



Detrás de cámara

Negociando retratos ajenos

Dean Luis Reyes

Viernes, 07 de Junio de 2013

Análisis de la obra documental de Marcel Beltrán.

La suerte de los egresados cubanos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños es más o menos la misma siempre: aventurarse a otros territorios. Emigrar o, en todo caso, buscar trabajo temporal donde lo haya. Cuba no escapa a las deformaciones de los cines nacionales: muchos profesionales con poco que hacer o bajo condiciones laborales de bajos incentivos (económicos y de reconocimiento).

Lo anterior es paradójico de cara a un proyecto docente cuyo sueño fue preparar a realizadores del audiovisual con una gravidez intelectual y una capacidad de expresión independiente de las ortodoxias congénitas a las industrias establecidas y a sus ideologías conformistas. Ello, para dar lugar a un tipo de cine vigoroso, comprometido y preñado de ansias utópicas. Que nadie viva inmune a las sobre-determinaciones de su época no supone que este propósito sea vano.

Mírese a Marcel Beltrán. Luego de egresar de la EICTV, en 2011, ha seguido produciendo una obra de sólida personalidad. No trabaja para el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC). Tampoco se ha vinculado a ningún mecanismo de producción establecido. Casi en soledad, ha dado lugar a un puñado de piezas de no ficción tan singulares que permiten considerarlo entre las voces jóvenes más recias de la expresión documental local.

En 2010, Beltrán obtuvo su primer premio dentro de la Muestra Joven ICAIC con su ejercicio de segundo año en la especialidad de documental, de la que egresara por la EICTV un curso más tarde. Se trataba de *Cisne cuello negro, cuello blanco* (2009), resultado de la experiencia del One-to-one que atraviesan los alumnos en ese instante de su formación. Este consiste en la realización, preferiblemente en un concentrado de alrededor de un mes, en un ambiente ajeno al de la escuela, de un documental de personaje. O sea, del entrenamiento del documentalista en saber hallar y expresar una verdad e historia ajenas.

Beltrán escogió a Sergio Abel, un personaje de la ciudad de Pinar del Río. Sergito, como lo chiquea todo el mundo, es un hombre cuya vida de ciudadano normal sucumbió tras sufrir una enfermedad psiquiátrica. Su extrema sensibilidad y esa agudeza presuntamente ingenua que la "locura" ha afilado, lo han convertido en paria entre sus "racionales" conciudadanos. Este "loquito del pueblo", además de cumplir de maravillas con tal estereotipo, se ofrece personaje suculento para un retrato amable y divertido.

La sugerencia políticamente correcta en el tratamiento documental aquí invitaría a proponer a Sergito como una víctima. O, aplicando la clásica impostura intelectual, a sugerir, a través de su retrato, el desdén por las formas racionales de organización social, reiterando la tontería de ubicar a lunáticos, niños y borrachos como fuente de lucidez y condena de los normales. Tales salidas, típicas de una cultura que prefiere lidiar con símbolos antes que con la manifestación contradictoria e imprevisible de la patología social, fueron ignoradas por el director. Prefirió, en cambio, dejar ser a su personaje.

Cisne cuello negro, cuello blanco se construye a partir de ofrecer una tribuna inédita a ese otro. El mediador intelectual (ergo: el documentalista) parte de reconocer que la violencia simbólica que ejerce cuando representa una verdad ajena puede corregirse promoviendo un acto de co-creación. En vez de proponer una perspectiva apurada –tienes menos de un mes para conocer-compenetrarte-representar a un extraño–, ofrecerle los medios para realizar su propia simbolización.

La película sobre Sergito es por ello, en cierto modo, la película de Sergito. No es que Beltrán se ausente de la pieza –conserva el rango de suprema inteligencia editora, esa que ofrece el discurso en forma de texto: el montaje y corte final. Pero en *Cisne cuello negro, cuello blanco* estamos ante un excelente ejemplo de auto-etnografía. No en la forma que ya ofrecieran *The Illusion* (Susana Barriga, 2008) o *Tierra roja* (Heidi Hassan, 2007). De esos ejercicios, este preserva la primera persona y el ansia de



totalidad y autoconocimiento. Pero en el caso de Sergito, se manifiesta además un gesto colaborativo, de mancomunidad solidaria.

