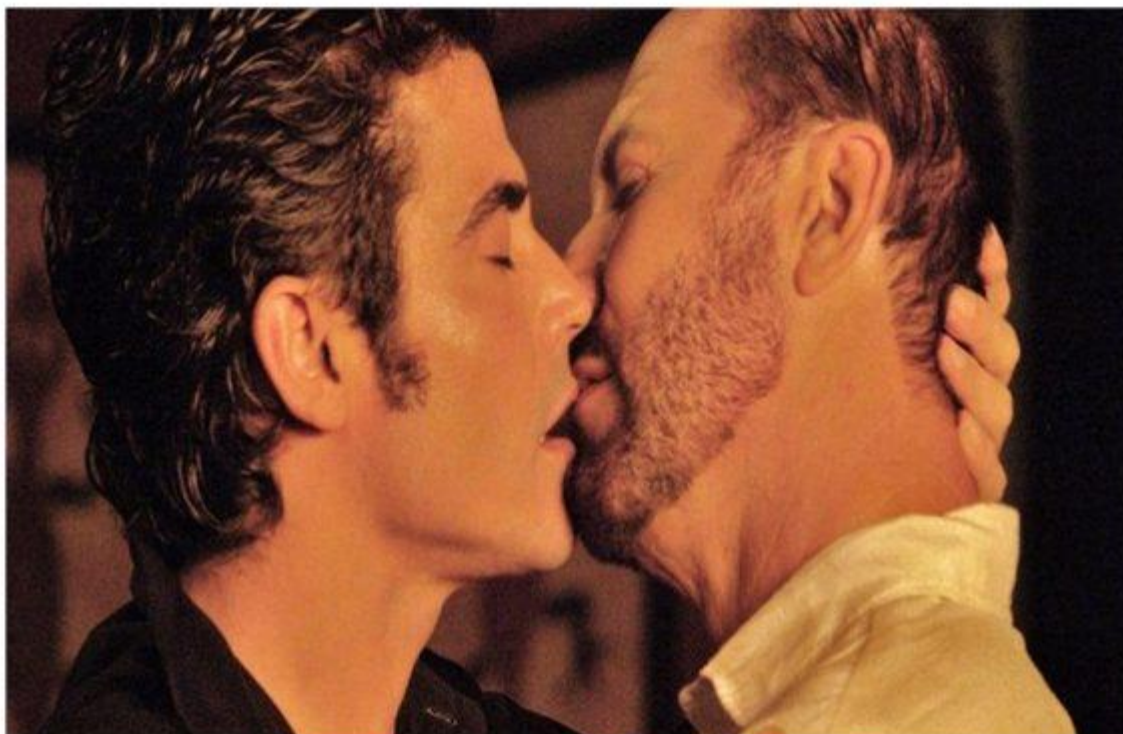


Verde Querelle o la pictórica belleza del homoerotismo

Hay no pocas coincidencias entre Verde, de Enrique Pineda Barnet, y Querelle, de Rainer Werner Fassbinder. Aquí se exploran esas conexiones temáticas y simbólicas.

Atisbos desde el borde Berta Carricarte 21 junio, 2019



Los actores, Carlos Miguel Caballero y Héctor Noas en un fotograma de Verde verde

