



De Tiznao (2015) a Candela (2021) de Andrés Farías

Nelly Rajaonarivelo

► To cite this version:

Nelly Rajaonarivelo. De Tiznao (2015) a Candela (2021) de Andrés Farías. Cahiers d'Etudes Romanes, 2022, Noir Caraïbe. Ecritures policières dans la zone caribéenne, 44, pp.207-223. <10.4000/etudesromanes.14485>. <hal-03956749>

HAL Id: hal-03956749

<https://amu.hal.science/hal-03956749v1>

Submitted on 25 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

De *Tiznao* (2015) a *Candela* (2021) de Andrés Farías

El crimen, el mar y el huracán

Nelly Rajaonarivelo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/14485>

DOI : 10.4000/etudesromanes.14485

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 20 juillet 2022

Pagination : 207-223

ISBN : 979-10-320-0398-5

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Nelly Rajaonarivelo, « De *Tiznao* (2015) a *Candela* (2021) de Andrés Farías », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 44 | 2022, mis en ligne le 05 octobre 2022, consulté le 13 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/14485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.14485>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

De *Tiznao* (2015) a *Candela* (2021) de Andrés Farías

El crimen, el mar y el huracán

Nelly Rajaonarivelo

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Cet article analyse deux œuvres filmiques du cinéaste dominicain Andrés Farías Cintrón, le court-métrage *Tiznao* (2015) et le long-métrage *Candela* (2021), toutes deux adaptées des romans policiers de Rey Andújar, et du roman *Candela* (2007) en particulier. Il retrace les différentes étapes de la création qui ont conduit des romans aux films et s'interroge sur les spécificités des deux formats, court et long, pour adapter l'énigme policière dans sa forme audiovisuelle. L'étude se centre enfin sur la construction et la signification des principaux personnages du film *Candela*, impliqués dans l'intrigue et l'enquête policière, pour souligner le questionnement identitaire transcaribéen du cinéaste et pour ériger finalement le cyclone en protagoniste central symbolique, à travers le personnage du *Tiznao*.

Mots-clés: cinéma dominicain, Farías Cintrón (Andrés), xxi^e siècle, *Candela*, thriller, film policier.

Resumen: En este artículo se analizan dos obras cinematográficas del cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón, el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), ambas adaptaciones de las novelas policíacas de Rey Andújar, y de la novela *Candela* (2007) en particular. Se rastrean las diferentes etapas de creación que condujeron de las novelas a las películas y se examinan las especificidades de los dos formatos, el corto y el largo, en la adaptación de la novela policíaca a su forma audiovisual. Finalmente, el estudio se centra en la construcción y significación de los principales personajes de la película *Candela*, implicados en la trama y en la investigación policial, para subrayar el cuestionamiento identitario transcaribeño del cineasta y para, finalmente, erigir al ciclón como protagonista central simbólico, a través del personaje del *Tiznao*.

Palabras claves: cine dominicano, Farías Cintrón (Andrés), siglo xxi, *Candela*, thriller, cine policíaco.

Mientras el escenario audiovisual europeo o norteamericano está saturado de filmes y series policiales que van proliferando en las pantallas de cine, televisión o internet, en República Dominicana, pocas películas locales incursionan en el género, como lo recuerda el cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón en una reciente entrevista¹: allá, el género popular es la comedia o la acción. El género policial está identificado con las películas « gringas » que vienen de fuera e invaden las pantallas, pero permanece « extranjero », ajeno. Resulta que, de por sí, son atípicas las dos obras fílmicas de Farías que proponemos estudiar: el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), adaptadas de las novelas policiales del novelista dominicano Rey Andújar. Para mayor originalidad aun, en la propia literatura dominicana, el género policial apenas está cobrando un espacio, que va creciendo, pero que sigue todavía marginal²: las obras de Farías son por lo tanto doblemente originales, genérica y temáticamente, reflejando el hueco que el cine dominicano intenta hacerse en el Caribe frente a la abrumadora presencia del cine cubano desde 1959, por un lado, y por otro lado el incipiente auge del género policiaco (o neopolicial) en la literatura dominicana frente a la prolífica producción cubana de Leonardo Padura, Lorenzo Lunar, Amir Valle y varios otros.

