia es igualmente obligatoria, tales como cárceles, cuarteles militares, conventos, campamentos y para el caso cubano escuelas al campo en el período de enseñanza secundaria e institutos preuniversitarios (estructurados sobre la base del estudio - trabajo agrícola desde la década de 1970 hasta un presente donde tal sistema está en plena disolución), son caldos de cultivo propicios para el establecimiento de tales relaciones de tribalización, dominio y aniquilación hasta sus peores consecuencias.

Sobre estos presupuestos y contextos se asienta la trama del cortometraje **Camionero** (Sebastián Miló, 2012), contundente Premio a la Mejor Ficción en la más reciente *Muestra Nacional de Jóvenes Realizadores* del ICAIC. Obra que en primer lugar denota el profesionalismo visual alcanzado por una zona de la realización independiente cubana con claras pretensiones industriales, superada toda traza de “alternatividad formal”, dígame el empleo de una raquítica técnica de filmación con menoscabo de la visualidad final, fotografía de aires aficionados y en sentido general una dirección de arte deficiente, devenidos signos estéticos comunes a las producciones al margen, reivindicados en parte por la ruptura consciente de los realizadores con el empaque “convencional”.

Libre de esta “pobreza” autenticada, la propuesta de Miló exhala una corrección profesional técnica que traslada toda la carga autoral a la amarga crítica social y ríspida desacralización de instituciones del *stablishment* detentadas por la obra de

marras, fiel al generacional espíritu cuestionador, deconstructor de discursos y posturas oficiales, manifestado en disímiles obras fictivas y documentales precedentes y contemporáneas. No abandona con estos propósitos denunciadores, la indagación psicológica directa en la conflictualidad mental y posterior evolución psíquica de los protagonistas Raidel/Héctor Medina y Randy/Antonio Alonso, al estilo de cintas como **Elephant** (Gus Van Sant, 2003) y **April Showers** (Andrew Robinson, 2009), que tocan el tema de la violencia escolar juvenil desde la perspectiva estadounidense, harto conocida por su cobertura periodística e investigativa (**Bowling for Columbine**, de Michael Moore, 2002). Todo lo contrario, para el caso cubano, no carente de sucesos sórdidos y no dudo que semejantes. Quien diga lo contrario que rememore honestamente sus años de becado, suerte experimentada por un altísimo por ciento de los cubanos nacidos después de 1959, lo cual coadyuvó para bien y/o para mal a modificaciones substanciales del sistema de valores sociales, morales y familiares de la población.

Resulta **Camionero** revelación y reconocimiento de áreas ocultas del transcurrir adolescente y juvenil insular casi siempre representado mediáticamente como un dechado de despreocupación camaraderil, apenas atormentados los muchachones por la pareja que los abandonó, los malos resultados en los estudios, algún disgusto entre los padres y hasta motivados por misterios detectivescos, con honrosas excepciones de series televisivas como **Blanco y Negro ¡No!** y **Doble juego**, las cuales tampoco alcanzaron a tantear los abismos revelados por Miló en una suerte de contrarrepresentación respecto a la imagen de la beca fomentada por la fabular **Una novia para David** (Orlando Rojas, 1989). En este emotivo clásico de los ochenta el desprecio a la diferencia simbolizada por la gorda

de María Isabel Díaz se reduce a leves escaramuzas bromistas dignas de la comedia romántica que es a la larga. Sucede algo semejante con la más cercana **Habanastation** (Ian Padrón, 2011), contendiente derrotada en la brega por el premio de la Muestra..., cuya aleccionadora tesis sobre el natural bondadoso del ser humano es justo lo contrario de este estoico **Camionero**, martirizado en el ambiente cuasi-carcelario por los *bullies* de turno en una retorcida obediencia a la enseñanza cristiana de colocar la otra mejilla ante la bofetada del prójimo, dispersados a los cuatro vientos los restos de su dignidad.

Su mórbida pasividad, a la vez que sirve de ideal vehículo de expiación de culpas íntimas y reafirmación constante de fuerza para los abusones, desata otra reacción en el Raidel muy bien interpretado por Medina desde una precisa contención (quizás lo mejor de su carrera hasta ahora), joven becario quien, tras identificarse más allá de los límites con Randy, ve amenazada su propia integridad en el calvario ajeno. En desesperado arrebató muy cercano a las encrucijadas carcelarias, decide imponerse de la manera más brutal antes que ser vejado de igual manera. Da rienda suelta a su miedo, a su represión ante tanta crueldad presenciada sin tomar partido y acontece la tragedia.

Bajo la divisa latina *Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit* (Lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro), el realizador estructura un certero guion sobre el cuento original “A la vencida va la tercera”, de Yomar González, sostenido por una impecable edición y una puesta gélida, calculadora de tan diáfana, meticulosa e ilustrativa, libre de cualquier afeite efectista o tremendista que recargue la percepción al contrario de la tam-

bién muy sólida pero bizarra, hiperbólica y grotesca **Utopía** (Arturo Infante, 2004), igualmente deconstructiva de una institución sagrada como era entonces la pretendida “cultura general integral” del cubano. Los hechos hablan por sí solos en el caso de la desgarradora historia de marras. Concomita Miló así en más de un aspecto con los gélidos obrares de Todd Solondz (**Storytelling**, 2001) y Giorgos Lanthimos (**Kynódonas**, 2009), lubricada la progresión dramática de las acciones en un crescendo que estalla en paroxística masacre shakespeareana y definitiva alegoría de la crueldad humana.



# EL ACÍBAR DE MELAZA

---



Uno de los principales méritos que subraya a la cinta **Melaza** (Carlos Lechuga, 2012) dentro de la fílmica cubana, es que no apuesta por la comedia de chiste fácilón, ni siquiera la tragicomedia aunque no desprecie la ironía, para desarrollar la visión de sus realizadores sobre una zona poco explorada, como muchas, del devenir social cubano, esta vez desde una perspectiva minimal, cuya intimista tragicidad, esplendor visual y comedimiento narrativo se perfilan cual signos creativos de las más recientes generaciones de autores audiovisuales cubanos como Carlos Machado (**La Piscina**, 2011) y Sebastián Miló (**Camionero**, 2011), antecedidos por piezas como la nostálgica y hasta cierto punto reivindicatoria **La Edad de la Peseta**

(Pavel Giroud, 2007). Se prefigura una postura más comprometida y desprejuiciada del cineasta ante su tiempo e historia, más allá de establecer complicidades catárticas con los públicos a través de chistes más/menos álgidos sobre las circunstancias socio-políticas o tímidas aproximaciones a fenómenos lancinantes del pasado reciente y el presente.