Foto: Cortesía de la autora

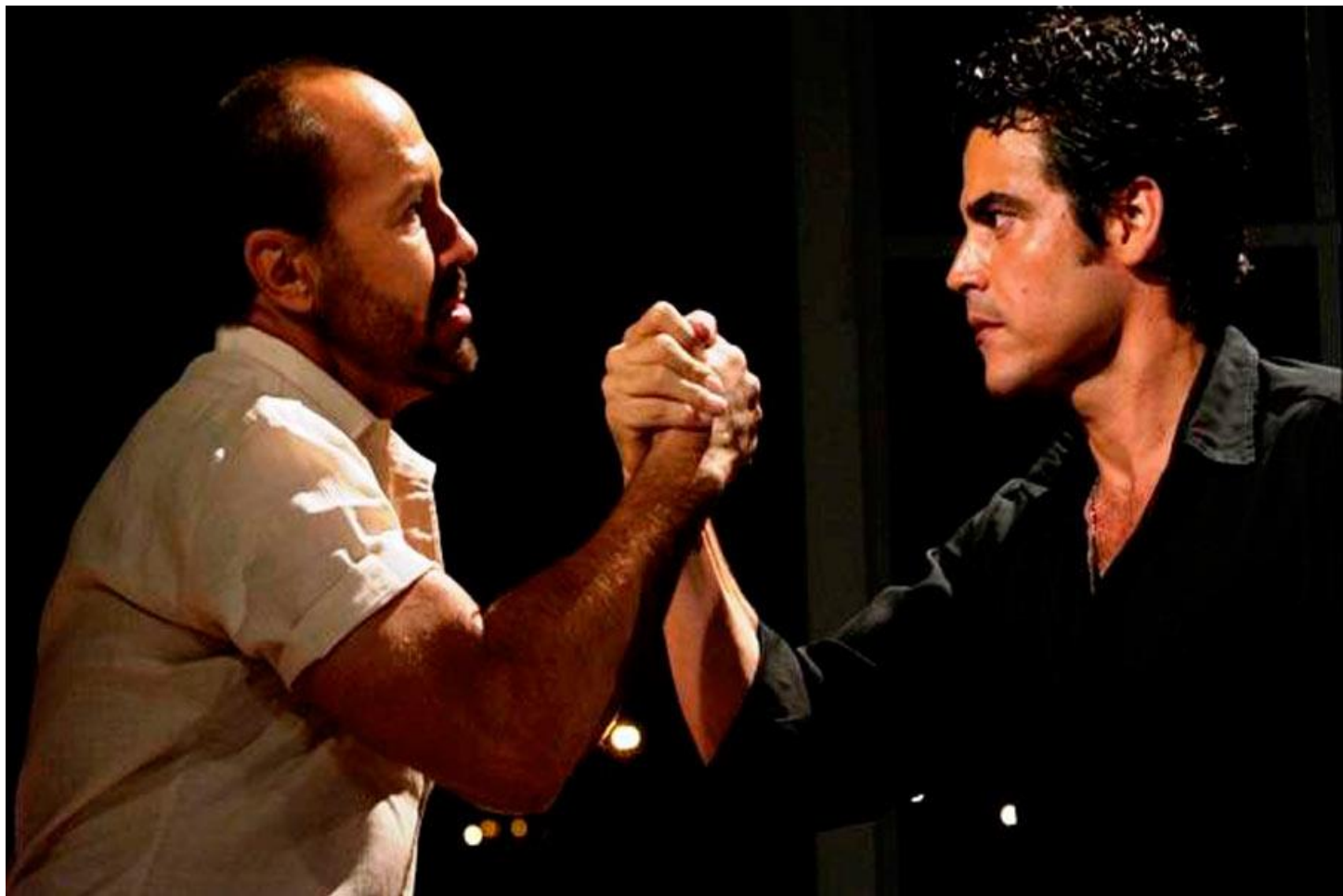
Mattia Preti, El Greco, Boticelli, Rafael, Rubens, Marco Palmezzano, entre otros grandes pintores, representaron el martirio de San Sebastián de tal modo que, no solo se capta el dolor de la agonía, sino una femenil resignación, que torna muy andrógina la pose del santo. Quizás sea este uno de los personajes que, perpetuado de esa forma en el lienzo, sirviera de coartada para la expresión de un sentimiento homoerótico que, precisamente, pudiera asociarse con las saetas que penetran y lastiman el cuerpo núbil desnudo.

Llevado el tema al cine, *Sebastiane* es la película británica de 1976, dirigida por Derek Jarman y convertida en emblema de la cultura gay, antes de que el realizador alemán Rainer Werner Fassbinder, quien fuera representante, en su momento, del Nuevo Cine Alemán, realizara *Querelle* (1982). La cinta bien pudiera inscribirse como testamento estético de Fassbinder, en el más lírico postmodernismo. Cuenta la historia de un marinero tan bello como desalmado y de sus peripecias como homosexual, traficante y asesino. Pero más allá de las macabras travesuras de *Querelle*, encanta el énfasis casi pictórico que pone el realizador en la imagen de los intérpretes masculinos, a quienes muestra en el esplendor de una hermosura varonil y homosexual al mismo tiempo. En

cambio, la imagen femenina encarna en una Jeanne Moreau mustia y envejecida; pero intacta en su glamour histriónico.