Ahora bien, Farías se enfrenta además al estereotipo vehiculado por las historias policiales « caribeñas » que solemos ver en las pantallas del mundo occidental, y se sitúa en las antípodas de esas series de distracción que conquistan al público y baten récords de audiencia, en torno a playas hermosas y cocoterías, o hermosos cocteles que el equipo policial se toma por las noches después del trabajo, en una terraza que da al mar: pensamos en la famosísima serie franco-británica *Death in Paradise* (*Meurtres au paradis*³ en Francia), cuyas intrigas, desde hace diez años, se ubican en la isla ficticia anglocaribeña de Saint-Marie, entorno a un inspector masculino británico y una sargento-detective femenina

-
- 1 Remito, en este volumen, a Nelly Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías: *Tiznao*, *Candela* y el cine dominicano », 30/12/2021. La entrevista aclara, introduce o prolonga varios aspectos analizados aquí.
 - 2 Así lo explica la investigadora Rita De Maeseneer también en este mismo volumen: ver « *Los gestos inútiles* de Rey Andújar, novela antipolicial ».
 - 3 La serie es coproducida por la BBC y France Télévisions, emitida en el Reino Unido desde 2011 y en Francia desde 2013 (en el canal France 2). El rodaje se suele hacer en Guadalupe o en varias isletas cercanas. Escrita originalmente por el guionista británico Robert Thorogood, benefició luego de la colaboración de muchos otros autores, todos siguiendo el mismo arquetipo detectivesco del *whodunit* (o novela de enigmas) a lo Agatha Christie, de cuya novela *A Caribbean Mystery* (1964) sacan varios elementos de la trama, como el nombre de la ciudad principal de la isla, Honoré.

francesa. Conoce éxito internacional y propone actualmente en 2022 su temporada once. Combina todos los clichés exóticos sobre el Caribe: desde el paisaje idílico de mar, playa y selva tropical hasta el folclórico vudú que adereza las intrigas, pasando por los ritmos musicales, rones, fiestas, ritos y creencias locales, sin olvidar los legendarios desenfado y buen humor caribeños.

Farías, al contrario, nos muestra el lado oscuro del Caribe, vivido desde dentro y no en la superficie, mediante el mecanismo de la investigación policial que permite indagar en una sociedad de contrastes, muy dicotómica, entre potentes personalidades y miserables anónimos, blancos y negros, gran capitalismo y supervivencia cotidiana, corrupción y honra, turistas desvergonzados y autóctonos servidores, sol brillante y amenaza permanente de huracán... En *Candela*, Farías también contempla trasponer en la pantalla el espíritu del « Manifiesto Caribe Pop », firmado con Andújar y otros cuatro artistas en 2019, y que se articula en torno a la propuesta inicial: « Caribe es *ser* y *estar*. Es la catástrofe y la calamidad, el insostenible azar, soportar la realidad y gozarla hasta su molécula última.⁴ ».

Proponemos en este artículo analizar esta visión del Caribe, de lo caribeño, más particularmente en torno a la construcción de los personajes de la intriga policial. ¿Cómo se transformaron los personajes de Andújar en esta escritura audiovisual de lo policial, en esta transposición en pantalla, cuyos mecanismos y funcionamiento varían según el formato de la obra, corto o largo, forma breve o película tradicional? En efecto, la escritura policial suele necesitar cierta extensión de la narración para poder desarrollar una intriga, narrar las etapas de la investigación y resolver el caso, pero la brevedad del cortometraje aporta concisión y condensación poética que crean nuevos significados.

4 Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, www.caribepop.com [ref. del 18/01/2022]. Además de la versión en línea, el *Manifiesto Caribe Pop* apareció incluido también en una edición reciente de la novela *Candela* de Rey Andújar, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, col. Archipiélago Caribe n° 13, 2020. El manifiesto es reivindicado al inicio de la película *Candela* como estandarte estético: « Esto es para certificar que la siguiente película *Candela* ha sido producida de conformidad con el manifiesto CARIBE POP ». Andrés Farías comenta el nacimiento de ese manifiesto colectivo, su función y su significado para la película *Candela*, en Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*