Cualquiera de las dos tendencias han dado al traste con buenas oportunidades para concebir cintas sobre el eufemístico Período Especial de la década de 1990, con la timorata **Páginas del diario de Mauricio** (Manuel Pérez, 2006); la Crisis de Octubre con la ligera **Lisanka** (Daniel Díaz Torres, 2009); el incidente de la mítica y aún turbia herencia de los Contreras, con **El cuerno de la abundancia** (Juan Carlos Tabío, 2009); la marginalidad juvenil durante la propia crisis de los noventa, con **Boleto al Paraíso** (Gerardo Chijona, 2010); la dolorosa guerra en Angola con las maniqueas **Kangamba** (Rogelio París, 2008) y **Sumbe** (Eduardo Moya, 2011); y las cuestiones de género y racialidad con las respectivamente tristes **Verde Verde** (Enrique Pineda Barnet, 2012) e **Irremediablemente juntos** (Jorge Luis Sánchez, 2012). Las mencionadas distan mucho de ese cine del dolor nacional y la crítica profunda que ampliamente se ha desarrollado en naciones como Argentina, pletórica de filmes sobre la dictadura militar y la crisis económica de diciembre de 2001 o el propio Estados Unidos con sus piezas sobre la recesión financiera, para mencionar un ejemplo muy actual.

**Melaza**, en sutil equilibrio entre la indagación social y el drama humano, entre la documentación expositiva y la elaboración artística, remonta tales tentaciones de la comicidad facilista o de la comedida infidencia para colimar con minu-

ciosidad un segmento de las vidas de Mónica (Yuliet Cruz), recepcionista del hipotético central **Melaza** y de Aldo (Armando Miguel Gómez), maestro de la escuelita del batey correspondiente, quienes subsisten en un contexto tan aciago como el registrado en la joven documentalística cubana independiente por **deMoler** (Alejandro Ramírez, 2004).

Los avatares de estos seres marginados de todo futuro halagüeño, por pagar una multa exorbitante para sus pecunias, transcurren en un espacio al cual se le confiere un poder expresivo tan importante como (o mayor que) a los propios personajes, desde la preciosista y cabal fotografía dirigida por Ernesto Calzado y Luis Franco. Tras los alegres tonos cálidos cuasi-Technicolor cobrados por paisajes y edificaciones, subyace una sutil malignidad, materializada precisamente en el irónico contraste entre la campiña primorosa y lozana como en perenne amanecer, y las ruinas desdentadas del central, desesperanzadora circunstancia de crisis que postra a los ex-azucareros en el infortunio.

A la par del desarrollo de las comedidas, pero dinámicas acciones que hablan a favor de un oficio narrativo apreciable, tales ambientes y sus universos objetuales alcanzan planos protagónicos en pos de alcanzar una visión de conjunto del fenómeno, enriqueciendo el discurso con este inevitable y orgánico engarce entre el macrocosmos-batey y el microcosmos-familia. Sorteado es cualquier exceso de personajes secundarios, reducidos casi todos los habitantes del lugar a tenues figurantes, fundidos con el entorno. Reforzada queda la sensación opresiva, como si las columnatas de “la fábrica”, como le llaman al central, fueran a engullir a la figurita encopetada de Yuliet Cruz (quizás demasiado ciudadina para un habitante

de esos lares) que revisa diariamente el estado de las maquinarias erosionadas por la inactividad y actualiza un mural de pura inercia. Igual sucede con los campos adyacentes al coloso **Melaza**, rebosantes de maduras cañas malgastadas, recorridos sus senderos esmeraldas una y otra vez por los personajes en sus andanzas.

La elocuencia de tales imágenes, con la consecuente yuxtaposición de oxidados fierros/lozanía verde, son líricos alegatos acerca de la aún insoluble circunstancia azucarera nacional. Se revela como un tanto innecesario, incluso peligroso para la sutil poética y hasta la elegancia de la cinta entera, el subrayado de esta tesis que representan las cíclicas invocaciones por altoparlante al acto de “reafirmación revolucionaria” donde acontece el deprimente clímax de la obra, para reafirmarse en este impostado jolgorio final la anti-heroicidad palmaria de Mónica y Aldo, debatidos entre integridad y supervivencia. Se reiteran así, con más éxito, las premisas manejadas por Lester Hamlet en **Fábula** (2011) acerca de la juventud frustrada, sin sueños, náufraga entre las ruinas del pecio cubano. No les queda más que seguir adelante hasta que un nuevo escollo los lleve de nuevo al abismo.

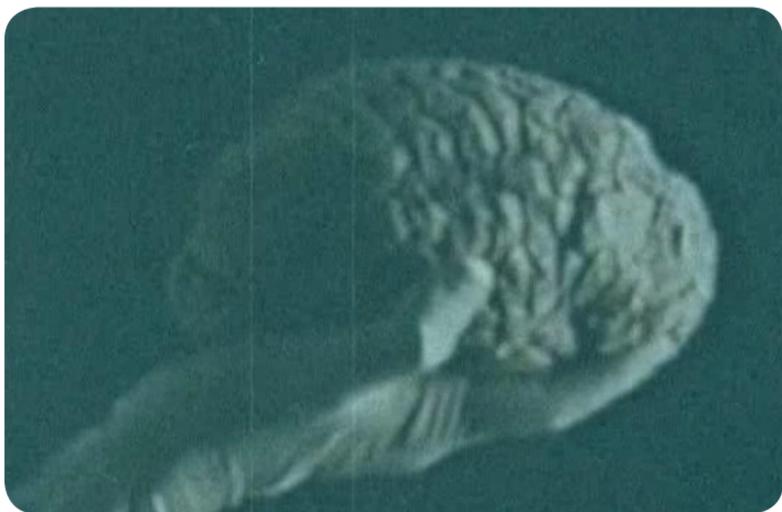
Con unos niveles histriónicos decorosos en sentido general, **Melaza** consigue para Yuliet Cruz una de sus mejores interpretaciones cinematográficas, alejada del común perfil erótico, aunque no llega a consolidarse suficientemente la necesaria química con un Armando Miguel más constreñido que contenido a la hora de lograr la escueta naturalidad de su personaje.

Concisa, enfocada, comprometida, visual y simbólica, **Melaza** escribe afortunada página en los anales del audiovisual cubano reciente. Discreta pero significativamente leva áncoras del puerto erigido por las generaciones y dinámicas precedentes sobre débiles pilares. Aunque la crisis en todas sus variantes es y será por mucho tiempo, tema preeminente en estas obras, entre las grietas del erial creativo del cine cubano aparecen retoños como el de marras, asentados en dinámicas de producción diferentes a las usuales (ya sea la industria o la escualidez más dura), promisorios de épocas más coherentes. Valga para esta aseveración la imagen del saludable campo cañero, adosado al insalvable cadáver industrial. Quizás pudieran ser prontamente cosechados y procesados sus azúcares por las nuevas máquinas de las ágiles y pequeñas maquinarias independientes...



# ENTROPÍA: FRAGMENTOS COHERENTES DE UNA HISTORIA FRAGMENTARIA

.....



