

VIDEO DE FAMILIA:
LA ISLA EN UN PLANO SECUENCIA

72



La primera década del siglo XXI empezó para el audiovisual cubano con una cámara prendida. Ante ella, una familia dirimía sus conflictos. *Video de familia* (2001), de Humberto Padrón, no iba solamente a convertirse de inmediato en el instante de visibilidad de un momento etéreo inédito para el cine cubano (y que en lo adelante

redefiniría sus derroteros), sino en el parteaguas entre la tradición narrativa cinematográfica cubana y la venidera condición digital.

Humberto Padrón desarrolla la semántica de su relato a partir de dos de los atributos fundamentales de la gramática digital: instantaneidad y elasticidad. Los personajes de su representación simulan actuar para una cámara de video que registra su *performance* como mensaje para el hijo emigrado, utilizando las tácticas del *home video* o video-carta. Como suele suceder en esta modalidad, la propia cámara se transforma en sujeto activo de la representación, revelándose y activándose dentro del relato el proceso de producción, aquello que el cine institucional buscó borrar, hacer desaparecer, con tal de potenciar la representación analógica sobre la que se erigen las coordenadas de su modalidad clásica.

De manera que los actores del registro de Padrón actúan como si fuesen simultáneamente vistos: la cámara los observa y expresa en presente perenne. La consecuencia es un estado intensificado de realismo, paradójicamente

potenciado por la de-familiarización que esta clase de puesta en cámara permite, así como por el uso de una idea de progresión dramática conectada al desarrollo del tiempo cronológico, con lo cual se oculta el montaje y articula la idea del tiempo real. Igualmente, la elasticidad que digo reporta esta interacción como transcurso registrado, a través de la sintaxis clásica del plano secuencia —en el sentido que le daba Pasolini: una toma subjetiva—, que aquí se extiende durante casi una hora. O sea, la noción de cercanía e inmediatez se complementa con la de proceso, de acontecimiento en su natural fluir.

Porque existen para ser representados en la acción ante el ojo digital, esta colocación se transforma en el eje de tensión dramática esencial de *Video de familia*. El ser y la apariencia brotan como par elástico desde que la madre pregunta a Erne, el individuo tras la cámara, si luce bien para que su hijo la vea: «No se preocupe, Isabel —la tranquiliza el camarógrafo—, que por aquí todo se ve muy bien». Y cuando Cristóbal, el padre, toma la palabra, insiste en sustentar la apariencia: «Dile que nos hemos desarrollado y que nos vamos a seguir desarrollando». Más adelante, al aparecer los primeros conflictos violentos entre los miembros del grupo, otra vez Erne indica la maleabilidad del registro: «No se preocupe, lo borramos».

Humberto Padrón quiso subrayar en su diseño discursivo uno de los impactos esenciales de las cámaras digitales sobre el ecosistema de la sociedad cubana. Gracias a la plasticidad de su sintaxis operacional, el registro digital ha servido para hacer visible la profunda divergencia del presente entre discurso público y vida cotidiana en Cuba. *Video de familia* anunció además la emergencia de un área de trabajo donde el aprovechamiento de las tácticas expresivas del registro documental es decisivo. Por ello, aunque opere dentro de un esquema fictivo, la película de Padrón construye una puesta altamente afectada por su contenido testimonial. La ficción sirve para orquestar bajo un orden determinado la heterogeneidad social que agrupa: tres generaciones con sus opiniones acerca de la vida en común. La estructura dramática escoge un grupo de problemas de esa comunidad para someterlos a discusión y a través de ellos se llevan a plebiscito los puntos de vista de la autoridad de los padres y la lógica social emergente de los hijos jóvenes en la Cuba de inicios del presente siglo.

Video de familia radicaliza el peso alegórico que había ido adquiriendo la figura del padre dentro de los relatos del cine cubano. A través de tal elemento retórico, el conflicto en torno a la legitimidad del principio de autoridad social se desplaza hacia el centro de imantación de la familia, si bien ahora leído como depósito de contradicciones insalvables. El Padre en *Video de familia* se convierte en el obstáculo dramático y vital de los hijos, quienes no solamente tienen que negociar el disenso a sus espaldas, con la solidaridad parcial de Madre y Abuela, sino además someterse a prohibiciones tajantes de su parte.

73

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50

La película es entonces el producto de una conspiración: Rauli, el hijo emigrado, quiere ver la reacción de su padre cuando los hermanos en Cuba le revelen La Verdad: que es homosexual. La cámara está allí no para ser parte de un evento memorial, sino para brindar testimonio, certificar. Observa, muda, la conflictiva coreografía de una comunidad sometida a secretos, prohibiciones y violencias que dan lugar a simulaciones como la que presenciamos. La prótesis tecnológica sirve entonces como vehículo de la nueva anagnórisis y en ella se cierra el complot de los hijos, quienes necesitan que El Padre sea observado, revelado, puesto al descubierto por el ojo digital.

Video de familia se alimenta de la tensión en torno a la administración de lo visible. De aquello que constituye la memoria colectiva cuando se articula como argumento fáctico. El video digital genera nuevas dimensiones para esa clase de sustancia del imaginario nacional. Padrón pone en evidencia la incapacidad del cine cubano —como intermediario tecnológico y sobre todo como institución simbólica— para dar cuenta de las dimensiones donde realmente se negocia el dolor y la cura nacionales después de la larga crisis del «período especial».

DEAN LUIS REYES