Fig. 1. *Candela*, de Andrés Farías

Andrés Farías, de *Tiznao* a *Candela*

Andrés Farías Cintrón (Santo Domingo, 1985) es un joven director dominicano⁵ formado dentro y fuera de la República Dominicana, porque cursó también estudios de cine en Madrid y en Cuba, en la prestigiosa escuela cubana EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) de San Antonio de los Baños: ahí, concibió el cortometraje *Tiznao* en 2015 como trabajo de fin de estudios para la especialidad de Dirección de Ficción. Como coproducción cubano-dominicana, cruza las miradas caribeñas: rodado en las calles de La Habana con actores principalmente cubanos, pero con la visión y la sensibilidad dominicanas del director, *Tiznao* se ubica en una ciudad no identificable con precisión, pero representativa de la insularidad transcaribeña. En quince minutos, Farías se propuso realizar una evocación condensada del universo literario de Rey Andújar, de varias novelas policiales suyas⁶, centrándose sin embargo en la trama particular de su novela *Candela* (2007), como « aproximación visual » o « boceto »⁷ que daría lugar, más tarde, a una ampliación y un mayor desarrollo.

5 Para más detalles, ver la bibliografía sintética de A. Farías que presentamos más adelante en Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*

6 Andújar ya publicó una trilogía de novelas policiales que son *El hombre triángulo* (2005), *Candela* (2007) y *Los gestos inútiles* (2015).

7 Gabriela Mesones Rojo, « Andrés Farías Cintrón: El arte surge de la contradicción », *ViceVersa Magazine*, 27/1/2016. <https://www.viceversa-mag.com/andres-farias-cintron-arte-surge-la-contradiccion/> [ref. del 15/01/2022].

Tiznao cuenta el destino trágico de Lubrini, un joven *showman*, que, bajo la amenaza de un huracán inminente, busca a Ulises, su pareja desaparecida, en las calles de La Habana. Descubre que él ha abandonado la isla dejando una carta de adiós devastadora y una gran deuda que peligrosos traficantes ahora reclaman. Añade la sinopsis:

Poco a poco, la amenaza y la avaricia van llevando a Lubrini a la deriva por una ciudad oscura y llena de desesperanza, entre unos personajes que encarnan en sí mismos la frustración, la apatía y el fatalismo caribeño⁸.

Tras el asesinato de Lubrini por no poder pagar, el corto termina con un recuerdo onírico de su *show* en el bar vacío de La Rémora, titulado « Lubrini y sus Mamasijayas », en que interpreta el personaje de *Tiznao* recitando un largo monólogo final sobre el huracán y sus consecuencias. *Tiznao*, aclara Fariás⁹, es un personaje medio carnavalesco de Santo Domingo que representa a los esclavos africanos, y cuyo disfraz consiste en pintarse el cuerpo con aceite de motor quemado y usar faldas de guano, para asustar y perseguir a los transeúntes.

Solamente algunos de los criterios tradicionales de la escritura policial están presentes, y es una primera diferencia con la novela *Candela* de Rey Andújar, en la que, a pesar de su gran originalidad de escritura y forma, sí hay un crimen que abre la narración (el del poeta Renato, probablemente tirado a la calle desde una torre de pisos por su novia Sera), y hay un detective policía (el teniente Imanol Petafunte) que lleva una investigación, aunque finalmente fracasada por la muerte absurda del mismo, dejando sin resolución oficial el enigma inicial. En *Tiznao*, aunque igualmente se abre con un crimen, o por lo menos un muerto – en este caso, un cadáver que flota en medio del mar –, no hay detective que investigue ni se constituye institucionalmente como caso policial, pero sí la narración se construye como una reconstitución de lo ocurrido en las últimas 24 horas de vida de la víctima. De hecho, el espectador ni siquiera tiene prueba concreta de que el cadáver inicial sea el del protagonista Lubrini, que sí fue ahogado en su casa en una tinaja de agua al final y bien pudo haber sido arrojado al mar después¹⁰, pero igual podría tratarse más bien del cadáver

8 Sacado de la sinopsis de *Tiznao* utilizada para su difusión en varias programaciones, como en el evento « Caribe en shorts » del Matadero Madrid, centro de creación contemporánea, en julio de 2017. <https://www.mataderomadrid.org/programacion/caribe-en-shorts> [ref. del 15/01/2022].