Básicamente, puede definirse como un gran *collage* el vertiginoso proceso que es la recepción y aprehensión humana de las realidades circundantes, a partir de la articulación de modelos cosmovisivos basados en la resignificación de todos los textos y contextos con los cuales dialoga, reconnota partir de sus referentes previos para finalmente engarzar los nuevos elementos apropiados en el siempre inacabable y dialéctico mapa

perceptual. La comprensión del mundo resulta entonces una gran fragmentación, una verdadera deconstrucción de lo externo e inabarcable a favor de la reconstrucción íntima, según las lógicas seguidas o articuladas a voluntad por cada *homo sapiens*.

El documental o ensayo visual intitulado **Entropía** (2013), concebido por el joven realizador camagüeyano Eliecer Jiménez, merecedor de los galardones al Mejor Documental y el Gran Premio del recientemente celebrado XI Festival del Audiovisual *Por Primera Vez*, en Holguín, precisamente expone los muy personales senderos preceptivos del creador de marras en su intenso diálogo-controversia con el devenir sociopolítico cubano de último minuto desde el *collage* raudo, donde las imágenes y sonidos concretamente nacionales, muchos elaborados *a priori* por realizadores contemporáneos de Eliecer, son mixturados con muchas otras imágenes, sustraídas de mil y una áreas de sentido que convergen/frisan/agreden/influyen/atiborran su mente.

Este creador, aunque sigue las pautas estético-discursivas sentadas por clásicos de la documentalística dígase visual, como los propios clásicos Walter Ruttmann (**Berlín, sinfonía de una gran ciudad**, 1927), Dziga Vertov (**El hombre de la cámara**, 1929), los más actuales Guy Debord (**La Sociedad del Espectáculo**, 1973) Godfrey Reggio (trilogía **Qatsy** 1982-1988-2002) y Ron Fricke (**Baraka**, 1992) y el videoarte, como Bill Viola (**The Passing**, 1991), en tanto apuesta por la preeminencia de la imagen como recurso expresivo, diverge hacia la carnavalización y hasta canibalización posmoderna, diluyendo jerarquías, desatando colisiones dialógicas entre los materiales empleados, del empaste al pastiche.

**Entropía** delata además, sea para bien o para mal, una urgencia periodística que vadea la excesiva complejidad filosófica o la polisemia de la metáfora críptica, para colimar el suceso concreto y polemizar sobre Cuba, eso sí, con mayor profundidad y factura que muchas producciones nacionales de los últimos tiempos, tendientes a diluir las fronteras entre documental y reportaje, dadas las palmarias carencias de una voluntad periodística en nuestros medios oficiales que abarque las áreas exploradas por los casi siempre jóvenes realizadores.

*Rara avis* es **Entropía** por su conciliación bastante armoniosa de esta tendencia reporteril de la documentalística cubana con la solidez discursiva, el análisis profundo, más la contextualización histórica, la contraposición con sucesos y elementos pretéritos, ausente todo esto en la mayoría de sus homólogos. Cualificada queda finalmente la obra como ensayo visual al estilo de los trepidantes primeros minutos de la cinta **Memorias del Desarrollo** (Miguel Coyula, 2010), en que la coyuntura de 1959 experimenta una visceral (y muy saludable) relectura, emulados casi miméticamente en forma e intención por el propio Eliecer en la luenga introducción de su previa obra **En un paquete de espaguetis** (2012).

Varios fragmentos de la lúdica e incisiva secuencia concebida por Coyula y otros momentos de dicho filme son empleados a lo largo de la cinta, junto a la precedente **Memorias del Subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), **Fresa y chocolate** (Tomás Gutiérrez Alea & Juan C. Tabío, 1994), **La vida es silbar** (Fernando Pérez, 1998) el falso documental **Operación Alfa** (Ricardo Figueredo, 2011), entre muchas otras, cuya diversidad y número abarcan desde breves comerciales, varias piezas del propio Eliecer como **Usufructo** (2011), puros re-

gistros en bruto de acontecimientos recientes, hasta documentales como **Tierra, la película de nuestro planeta** (Alastair Fothergill, 2007).

Aboga Eliecer con **Entropía** por una dimensión más ecuménica, compleja y por ende más completa de lo nacional, de la nación, sin pretender la ingenua pseudo-objetividad del periodista chato. Trasciende, por fortuna, desde la sincera problematización y discusión de (pasados y presentes) medulares conflictos de la sociedad, muchas enquistadas parcialidades, tabúes, deificaciones, reduccionismos y cautelas acumulados sobre la cerviz del país, como vehemente homenaje ideo-formal confeso al herético Nicolás (Nicolásito) Guillén Landrián (1938 - 2003), cimiento de casi todo el posterior cine documental cubano de búsqueda y riesgo, además de uno de los profetas más escarnecidos en el tiempo que le tocó vivir.

# *MUNDO SUMERGIDO:* **ALIEN MA EN EL VALLE DE LAS AVES** .....



Con una de las obras animadas más interesantes, coherentes y dinámicas aunque aún incipientes, del audiovisual cubano actual, *Alien Ma* (*Tic Tac*, *Niños imaginarios*, *Poder para el pueblo*) delata una progresión técnico-estética apreciable, en pos de una madura consolidación de su identidad autoral; cuyo actual corolario resulta el cortometraje **Mundo Sumer-**

**gido** (2013), donde el joven realizador Alien Ma, se suscribe a los presupuestos visuales del *steampunk*, para abordar la distopía desde una lírica y esopiana *sci-fi*, que se ancla en añosos clásicos como **Peace on Earth** (Hugh Harman, 1939) o la larga saga de “acción real” **The Planet of the Apes** (desarrollada entre 1967 y el propio 2014), en tanto el elucubrado mundo pos apocalíptico poblado por animales racionales que anidan entre los restos de la Humanidad autoexterminada; en el no tan ancestral largometraje animado **Wizards** (Ralph Bakshi, 1977) y el cuento **En estado latente**, del canadiense A. E. Van Vogt; en tanto la pervivencia maldita de las extintas tecnologías del odio, como volátil cofre de Pandora listo para desencadenar el Armagedón, apenas sea entreabierto.

Igualmente, presente la cinta **Waterworld** (Kevin Reynolds, 1995), en el presupuesto de las huellas materiales de los seres humanos que descansan en el fondo de los océanos, Ma va más allá en su obra, otorgándole a la sumersión una connotación más simbólica, propiamente ctónica. Se contrapone el pecio humano, infernal y poblado de fantasmas, al “mundo emergido”, que no gratuitamente está poblado por aves antropomorfas. Íconos bastante usuales de la delicadeza, la gracia y la impoluta belleza natural, tienen ya inutilizada su natural capacidad para el vuelo, visto como acto de libertad, en tanto se aguza su humana prospección a la ruptura del diálogo con el planeta, desde una postura cada vez más dominante, de pura rapiña mecánica. Catalizada es por los hallazgos de las tecnologías malditas, así como el mago villano de **Wizards** se pertrecha del armamento nazi para conquistar y destruir la paradisiaca tierra élfica elucubrada por Bakshi.