Casi treinta años más tarde, Enrique Pineda Barnet realiza un filme inspirado por hechos de violencia homofóbica que arrebató la vida a tres personalidades del mundo de la cultura cubana. Como la cinta del cineasta alemán, *Verde verde* se sumerge en una zona silenciada y recóndita de la ciudad nocturna; pero también entabla un contrapunteo con el universo de la plástica, para dar el debido empaque visual a su propuesta estética.

Hay no pocas coincidencias entre *Verde verde* y *Querelle*. En primer lugar, ambos filmes coinciden desde el punto de vista temático, pues en ellos se abordan situaciones donde se exponen masculinidades en conflicto y donde el sujeto gay ocupa el protagonismo. La historia contada en *Verde verde* se inicia en un *night club* arrabalero, a donde acude Alfredo, un marinero homosexual. Allí conoce a Carlos y su primera conversación transcurre en la barra, lo mismo que las primeras escenas del filme de Fassbinder.



Héctor Noas y Carlos Miguel Caballero en un fotograma de *Verde verde*

Foto: Cortesía de la autora

En ambas obras hay coincidencia en el carácter situacional de ciertos espacios donde se desarrollan algunas escenas, especialmente en lo que concierne al bar y al apartamento. Sin embargo, el tratamiento escenográfico y arquitectural de esos espacios es completamente diferente. La película de Pineda Barnet se concentra en pocas locaciones, mientras que la de Fassbinder utiliza numerosos sets de muy compleja escenografía y ambientación, explota una clave de luz

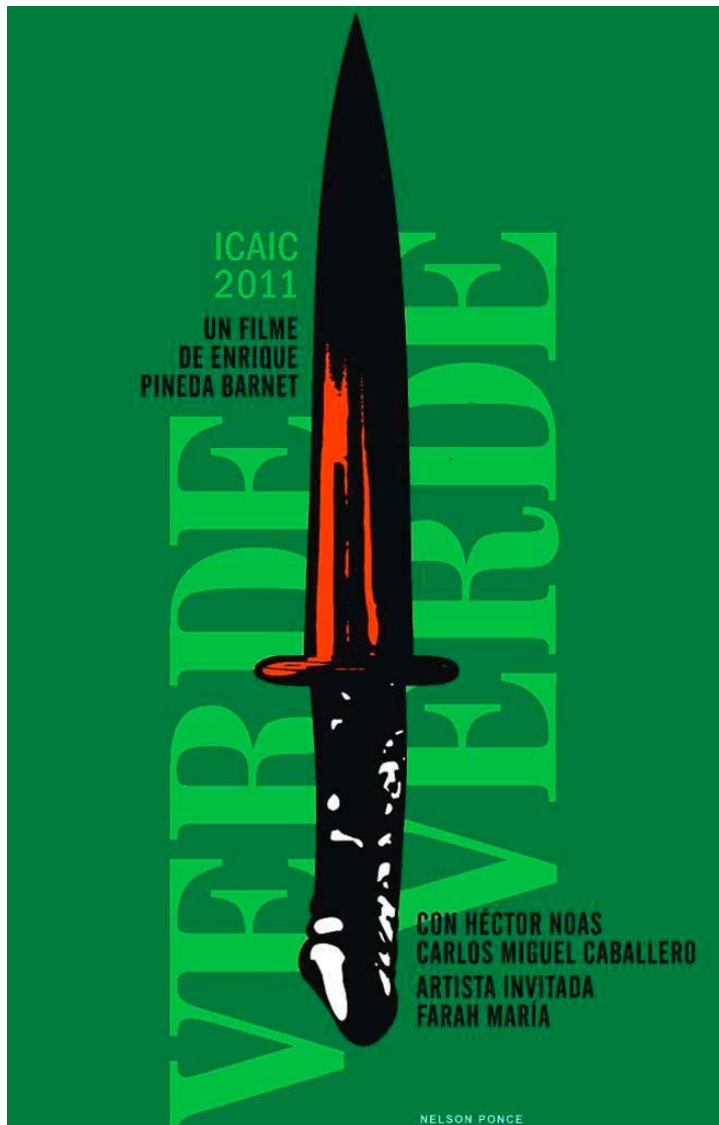
media y es un filme donde predominan los colores cálidos apoyados por una iluminación que subraya las tonalidades rojas y amarillas.