9 Cf. Rajonarivelo, « Entrevista a Andrés Fariás... », *op. cit.*

10 El propio cineasta Andrés Fariás confirma esta hipótesis describiendo el personaje de Lubrini como un « *showman* habanero [que] perece en la búsqueda del amor », y luego comentando el

de su pareja desaparecida, Ulises, muerto en el intento de exiliarse de la isla el día anterior, y a quien Lubrini busca por todos lados desesperadamente... Porque ese cadáver no identificable que flota a la deriva no puede sino recordar al espectador las horribles evocaciones de las víctimas de la emigración ilegal cubana, la de los balseros de los años 1990, que terminaron muertas en plena mar sin haber podido alcanzar las costas de Florida.

Tiznao, con las limitaciones de la brevedad, optimiza los elementos constitutivos de la escritura neopolicial que suele servirse del punto de partida o pretexto de un crimen para abordar cuestiones de índole social o política: a través de la puesta en escena de la marginalidad y los bajos fondos en torno al retrato del protagonista, el cortometraje ilustra la violencia y la lucha por la supervivencia en una ciudad hostil muy alejada del tópico caribeño idílico habitual, y explora el contexto y la realidad social de los olvidados y los mecanismos del vicio. En efecto, las secuencias de *Tiznao* son una serie de fragmentos de la jornada de Lubrini, que sintetizan elípticamente la trama: un cadáver en el mar, y luego, en *flash-back*, la amenaza de los traficantes, la búsqueda de Ulises por la ciudad, el inicio del *show* en el cabaret y la muerte de Lubrini, antes de concluir de nuevo con el contenido del espectáculo, ya en versión onírica, que parece proponer, a través del personaje Tiznao, una interpretación retrospectiva de todo lo que vimos...

Pero cada uno de estos momentos presenta a uno o varios tipos de personajes, situaciones o realidades características del Caribe: el artista gay, movido a vender uno de sus cuadros y robar injustamente la cadenita de oro de una anciana para recaudar el dinero y negociar con posibles adyuvantes de la búsqueda del novio; el matón negro asesino como encarnación de la delincuencia violenta de los bajos fondos de la capital; la mulata sexy que sabe cómo resolver y regatear porque ahí, « todo está *en candela* »; la anciana prostrada ante la televisión todo el día, y desconectada del mundo; el organizador de lotería clandestina en el fondo de un callejón que trafica con apuestas además de criar puercos ilegalmente en su patio; el gerente poco honesto y las bailarinas del cabaret... Todos son tipos socio-raciales del Caribe, y también tipos de cuerpos y fisonomías características y contrastadas que ya destacan en la narrativa de Rey Andújar, muy interesado en el tratamiento de los cuerpos y su

momento « cuando Lubrini sube al escenario tras su muerte », lo que aclara tanto la identidad del muerto como la secuencia final del *show* de Lubrini sin público. Cf. la presentación de *Tiznao* por su director, Andrés Fariás Cintrón, en la plataforma FilmFreeway, <https://filmfreeway.com/tiznao> [ref. del 18/10/2020].

simbolismo. En realidad, el corto pone en escena unos cinco o seis temas claves que Farías estima caracterizar la cultura popular dominicana, cubana o caribeña en general: los tabúes de la homosexualidad y de la herencia africana, la miseria, la injusticia y la violencia...

Pero aquí, el efecto de suspense y la tensión dramática no radican en elementos de la resolución de un caso criminal o en la identificación de posibles sospechosos, sino en esta fragmentación y eclipse sistemáticas de la narración que crean misterio, inestabilidad e inquietud para el espectador y captan su atención. La estrategia del corto es la de la discontinuidad para dejar espacio para la imaginación, las hipótesis, algo parecido a lo que Hemingway llamaba la « técnica del iceberg », que consistía en dejar implícitos la mayoría de los datos y conservar solamente los indispensables para la comprensión de la trama, que abren hacia una parte no visible de la historia: la forma breve no posee amplitud, y a menudo lo compensa con profundidad.