Desde una clara perspectiva socio-ecológica, rayana por momentos en la llaneza aleccionadora, **Mundo...** discursa sobre la trágica ciclicidad de la tecnología invasiva y la prolongación kármica de los males atávicos, cual reverso de propuestas de Miyazaki, -en definitiva, optimistas y eco-humanistas si se quiere-, como **Nausicaä del Valle de los Vientos** (1984) y **La princesa Mononoke** (1997). La moralina que irrumpe en determinado momento, más explícita incluso que en la muy irónica **Peace on Earth**, es reivindicada a tiempo con el desenlace pesimista que, trascendiendo los finales felices de casi todas las influencias mencionadas, inclina la balanza hacia la más genuina distopía de lúgubres tonos; desafortunadamente enraizado resulta este segmento por un apresurado y fragmentario montaje de escenas temporalmente divergentes, que termina dificultando la aprehensión cabal de la revelación climática del nuevo apocalipsis aviario.

La exquisitez visual de la pieza está asentada en una dirección de arte minuciosa; orgánica en la urdimbre de una civilización fantástica, donde las formas arquitectónicas antiguas se mixturán con la tecnología de claro sino *steampunk*, reiterando con sencillo éxito el experimento formal de obras como **Atlantis: The Lost Empire** (Gary Trousdale & Kirk Wise, 2001), la muy bizarra y aún inclasificable (quizás como *gothicpunk*) **Vampire Hunter D: Bloodlust** (Yoshiaki Kawajiri, 2000) o el mismísimo corto animado cubano **Abdala. El retorno de los señores de Xibalbá** (Adrián López, 2011).

El *steampunk* resulta entonces para Alien Ma utilísima herramienta formal para desplegar en **Mundo sumergido** sus elucubraciones visuales, como una de las líneas más poéticas de la ciencia ficción, que ayuda a construir un futuro nostálgico o

retrofuturo (como se le conoce en los predios *sci-fi*), a percibirlo desde el más dulce y contemplativo atavismo, convirtiendo las inevitables limitantes e ingenuidades tecnológicas con que lo preconcebían las generaciones humanas de antaño, en figuraciones de alto lirismo y valores plásticos.

# LA ISLA Y LOS SIGNOS: EL ETERNO RESPLANDOR DE LA MENTE (INMACULADA) DE SAMUEL FEIJÓO

.....



Oprobio grave a Samuel Feijóo (1914 - 1992) sería filmar sobre su vida un documental de manual, plétorico de testimoniales “cabezas parlantes”, combinadas con fotos, montadas más o menos coherentemente en una linealidad historicista y cronológica..., nada más lejos del iconoclasta intelectual villareño que todo lo que emane rancio academicismo, tan deplorado por él, en su búsqueda de la cultura y la sabiduría en el

«eterno resplandor de la mente inmaculada»<sup>2</sup>; en el impoluto cosmos rural cubano donde yace la esencia mitopoética de la Cuba Profunda.

Por fortuna, para el centenario de Samuel apareció en la palestra filmica, **La Isla y los Signos** (Raydel Araoz, 2014). Este documental, premiado en la cuarta edición del Concurso para Proyectos Documentales del Programa de Fomento a la Producción y Teledifusión del Documental Latinoamericano–DOCTV LATINOAMÉRICA, busca armonizar forma y discurso con las propias esencias heterodoxas de la obra escrita (literaria e investigativa), pictórica, editorial, y hasta los propios procederes de la tan singular figura tratada. Echa mano de los infinitos recursos que ofrece el lenguaje de la animación, en manos del realizador Ermitis Blanco y su equipo, para construir universos tan ilusorios como el imaginario visual plasmado en la revista *Signos*, suerte de suma, mapa y sistematización de todo el ideario feijooseano; por ende, su definitivo legado intelectual.

Deviene entonces el material, en gran parte, todo un periplo por estas páginas de *Signos*, donde se combinaron creativamente toda la bizarra iconografía del arte naif cubano, validado y promocionado por el propio Feijóo cual justo equivalente criollo del *Art Brut* y el *Outsider Art*<sup>3</sup> europeos, con experimen-

---

2. *Eternal sunshine of the spotless mind! Verso del poema De Eloísa a Abelardo (Eloisa to Abelard), del inglés Alexander Pope (1688-1744)*

3. *El término Outsider Art (Arte Marginal) fue acuñado por el crítico de arte Roger Cardinal en 1972 como derivación del concepto de Art Brut, concebido en 1945 por el artista francés Jean Dubuffet (1901-1985), para describir el arte creado en los márgenes de la norma artística.*

tos gráfico-literarios vanguardistas como la poesía visual y sus tendencias: letrismo, creacionismo, espacialismo; o sea, cuanto recurso coadyuvara a convertir la interacción de los lectores con la revista en una verdadera experiencia estético-sensorial, además de la consabida recepción intelectual de los artículos publicados; y a cada número en un manantial semiótico, en una equilibrada Totalidad creativa.

Igual sucede con **La Isla...**, donde lo hecológico no prima absolutamente, ni mucho menos los recursos visuales son puros complementos informativos. Los hitos biográficos, significados más por su importancia en la estructuración de la tesis, que por el mero rigor cronológico, resultan la columna vertebral sobre la que se engarzan todos los signos del discurso visual, verdadera “enjundia” del documental.

Más aún, la obra pudiera considerarse como un número audiovisual de *Signos*, edición especial que viene quizás a continuar, expandir y completar el experimento perceptual que fue la publicación para Feijóo, donde la impactante y verdaderamente inolvidable secuencia inicial es la “portada”, y la historia fantástica con que culmina, deviene obra de “contraportada”. Recepcionar **La Isla...** es hojear páginas repletas de *collages*, ilustraciones, poemas visuales, composiciones gráficas, textos testimoniales, críticos, biográficos; así como leer la revista impresa era un verdadero acto de visionaje. Ambos productos se maridan a través del ilusorio transcurrir de los años, comul-

---

*Dubuffet se enfocaba en las manifestaciones artísticas de pacientes siquiátricos, mientras que el Outsider Art abarca a todos los artistas autodidactas o naif, o sea, sin condicionamientos intelectuales ni estéticos.*

gando en la sorprendente lozanía intelectual y artística (mejor léase “sabiduría”) de Samuel.

Tal orgánica connivencia entre tema y forma no se apreciaba en la documentalística cubana desde **La sed de mirar** (Esteban Insausti, 2004), donde el realizador imprime a la fotografía en blanco y negro y a la edición, el ritmo trepidante y la dinámica cimbreada características del mítico director de fotografía cubano Jorge Herrera, sobre quien va la pieza. Otro tanto tiene el curioso material estadounidense **Superhéroes** (Michael Barnett, 2011), que al registrar el fenómeno social de personas que visten y actúan como personajes de cómics, recrea parte de los sucesos y testimonios, y estructura la identidad visual de toda la obra, como las páginas de una historieta.