La cámara juega aquí un rol esencial. Quiero decir: la videocámara ligera, el dispositivo de registro autónomo del nuevo siglo, aquel cuya ejecución no requiere ser un elegido de las musas. Sergito la utiliza con plena conciencia e interés. Mientras roe, en un comedor público, una ración de arroz blanco, chícharo y huevo frito, confiesa la dificultad para masticar con los pocos dientes que le quedan. Dice no saber cómo enfrentar una prótesis tan útil como antinatural. El mismísimo "demente" usa la herramienta con absoluta conciencia performativa, como si me hablara en ese instante.

Cuando llega a su casa y nos presenta a su madre, asistimos a un entorno afectivo deshecho. Cuando visita su antiguo hogar, donde vive el hijo adolescente con sus abuelos maternos, y casi suplica que le dejen trasponer el umbral que no cruza hace casi una década, apreciamos los abandonos que lo cruzan. Sergito ahora lleva consigo una cámara y casi todo el mundo se burla de la nueva ocurrencia. El loco, existente en una temporalidad sostenida como moratoria admitida --mas no entendida y mucho menos aceptada--, tiene un nuevo juguete.

Pero el juguete del cine es para Sergito un arma. Para Marcel también. Con ella apunta al cuerpo de la gente cuando da la espalda o baja la vista. Y a través de ella vemos la humanidad íntegra de un hombre bueno y noble, no de una víctima. Sus confesiones llegan además en off, en textos contruidos entre director y personaje, dichos en la voz del propio Sergito. Y en imágenes de carácter menos subjetivo, donde lo vemos trabajar con un grupo de estudiantes en una escuela secundaria. Sergito invita a los muchachos a escribir sus deseos en una tarjeta de cartón; los anhelos de todos, reunidos y convenientemente doblados, sirven finalmente para construir un cisne.

Esa ansia de comunión con el otro, la invitación a fabricar algo entre varios, resume la conciencia de fondo de esta pieza. Para Marcel, conocer al otro es levantarle la piel, no tomarle la mano y decirle cuéntame tu vida que te voy a atender antes de seguir mi camino. De ahí que el propósito de su cine repose en esa necesidad de la no ficción nacional por reelaborar el diálogo con el otro, con aquel a quien la representación roba su espectro para devolverlo reelaborado como texto. El deseo de articular la solidaridad como gesto reflexivo, como proceso formal al tiempo que como actitud ética, origina un corpus de obras que devuelven al documental cubano su antigua tensión moral en torno al destino ajeno.

Por ello, Beltrán vuelve a mirar de cerca a la gente en *Cuerda al aire* (2011), su tesis de graduación en la EICTV. Esta pieza cuenta dos historias paralelas sin conexión directa entre sí: la de una solista de una orquesta de cuerdas que prepara un concierto y la de un campesino de la Sierra Maestra que se bate con la falda de una loma, mientras la transforma en terreno para la siembra.

Beltrán se decanta por un criterio observacional delicado y una puesta fotográfica medular. Sigue a sus personajes en momentos de creación, el tema esencial de este corto. Ambos provocan una mutación de la realidad: la músico, en duelo con su instrumento, persiguiendo la perfección y la pasión serena de una ejecución penetrante; el campesino, transmitiendo su legado a un hijo pequeño al que enseña lo que sabe de la tierra y la vida dura en las montañas.

Cuerda al aire muestra la poderosa estilización que sostiene la personalidad expresiva de Beltrán. He aquí un tour de force del montaje, para sugerir la sutil imbricación de ambas historias. Con semejante empeño de armado narrativo, su director seduce un punto de vista que relativiza la presunta objetividad de su pieza.