Por su parte, *Verde verde* tiende a la penumbra y se percibe un oscurecimiento de los bordes y el fondo del plano. La clave de luz es muy baja y predominan los colores terrosos y de escasa intensidad cromática. Este problema de iluminación se arrastra a lo largo de casi todo el filme y tiende a ensombrecer la película no solo desde el punto de vista visual, sino también desde el punto de vista narrativo. Desde el principio estamos sumergidos en una atmósfera tupida, enrarecida, que denuncia por sí sola la naturaleza interior de los personajes. Los ambientes son más bien realistas, aunque el apartamento del marinero criollo está más cercano a un tipo de estética teatral contemporánea que al naturalismo dominante en el apartamento de *Querelle*. Mientras que los componentes vestimentarios y accesorios en la cinta alemana alcanzan un despliegue exuberante, los elementos concernientes al diseño de personajes en *Verde...* transpiran una convencionalidad al límite de lo precario y ello abarca, por supuesto, el maquillaje y los efectos especiales y/o visuales.

Fassbinder exploya la decoración del bar con todos los elementos alusivos al erotismo bélico y la batalla sexual que, en tonos y circunstancias disímiles, vivirán los personajes principales. Concibe espacios irreales, llenos de fantasía y de vibrantes tonos cálidos. Los elementos arquitecturales se multiplican abandonando todo innecesario pudor para festejar directamente representaciones fálicas.

Algo curioso a señalar en esta comparación es que la madura pitonisa de *Querelle*, “se ha convertido” en la dama seductora de *Verde verde*, bajo cuyo disfraz se oculta el espíritu de la Moira, que *hila la hebra de la vida para los hombres en su nacimiento*.

Lo que el realizador alemán resuelve mediante una fantasía coreográfica en un set fílmico alucinante, en *Verde...* se da como una típica riña vulgar. En la cinta cubana, el trabajo en las locaciones es más plano y menos imaginativo. El carácter sobrio de ciertos ambientes contrasta con los encuadres sugerentes y provocativos de *Querelle*. El filme alemán se destaca por un esmerado tratamiento de las superficies, los signos gráficos, las texturas y la locuacidad de las formas en la totalidad de los diseños. Por eso resulta una obra muy hermosa visualmente, muy cautivadora desde el punto de vista plástico y muy coherente como discurso narrativo audiovisual.



Poster de la película Verde verde del cineasta cubano, Enrique Pineda Barnet.

Foto: Cortesía de la autora

La distancia en el trabajo de arte entre un filme y otro no solo está condicionada por planteamientos estéticos muy diferentes en términos de imagen, sino por la evidente carencia de oportunidades materiales y financieras que experimenta el cine cubano y que, en este caso, intentaron paliarse con la intervención de la pintura de Rocío García.

Precisamente lo que salva a *Verde verde* de la mediocridad visual y lo convierte en un filme *sui generis* y de interés para el estudio de la dirección de arte, es la forma en que se apropia y recontextualiza aquella parte de la obra pictórica de Rocío García. Además de ambientar el espacio del *night club*, sus cuadros comentan, describen, explican la historia del informático y el enfermero naval, al tiempo que dialogan con el texto fílmico desde muy raras y provocadoras instancias narrativas.

En *Verde verde*, desde los propios créditos, el director Pineda Barnet une al universo plástico el meollo anecdótico, para establecer un pacto tácito con el espectador. No solo impone las reglas del juego a nivel de fantasía icónica, sino que entabla un *tête à tête* con la obra de Rocío García. Todas las atmósferas concebidas para la película han tenido clara inspiración en su pintura, sobre todo, en

los vericuetos temáticos que protagonizan estos “machos” superlativos sumergidos en un homoerotismo violento y carnal.