En **La Isla...**, el propio concepto de *collage*, con su cuota de *horror vacui*, con la ilación vertiginosa de ideas cual monólogo interior de Joyce, la combinación (colisión) aleatoria de símbolos que conllevan a nuevo(s) y diverso(s) texto(s), se expande orgánicamente a la concepción de la animación gestada por Blanco, quien parte en primer lugar de una estética constantemente apelativa a la página impresa en fotomecánica blanco y negro, el dibujo, la plumilla, el boceto, las tipografías, el grabado en metal. Ahora, consecuentemente con el referido rol del documental como continuador contemporáneo de *Signos*, como amalgama de visualidades y no revivalismo llano, las concepciones trascienden la mera animación de los dibujos de Feijóo y sus asociados del grupo *Signos*, o de los números fundacionales de la revista.

La dirección de arte, a cargo de Pilar F. Melo (Fermello), en consonancia con Ermitis y su equipo, apela a otras corrientes expresivas como la historieta; la cartelística; la ciencia ficcionista estética del *steampunk*, en el muy singular caso del pez mecánico concebido en sobrio 3D de alto contraste, que sustituye lo que sería un ocasional narrador en *off*; la sutil manipulación de imágenes reales; la imbricación de seres humanos en contextos animados mediante recortes... Se desata un ingente rejuego perceptual con el espectador, a quien constantemente se busca sorprender, asombrar, divertir, con un verdadero abanico de artificios, visajes y “murumacas” (así quizás lo diría Feijóo). No deja de emanar verdadera sorna del irónico rejuego con algunos de los propios intelectuales entrevistados, quizás demasiado hieráticos y solemnes en sus poses y declaraciones como para engarzarlos sin afeites en este mundo de maravillas. Se les embroma, se les extraña contextualmente, casi nunca en detrimento de la importancia de sus planteamientos, ni sus dignidades personales, pero suficiente para atemperar el exceso de sobriedad; hasta abocarse a verdaderas temeridades formales como mezclar dos o más parlamentos en un verdadero galimatías que pudiera desafiar en demasía la percepción, para subrayar más aún la intención palmaria y autoral de no sustentar la obra en el puro dato o el testimonio oral...

Momento de ruptura discursiva sucede en la segunda mitad del documental, cuando cámaras y micrófonos se trasladan a las montañas de la región central de Cuba, desandadas por Feijóo, donde la grave situación socioeconómica de sus habitantes redundaba en el desmoronamiento demográfico, la migración intensa, y por ende la pérdida de toda tradición, de toda cultura sedimentada a lo largo de las generaciones. La crudeza de las problemáticas relatadas, la expresividad de las imáge-

nes captadas por el lente de Ernesto Calzado, singularizan este segmento, casi una sola secuencia, en tanto tesis interna; hasta prácticamente independizarla como un documental dentro del documental. Por su extensión y su estética, saja brechtianamente la fluidez formal y dramática, para volver a retomar el hilo discursivo “real maravilloso” centrado en Feijóo. No dejan de conmover estas imágenes de pobreza y desesperanza, que deben ser reveladas, analizadas, socializadas, pero quizás Araoz pudo haber considerado engarzarlas un poco más en la diégesis general de la pieza, en pos de una progresión narrativa más orgánica, sin atenuar para nada la crudeza de su realidad.

Se suma **La Isla...**, como importante jalón, a una zona del documental joven cubano que, retomando el hilo que desde el pasado tienden autores como el propio Nicolás Guillén Landrián, se aleja del hábito reporteril, de la llaneza dramática y visual, del realismo descarnado a lo *free cinema*, de la premura desaliñada, para exponer tesis complejas, y ensayar sobre lo documentado, a partir de la conjugación de recursos expresivos y lenguajes, entre los cuales prepondera la animación (ya el propio **Coffee Árabiga**, de 1968, apela a la imagen manipulada).

Ahí están significativas piezas como **Uvero** (Arian Peña & Alejandro Rodríguez, 2011), **Molotov** (Irán Hernández, 2013) y **Velas** (Alejandro Alonso, 2013), singulares en su propuesta y empleo de los muy diversos potenciales de la animación, ya sea, respectivamente, la reconstrucción 3D del pasado, en cierta concomitancia con la sorprendente pieza israelí **Vals con Bashir** (Ari Folman, 2008); la graficación dinámica, como infográfica, de complejos procesos sociopolíticos y culturales; y la articulación intimista de una historia de vida desde imágenes fijas, que delatan nuevas dimensiones de las realidades registradas.

Con **La Isla y los signos** gana a su vez, la animación cubana, un material de gran madurez técnica y creativa (que marca otro hito en la propia obra de Ermitis Blanco), semióticamente complejo y rico, de una singularidad imaginativa propia de la onírica belleza de lo surreal, sustentada en el inquietante cosmos, la lógica otra, real-maravillosa, que urde Araoz desde la interpretación creativa de la imagería mitopoética cubana estudiada por Feijóo y recreada en su propia literatura.



# LO QUE EL SIGLO SE LLEVÓ

.....



**0.**

Una de las peculiaridades que advierte tanto un cienfueguero como cualquier turista incidental, acodado en el malecón de la también conocida como Perla del Sur, al otear por primera vez los márgenes de su curiosa bahía “de bolsa”, es un leve bubo que rompe el grisáceo horizonte: el domo inconcluso de la Central Electro Nuclear de Juraguá, o la CEN, como se le conoció (y conoce) más popularmente. En sus cercanías, apenas a cuatro kilómetros, se erigió la Ciudad Nuclear, epígono entusiasta de la soviética y grandilocuente Ciudad Estelar o Leninsk (desde 1995, rebautizada Baikonur), aneja al cosmódromo de Baikonur, en Kazajistán.

Mientras Leninsk alojaba al personal del cosmódromo junto a todos sus familiares, su versión cienfueguera dio alojamiento a todos los trabajadores especializados que laborarían en la CEN, una vez terminada esta descomunal “obra de choque”, según el argot de esos tiempos, o la “obra del siglo”, iniciada en los albores de la década de 1980, muy significativa para los cubanos. A su construcción se entregaron decenas de miles de almas, puestas su fe, junto a la del país todo en este máximo símbolo del progreso de la Sociedad Industrial y del entonces polo izquierdo del mundo. La Energía Nuclear era máximo rasero —tanto en su versión bélica como pacífica. La cesación del “campo socialista” y su nación-líder soviética, sellaron la suerte de la eternamente inconclusa central.

## 1.

En esta llaga pasada, pero aún supurante de frustración, fracaso e infortunio, donde todavía se anegan los trabajadores nucleares que nunca fueron y sus descendientes que siguen pagando los pecados ajenos, vino a profundizar el joven realizador cubano Carlos M. Quintela (**La piscina, Buey**), tomándola como eje y esencia de su segunda película de largo metraje: **La obra del siglo** (2015). La premier nacional de esta cinta tuvo lugar en el cine Chaplin como vespertina apertura fílmica de la 14<sup>ta</sup> Muestra Joven del ICAIC.