No obstante, el personaje de la mujer es mucho más interesante, matizado y emotivo que el campesino. Ella expresa una motivación interna que dota a cada una de sus evoluciones de un peso dramático elevado. Mientras que el sencillo pero también hondo carácter del hombre de la Sierra queda expresado sobre todo en sus evoluciones físicas, lo cual lo deja maltrecho ante el peso del otro relato. Además, Beltrán atisba elementos dramáticos secundarios (el hijo del campesino, la madre de la instrumentista) y temas episódicos (la presencia del marco ideológico como eco tras la existencia de esta gente) que unas veces enroscan y otras quedan como apuntes sueltos.

Tras quedar a su aire, Marcel Beltrán ha realizado, entre otras cosas, el soporte audiovisual de la puesta en escena de Teatro de las Estaciones "Canción para estar contigo". También ha dirigido video clips a partir



de temas de ese mismo proyecto y alguno más, siempre para la voz de Bárbara Yanes. El vínculo con el mundo de la creación musical y escénica determina su obra subsiguiente.

Memoria del abuelo (2011) es la pieza más acabada de su filmografía. Dedicada a la figura de Harold Gramatges, acaso el valor esencial de su tratamiento sea no postrarse de hinojos ante la tarea de ofrecer una hagiografía, ni caer bajo el influjo de ese sub-género de la no ficción cubana conocido como "documental de personalidad", a nombre del cual se cometen toda clase de sacrilegios al cine.

Beltrán ilustra, en cambio, un fragmento de su personaje, una anécdota casi, renunciando al retrato e incluso a la entrevista. Memoria del abuelo es la voz de Gramatges, quien evoca la impresión duradera e inefable que causa en él una mazurca de Chopin, ilustrada por un concierto de imágenes diversas, no siempre en relación de ilustración.

Esta vuelve a ser una pieza de montaje. Primeramente, por la elaboración de una banda sonora donde la voz lenta, agotada, un susurro casi, de Gramatges, se superpone a la tierna ejecución pianística de la pieza aludida. Bajo su embrujo, el personaje evoca momentos de su vida pasada, de su carrera como músico y del papel que juega esta melodía en su comprensión de la música como arte y de la vida como misterio. Pero no es un relato coherente y de aspiración anecdótica lo que refiere; Gramatges parece meditar en voz alta, obedeciendo al hechizo que produce en él la extraña cadencia de una pieza melancólica y como fuera de este mundo.

A esa meditación errática, obediente a la peculiar evolución sin curso lógico del recuerdo, de la evocación, corresponde la construcción visual con un orden sinuoso y asociativo. Beltrán opta por la superposición de capas de imagen –hasta tres simultáneas– donde solo en breves ocasiones vemos a Gramatges. El material fotográfico consiste en grandes primeros planos, panorámicas de un tren que cruza sobre un puente o un prado donde un campesino amontona la hierba recién cortada, entre otras estampas. Todo ello, tratado en casi cada caso bajo ralenti y con el registro corregido para otorgarle una coloración entre sepia y grisácea.

El tempo de la imagen, su tinte espectral, el murmullo ensimismado de la voz anciana que pareciera provenir de una grabación con un leve ruido de scrash, la tonada chopiniana, crean una poderosa sensación hipnótica. Las capas de imagen dialogan en sutiles disolvencias, dotando a este universo de una cualidad desplazada, de una textualidad que se propone como evocación sinestésica de texturas, sensaciones perdidas en el pasado, emociones pasadas por el tamiz de cierta nostalgia por los materiales constituyentes de lo eterno. Memoria del abuelo nos traslada al mismo centro de la imaginación creadora del artista, quien insiste en sus palabras en el tegumento de misterio que envuelve a una melodía a través de la cual se le revelara el misterio de la música y el sentido de una vida dedicada a manosear semejante arcano.