El diseño de arte pensado por la directora artística Nieves Laferté se inspira en la propia visualidad que Rocío ha concretado en sus pinturas; por eso, buena parte de los objetos y personajes que aparecen allí poseen la doble vida que les da su condición intertextual: desde el barman y su coctelera, hasta el cigarro, la cerveza y la gorra del marinero. Al convertir a la propia pintora en un personaje más, la dimensión narrativa de *Verde verde* se expande hacia especulaciones muy interesantes, que tienen un doble vector: el sentido de autorreflexión que propone el filme, mediante un extrañamiento que parece interrumpir su condición ficcional, y la intriga que supone la presencia de este personaje femenino secundario que es casi un narrador investido de cierta omnisciencia, como la propia dama seductora.

Aunque la idea del guion se inspira en sucesos reales que condensa en una historia singular, por momentos asume el motivo pictórico, lo reinterpreta y lo suma a su escritura. Los cuadros que aparecen como parte de la decoración del bar son obras preexistentes que pertenecen a la serie *Hombres, machos, marineros*, curada para la exposición de la artista en Galería Habana en 1999, y en ese mismo espacio *El domador y otros cuentos*, en 2003. También se utilizaron cuadros de la serie *El thriller*, de 2007. Sin embargo, otras piezas fueron realizadas a petición del director Pineda Barnet, con el objetivo de completar el ejercicio iconográfico que daría unidad visual al filme desde el punto de vista formal y conceptual.

Llama la atención la forma en que se concibió y decoró el set. Esa tarea estuvo a cargo de Alain Ortiz, un escenógrafo que prefiere los ambientes minimalistas. El del apartamento lo es. Quizás demasiado. Asunto dispensable por el hecho de que hay una voluntad experimental en la película toda, que se expresa en la economía de la ambientación, alejándose de todo *horror vacui*. De hecho, el apartamento carece de paredes; sus límites se hunden en una espesura negra, excepto la fachada, resuelta a base de paneles sin cristalería. La vista al mar, a la bahía, es abierta. Incluso se simula el alcance visual hasta una zona exterior próxima, donde un grupo de marineros celebra una orgía.

El triunfo de la combinación entre dirección de arte y artes plásticas en *Verde...* radica en la riqueza visual que propone al espectador, rompiendo con el desgaste de expectativas que habría provocado una narración convencional. Los cuadros que intersectan el relato enfatizan la condición ensayística del filme y ayudan a potenciar su mensaje, aunque indiscutiblemente no condicionen una interpretación unívoca. La obra de Rocío no debe verse en este contexto como una simple salpicadura de motivos y fábulas en torno al mundo homoerótico, sino como el anclaje intertextual de la película, en función de un interpretante rico y diverso.

Una dirección de arte pensada sin las guías estilísticas, conceptuales y temáticas que ofrece la obra de Rocío, probablemente habría carecido de la poderosa investidura que le proporciona semejante referente. Hubiera tenido que partir de cero, del puro guion, y aventurarse en el intento de alcanzar la dimensión plástica y la coherencia de diseño que hoy esa película ostenta.

Pero donde se refuerza el sentido metafórico que atraviesa esta obra de Pineda Barnet es en la consumación de la muerte de Alfredo. Más que una licencia poética o un singular extrañamiento brechtiano, el juego con la iconografía cristiana del martirologio de Jesús nos dice por lo claro que acaba de morir un santo. El tema del pecado y la redención mediante el sacrificio convierten a *Verde* en un alegato expiatorio. Aquí se separa abruptamente de la imaginería homoerótica y desenfadada de Rocío García, donde hay violencia y muerte, sadismo y morbo, pero ni culpa, ni sentencia, ni expiación. Del mismo modo que se distancia completamente de Fassbinder, el cual no solo defiende a su gay dándole tratamiento de hijo pródigo, sino que logra imprimir en sus personajes la virtud de un erotismo hermosamente *naïf* y sencillamente humano. (2019)