Hibridación sardónica y provocadora entre secuencias de ficción y abundantes materiales de archivo, provenientes sobre todo de las arcas de la nonata Tele Nuclear, **La obra del siglo** implica, primeramente, un *detour* muy significativo en el obrar previo de Quintela, donde primaba el silencio y la misantropía, con toda una compleja red de torrentes subtextuales bramando

tras las apacibles superficies. El de marras vendría a ser uno de los docudramas más peculiares visionados por mí —si me atrevo a clasificarlo de alguna manera—, más aún incluso que el **American Splendor** (2003) de Shari Springer Bermanen y Robert Pulcini. A fuer del montaje muchas veces incordiante, y desde el redimensionamiento sutil de unas imágenes de archivo que dejan poco a la imaginación, el autor establece un diálogo confrontativo-contrastante entre pasado y presente de la CEN y su apéndice urbano.

Las divergencias brutales entre el ayer ochentero, promisorio, aún latente en las dropadas imágenes de los viejos case-tes, y el presente estático, con silencio de pura ciudad abandonada, son tan abismales como los propios modos de recrearlos que escogió Quintela.

Los ochenta son representados con la colorida máscara televisual, el hierático reporterismo signado por la inmediatez y el fragor de las tareas, por el frenesí de utópica propulsión. Son años “objetivos”, más bien objetivistas, adustos, donde no resta tiempo para dudar, menos ante la imponente estructura de este castillo de naipes de hormigón. Eso sí, ningún cienfueguero (como yo) quedará incólume ante el descubrimiento de un entonces juvenil Primitivo González —aún en funciones en el canal provincial Perlavisión, creo— entrevistando a los implicados en la secular obra para Tele Nuclear.

Los ochenta son puro *kitsch* informativo, ni siquiera noticioso, tanto como el nostálgico pero nada ingenuo tema *Me quedé con ganas*, de Vicente Rojas, que musicaliza las imágenes igualmente reporteriles de las desesperadas alternativas, que a mediados de la década del noventa, buscaron calmar la sed de esperanza con el agua de los cocoteros sembrados en la zona.

El presente de esta era post-(pseudo) nuclear, siempre en blanco y negro, se prefigura desde las tantas individualidades en que se desmigajó la obra del siglo, cuando su vacuidad interior explotó, con efectos muy devastadores pero incapaces de medirse en unidades *roentgen*. Irradió directamente el sentido de la vida, los sueños de miles, el destino de una nación. El director, coguionista junto al ya acostumbrado Abel Arcos, escogió desarrollar las complejidades de un triángulo rencoroso, una trinidad generacional integrada por los personajes representados por el Padre (Mario Balmaseda), el Hijo (Mario Guerra) y el Desespirituado (Leonardo Gazcón), AMÉN.

## 2.

Durante todo el metraje, los tres protagonistas intentan vivir, más aún: encontrar sentido a sus vidas, en medio del agobiante tedio del Paraíso Perdido que es la Central (¿también es un central a la larga?) y su batey nuclear, aún imponente, racionalmente arquitectónico, como un esqueleto que se blanquea al Sol. Nada gratuitas resultan entonces las semejanzas con los fenómenos que recrean documentales como **deMoler** (Alejandro Ramírez, 2004) y **Model Town** (Laimír Fano, 2006), sobre otras tantas ruinas y vidas arruinadas.

El personaje de Balmaseda es recio y tozudo, impositivo y proactivo, al borde de un deceso esperado que amaga, pero no llega, aunque por un momento parece morir... nada, se levanta y sigue andando con sus chancletas de siete leguas, de goma infinita.

Su vástago, asumido por Guerra, es el ente recesivo, el eslabón más débil de la cadena. Es el Hombre Nuevo que ya no

tiene nada de novedoso, víctima de su tiempo, de su consecuencia, de la inconsecuencia de otros, y de su fe. Nunca se ha deslindado de su padre, con quien mantiene tensa convivencia de trincheras; resignado ante la imposibilidad de buscar otro hogar, otra vida lejos del dominante progenitor, independiente de él. Eso sí, pinta las paredes del apartamento “prefabricado”, oculta las grietas bajo finas capas de aceite o lechada, o lo que sea. Se queda en la casa, bajo padre y marea. De vez en cuando arguye que es el real propietario, que hay que respetarlo. Tímidamente, busca rehacer su vida con una buena mujer que se cruza en su camino...

El nieto, más ignoto, interpretado por Leonardo Gascón, se fue, regresó, convive momentáneamente pero no se pliega por completo a sus mayores. Hasta se revela contra su padre, golpeándolo —nunca contra el abuelo, Dios Padre, sacro y egregio, que respeta más a este “nieto pródigo” que, a su propio Hijo, quien es hechura directa pero atrofiada. El nieto sólo está de paso, esperando por una nueva y liberadora partida. No está atado a la Ruina Nuclear como Abuelo y Padre. Su reluctancia va un tin más allá, hasta los profusos tatuajes que subrayan las diferencias, las insalvables bardas alzadas ante él y sus dos predecesores.

### 3.

En otro orden, Balmaseda ofrece en **La obra del siglo** una de las resurrecciones histriónicas más memorables de los últimos tiempos, tras una irregular presencia en el contexto audiovisual cubano. Quintela confirma su habilidad en el trabajo con los actores, y extrae jugosos resultados del veterano galán proletario; no era sino eso quien protagonizó **De cierta ma-**

**nera** (Sara Gómez, 1974). Sara y Guillén Landrián supieron ver más allá, con los acres efluvios anti-épicos que desprenden sus respectivas películas. Herencia que el joven director sabe honrar con su filme, y homenajear.

Mario Guerra, apuesta segura, otra constante en las obras de Quintela, equilibra la balanza en su rol de digno fracasado, en perenne antagonismo con el Padre absoluto. Con esperanzada resignación, persigue la felicidad.

Gascón es el más “quinteliano” del trío, como misantrópico émulo del profesor que en **La Piscina** encarna Raúl Capote. Aunque por momentos, la contención resulta vacuidad ¿o ese es el propósito: prefigurar un ser vacío?

4...

...135.

La CEN/símbolo/curiosidad/anacronismo (all-in-one) aparece casi siempre en lontananza, como un ente misterioso pero omnipotente que rige los destinos, que vela las pesadillas huecas de sus vecinos, aherrojados aún a profesiones y oficios —ilusiones conjugadas en primera persona del pretérito “infinito”— tan fantasmas como la CEN y el mundo que la engendró. Es un péndulo que no deja de batir sobre las cabezas de los personajes. ¿Hay algún pozo a mano?

# UN DÍA MÁS EN LA ETERNIDAD DE LAS ALMAS VACÍAS

.....