Marcel Beltrán demuestra aquí que lo suyo son los personajes con algo hondo y severo que expresar. Reelaborar ese misterio oculto es la tarea de su cine. La secuencia final de Memoria del abuelo es la manifestación más alta de su razón poética: la música termina ante un vidrio salpicado por gotas de lluvia. Cuando hace foco, la imagen, limpia ahora de adherencias, muestra el interior de un apartamento en penumbras. En una habitación en segundo o tercer plano vemos encenderse una lámpara de mesa. La cámara está fija, sobre la disciplina de su trípode, observando en denso silencio cómo unos metros adelante un anciano se pone de pie y avanza en su dirección, con andar cansino, apoyado en un bastón. Cuando parece que terminaremos como espectadores teniendo un encuentro cercano con el personaje al que apenas hemos atisbado, este cierra la puerta de la habitación y nos deja en penumbras. Por debajo del umbral persiste un hilillo de luz tibia. Sumergido en ella se ha quedado el hombre con su cosmos sereno. Nosotros acá afuera, en este silencio crepuscular.

Memoria del abuelo demuestra que en una brizna de vida puede caber un mundo. En unos minutos de imagen y sonido, todo el cine. Como manifiesta que la tarea del documentalista, incluso cuando se aproxima a la figura de una "personalidad de la cultura nacional", no es caer rendido ante la tiranía del otro, sino fundirse en él.

Esta búsqueda del otro para expresarlo mientras se es fiel a los modos propios del cine, tiene que ver con el compromiso ético del artista como creador. La necesidad de no sucumbir a la verdad ajena, sino



transformarla en la materia constituyente de la producción de un sentido inédito, responde al anhelo por crear discurso propio, por aportar pliegues al universo que no estaban allí.

El trabajo de Marce Beltrán responde, además, a una búsqueda consciente de maneras diversas de hacer. Ello le hizo saltar al vacío en *digna guerra* (2013), medimetroaje con que quiso ofrecer testimonio de otra personalidad de la cultura cubana sin recurrir a los vicios habituales. Es esta la pieza más convencional de Beltrán, así como el ensayo consciente de un tratamiento llano y directo. Acaso en ello incida la participación en la producción de la disquera cubana Colibrí, celosa por obtener un resultado no demasiado ajeno a la racionalidad promocional.

Otra vez elige la observación, con destellos de entrevista en cámara. El esfuerzo central de esta obra parece ser brindar una perspectiva lo más próxima al suelo de una mujer que ha llegado a transformarse en una de las directoras corales más destacadas de Cuba sin perder la sencillez del trato y el carácter franco. Marcel trabaja en el escenario íntimo de *Digna*, con su hija en fase de rehabilitación, con miembros del Coro Nacional. Entrega a ella el control casi absoluto de la representación y preserva largos planos secuencia con tiempos muertos de la vida cotidiana o el trabajo creador.

Esta pieza ha permitido a Beltrán obtener por segunda vez el premio al mejor documental de la Muestra Joven. No obstante, se trata de un experimento fallido. A pesar de su hechura casi impecable, de su aspiración a no idealizar al personaje, la estampa de Guerra no es todo lo matizada que debiera. Ciertos aspectos que la hubieran entregado mucho más dramáticamente sólida (la relación con el esposo; el conflicto de la hija reflejado en su labor cotidiana; la dialéctica humana al interior del coro, apenas intuida) resultan poco explotados. Otros, como la visita a la humilde cuartería donde naciera y se criara, más el reencuentro con la anciana que evoca momentos de su infancia, resulta forzado desde la puesta en escena misma. Falta la carnosidad del personaje.

Además, el estilo observacional regente contrasta con la intención de colocar a Guerra como el centro de una exposición demasiado coreografiada para favorecerla. La solidaridad, la identificación con el personaje representado, está implantada en la puesta en escena, antes que emerger naturalmente de ella. Y eso no le impide ser una obra elegante, la manifestación de un realizador capacitado para negociar con multitud de lenguajes expresivos, familiarizado con las herramientas de la vanguardia fílmica. *Digna guerra* acaba siendo otro ensayo posible de cómo conocer al otro. Marcel Beltrán parece querer seguir explotándolos todos.