Tres minutos y una veintena de segundos le bastan al realizador Marcos Menéndez (**Bienvenido al cielo, La prisión**) para desarrollar la fantasmagórica historia, y estructurar el kafkiano contexto de su más reciente propuesta **Un día más** (2015)

En este mini-cortometraje animado, como ya es costumbre en el obrar de este creador que anima desde Puerto Padre, Las Tunas, Menéndez evade apostar todo al “sorpresivo” clímax —para nada abrupto, ni reñido con el tono general— que reduciría toda la pieza al ingenio del golpe de efecto: la revela-

ción al protagonista de su *status* de muerto que habita una dimensión paralela al mundo “vivo”; algo por demás ya empleado indistintamente en cintas tan conocidas como **Pura formalidad** (Giuseppe Tornatore, 1994), **El sexto sentido** (M. Night Shyamalan, 1999) y **Los otros** (Alejandro Amenábar, 2001).

Menéndez engrosa con sentidos existenciales y sociológicos mucho más complejos el argumento básico, cuyo desarrollo, primero que todo, reta y juega curiosamente con la percepción temporal del receptor, a partir de la verdadera bizarria que fue para este autor, aventurarse en tan breve cronosfera con dilatados planos secuencia, complementados por un ritmo calmo que remite a las nuevas dinámicas del extraño “limbo” —prefigurado como una leve pero decisiva distorsión de su entorno habitual— donde se ve inmerso el malva y apenas bocetado protagonista. Gracias a un óptimo y muy lúcido sentido del decir y del narrar fílmicos, no sobran elementos ni fotogramas; mucho menos se omiten signos definitorios que harían trastabillar el decursar de las acciones.

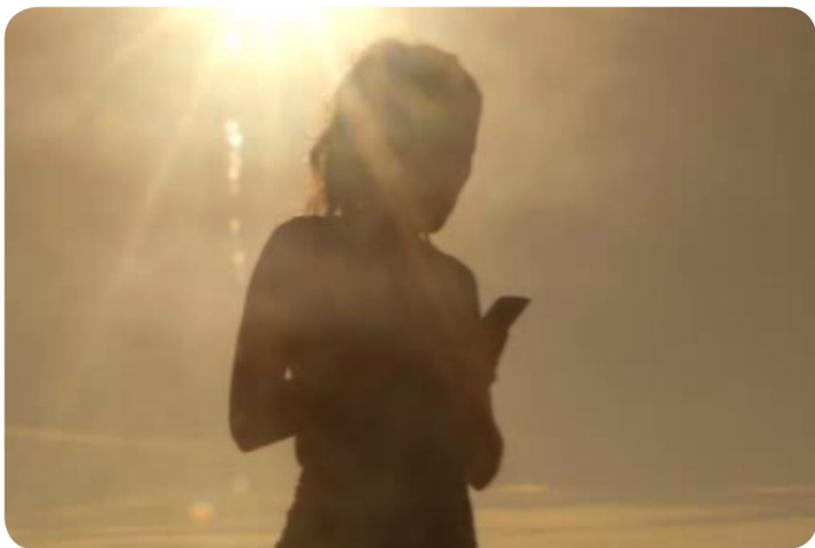
Desde los mismos segundos iniciales, saturados por la perturbadora titilación del reloj despertador, inaugural, con cierto cinismo, de la aún velada nueva circunstancia del personaje, junto a él, el espectador se ve involucrado en la monótona y lóbrega diégesis de este día más. Jornada donde la muerte significa apenas un tenue, pero incordiante matiz en la absoluta grisura circundante, verdadera proyección del estado del ser donde, antes de morir, ya se encontraba suficientemente anegado este hombrecillo mediocre. Adscrito como estaba a una rutina de vida vacía tanto de virtud como de pecado, que pondría en jaque a cualquier fuerza kármica a la hora de sopesar las virtudes y pecados de tal nulidad —que no existencia— para impartir su metafísica justicia.

La dualidad maniquea de los status de vivo y muerto, de existir y no existir, acorde el simple rasero de la edad se relativiza entonces: longevidad en lo absoluto es igual a vida; la acumulación de años para nada implica vivir. El tiempo como linealidad matemática, se diluye en el corto de marras, pues resulta una dimensión de la existencia tan relativa como cualquier otra. Se expande y contrae acorde la densidad o la intensidad de los sucesos que transcurren en su seno, dígame la vida humana toda. De ahí la sensación de fugacidad que acompaña los acontecimientos dichosos, y la de perpetuidad que emana de las circunstancias aciagas. Tal principio también se cumple a cabalidad en el relato audiovisual, en cuya diégesis o cosmos interno el tiempo resulta igualmente dependiente de las habilidades expresivo-narrativas de los realizadores para relativizar la duración “real” matemática de cada producción, a fuerza de montaje, ritmo y atmósfera. Una obra de dos horas puede acusar apresuramiento y fragmentación. Una de pocos minutos, como **Un día más**, puede dejar en la preceptiva la sensación de eones transcurridos.

Desde sus calidades y complejidades estético-discursivas, **Un día más** desafía los anquilosados y acendrados prejuicios que aún rigen en Cuba las concepciones sobre la animación como “género” menor, como patrimonio exclusivo de la educación y los públicos bisoños. Marcos Menéndez vuelve a provocar la mirada allende las fronteras geoculturales de La Habana, sobre los realizadores que de manera independiente asumen la animación como lenguaje predilecto para expresarse, con resultados tan variopintos y que delatan singular autorialidad, como sucede con las obras del más consolidado cienfueguero Víctor “Vito” Alfonso (**Dany y el Club de los Berracos, Lavando calzoncillos**), y las búsquedas del grupo villaclareño aunado alrededor de Harold “El Muke” Díaz-Guzmán.



# LA ENCRUCIJADA DE ALICIA O EL CREPÚSCULO DE LA VIRTUD .....



En su corto, casi mediometrage, **Crepúsculo** (2015), Juan Pablo Daranas vuelve a colocar a su protagonista (¿alter ego, summa generacional?), esta vez la bisoña actriz Alicia (Mónica Molinet), en una nueva encrucijada ética; donde la senda humanista y de martiana entrega a una “patria” que cabe toda en la resignación misantrópica un niño fotosensible, colisiona con un promisorio sendero de superación profesional-perso-

nal que, para ella y los creadores cubanos todos, está fuera de las estrechas fronteras de un territorio no habanero. Mucho más lejos aún de las zonas rurales, como el anónimo poblado donde transcurre la trama, todavía carente de servicios tan elementales como la electricidad, y una mucha mayor escasez de esperanza. Espacios como este, para ser justos, han sido reflejados con frecuencia en muchos audiovisuales de realizadores jóvenes criollos, dada la casi unísona tendencia de registrar la otra Cuba, la real y no mediáticamente oficializada.

La Alicia contemporánea que nos ocupa, joven no habanera recién egresada de la academia de actuación tras un período de estudios en la capital del país —donde las oportunidades están al alcance de la mano, aunque no siempre se dejan asir— se ve retornada y re-absorbida por su tierra natal, donde debe cumplir el “servicio social”, eufemístico método a través del cual el país cobra la educación a sus jóvenes, bajo un manto de aparente gratuidad.

Nada más y nada menos que es enrolada en un circo ambulante, a la pura usanza pueblerina de un pasado que retorna al presente del receptor con no pocos tintes de extrañeza. Se suscita un desdibujamiento temporal y la diégesis de la obra revierte casi por completo el sentido de sincronía con la actualidad del receptor. Hasta el punto que resulta extemporáneo, casi invasivo, el teléfono celular al cual se aferra constantemente Alicia, como único asidero a su realidad metropolitana. Como única prueba de que el presente tránsito por la tierra baldía sólo es un mal sueño; un vórtice onírico adonde fue lanzada involuntariamente, o la ignota dimensión que yace tras un espejo que atravesó por accidente o fatalidad. El móvil, más bien la llamada decisiva sobre el otorgamiento de un papel en

una película u obra teatral (?), que aguarda desesperadamente la protagonista, bien pudiera ser la encarnación electrónica del conejo blanco tras el que corre, desesperada por hallar la salida de este mundo “absurdo”.

Daranas subraya a conciencia la sensación de extrañamiento con la articulación de un sistema de “rarezas”: el circo casi misérrimo, más cercano a un freak show o càrnivale del medio oeste estadounidense que a la noble imagen que transmiten las funciones de Circuba y la disciplina escénica toda; el propio co-protagónico Abelito (Kevin Serra), niño triste que necesita de las tinieblas para vivir en una piel fotofóbica; el silencio opresivo y denso del contexto; la oscuridad y el transicional (confuso, equívoco, híbrido) crepúsculo o más bien estado crepuscular en que se desarrollan las acciones, las relaciones y conflictos.

El crepúsculo resulta entonces espacio neutro donde se diluyen los dos espacios-niveles de existencia de los personajes principales: la oscuridad tónica, infernal, de Abelito (¿melancólico vampiro no hemodependiente?), y la luminosa “realización”, representada por el día que nunca se muestra, a la cual aspira Alicia, deseosa de escapar de toda la miseria y el subdesarrollo de la Cuba profunda y tan dolorosamente real como La Habana. En tal dimensión ambigua, neutral, se comunican los personajes, igualados en sus respectivas fatalidades: ninguno de los dos puede alcanzar la luz, el hado sustrae a ambos la posibilidad de realizarse según su voluntad. El crepúsculo también equivaldría a la encrucijada, al punto de indecisión y suspense en que se halla Alicia, a partir del cual se definirá ¿toda su existencia posterior? Este estado del día, como preámbulo del reino de la oscuridad, sugiere declinación, acto de descenso al reino de las sombras.

¿Declinan las aspiraciones de realización de Alicia, acorde los raseros actuales de triunfo en Cuba: desarrollar una carrera en una Habana, que a su vez, deviene pista de despegue para perspectivas foráneas? Sí, y a medida que se aferra con más desesperación a este propósito, desprecia y desecha por completo la posibilidad de apaciguar o matizar la existencia de Abelito y el resto de los niños, junto a todos los habitantes de la comunidad de marras. Por la nebulosa posibilidad de éxito, obvia (¡tantos lo hacemos en la cotidianidad sin siquiera percatarnos!) la posibilidad de hacer el bien, puesta en sus manos por la vida. Una vez más: deber contra deseo, entrega contra ambición. No más que varios de las contraposiciones más comunes a los seres humanos. No sólo en Cuba existen niños tristes, despreciados por la luz, ni jóvenes actrices o artistas de todo tipo, con el infinito poder de paliar en algo su estado.

Daranas trasciende cualquier riesgo de limitación epocal-contextual que restrinja la comprensión de su discurso a un público cubano, mucho menos a una generación específica. Alcanza la singular universalidad de quien habla desde esencias básicas, desde el humanismo orgánico..., claro que sin edulcoramientos moralistas, ni cantilenas de spot de bien social, o pretensiones activistas a favor del “rescate de valores”.

A salvo de las excesivas ambiciones ontológicas de quien “mucho abarca y poco aprieta”, el realizador se concentra en sus objetivos desde una seguridad narrativa sustentada más que todo en el preciso guion, y el montaje —acometido por el propio Daranas—, cuya languidez se aleja de la pedantería pseudoautoral de planos-largos-por-gusto, para desarrollar un relato necesariamente calmo, melancólico y sobre opresivo, que, junto con el plano secuencia final, donde los créditos

aparecen sobre un amanecer, una ascensión del sol en el firmamento filmada en tiempo real, remite a una posible influencia del mexicano Carlos Reygadas, sobre todo con su cinta **Luz silenciosa** (Stellet Licht) (2007) y un tanto de **Japón** (2002), por la atmósfera igualmente pausada, casi inmóvil. La fotografía de Alejandro Menéndez y la dirección de arte de la siempre segura apuesta que es Erick Grass, contribuyen otro tanto a la coherente urdimbre del cosmos donde Alicia y Abelito dialogan desde sus silencios.

Mientras el previo cortometraje de Daranas, **Yunaisy** (2013), apuesta por un final abierto, ambivalente, **Crepúsculo**, lleva las acciones hasta un clímax mucho más explícito; terrible por lógico y orgánico, que da paso a una conclusión sutil, a una silenciosa anagnórisis de Alicia, signada por la definitiva ascensión del Sol, por este amanecer encarnado de quien toma o tomará una decisión, con que se disuelve definitivamente el crepúsculo como estado de incertidumbre espiritual, de existencia al margen.





**¡Podemos continuar en la red!**

**[www.claustrofobias.com](http://www.claustrofobias.com)**

Impreso en Santiago de Cuba por  
**REAL Impresión**





## ANTONIO ENRIQUE GONZÁLEZ ROJAS

(Cienfuegos, Cuba, 1981). Licenciado en Periodismo. Narrador y crítico de arte. Textos suyos aparecen en las revistas cubanas

**El Caimán Barbudo, Cine Cubano, La Gaceta de Cuba, El Cuentero, Conjunto, Enfoco (EICTV), Noticias de Arte Cubano, Bisiesto, Papeles de la Mancuspia, Esquife, Claustrofobias, ALTERcine (IPS Cuba), La Jiribilla, Cine Cubano: La Pupila Insomne...**

Guionista y crítico del programa **Lente Joven**, del canal Cuba-visión. Tiene publicados dos libros de minicuentos, y está antologado en numerosos volúmenes cubanos y extranjeros.

## ONCE MATERIALES DEL CINE JOVEN CUBANO

**MEMORIAS DEL DESARROLLO** Miguel Coyula - **EL EVANGELIO SEGÚN RAMIRO** Juan Carlos Calahorra - **LAVANDO CALZONCILLOS** Víctor (Vito) Alfonso Cedeño - **MELAZA** Carlos Lechuga - **CAMIONERO** Sebastián Miló - **ENTROPÍA** / Eliecer Jiménez - **MUNDO SUMERGIDO** Alien Ma - **LA ISLA Y LOS SIGNOS** Raydel Araoz - **LA OBRA DEL SIGLO** Carlos M. Quintela - **UN DÍA MÁS** Marcos Menéndez - **CREPÚSCULO** Juan Pablo Daranas