Todo esto queda sintetizado, por ejemplo, en la penúltima secuencia de *Tiznao* – justo antes del epílogo – correspondiente al asesinato de Lubrini, sugerido pero no filmado directamente: el trévelin de retroceso de la cámara, en la casa de Lubrini, concluye simétricamente la narración que se había abierto con un trévelin de avance para presentar al protagonista y su interior, antes de la irrupción de la tragedia. Ese impactante plano-secuencia empieza de manera violenta con la agresión de Lubrini por el asesino que le mantiene la cabeza en la tinaja de agua exterior; pero pronto nos aleja de la visión mientras sigue el sonido insoportable, ya que retrocede la cámara hacia el interior de la casa azul, oscura y vacía, cruzando el salón y luego la habitación, hasta pararse por fin en un sobreencuadre ciego de la puerta interior: la trampa se ha cerrado, el destino del protagonista termina en la extinción progresiva de su aliento ahogado y el cese de sus golpes de lucha bajo el agua, en el silencio de un ínfimo chorrito de agua. Corte en seco y pantalla negra, como si apagaran la luz. En ese abandono sin auxilio que vuelve al espectador testigo impotente de la escena, radica la expresión de la soledad absoluta, de la tragedia y de ese fatalismo caribeño.

El largometraje *Candela* (2021), ya con el formato tradicional de una hora y media, adapta la intriga de la novela homónima de Rey Andújar con una construcción en tres capítulos: I. « Los gestos inútiles » (título de la tercera novela policial de Andújar en 2015), II. « Hombre al agua », III. « Tiznao », que enfocan sucesivamente en cada uno de los tres protagonistas, Sera, una joven de la alta sociedad, el teniente Pérez, policía investigador alcohólico, y Lubrini, un artista *Drag Queen*. La extensión permite una mezcla híbrida de intriga policial con ingredientes del melodrama: en vísperas de su boda arreglada para los negocios de su potente familia, Sera Peñablanca olvida lo absurdo de

su vida frecuentando los bajos fondos de Santo Domingo en busca de sexo y droga. En una de sus incursiones en el cabaret La Rémora, donde canta Lubrini (como estrella del espectáculo « Candela, la perla del Caribe ») [fig. 1], Sera secuestra al novio homosexual de este último, Renato Castrate, un joven poeta y pequeño traficante de drogas. Una vez en su apartamento, amenazándolo con una pistola, Sera lo obliga a tomar y satisfacerla sexualmente [fig. 2], pero en la lucha mientras Renato trata de escapar, Sera termina asesinándolo con una navaja. Encargado de investigar la muerte de Renato, maquillada en suicidio desde el balcón de Sera, Pérez promete a Lubrini que descubrirá la verdad.



Fig. 2. *Candela*, de Andrés Farías

Sera, el fraccionamiento y el desequilibrio

La vida de esta hija de millonario, manipulada por las necesidades del negocio de su padre y la política, se resume a acudir a eventos, comidas y ceremonias oficiales de su odioso futuro marido, cuidar de su aspecto físico y vestimentario, sonreír, callarse y lucir su belleza de fría *femme fatale*. Como compensación de esta vida infeliz, vacía y frustrada, Sera busca emociones fuertes en las antípodas de su mundo: por las noches, vistiéndose como una prostituta, busca satisfacer sus pulsiones sexuales con desconocidos brutales encontrados en un bar de los barrios pobres, La Rémora. Por lo tanto, el verdadero motivo del asesinato no premeditado de Renato por Sera es un crimen pasional, en el sentido estricto de la palabra, o sea el cometido por no haber podido dominar sus pasiones, por perder el control de los afectos y las emociones: no porque esté enamorada de este poeta desconocido y sin envergadura, sino por celos de la relación que tenía con Lubrini. Ella lo escogió específicamente a él en el cabaret aquella noche,

y no al azar, porque había notado la relación amorosa y la complicidad que existía entre él, como espectador del *show*, y Lubrini el artista (o “Candela”, el *Drag Queen*), que cantaba en el escenario. Lo agrede por celos de lo que no tiene ella, por despecho, venganza o ira tal vez...

El enigma de Sera se resuelve por lo tanto en la construcción visual y sonora del personaje, filmado repetidas veces en planos truncados, fragmentados, por trozos dislocados de su cuerpo: desde el primer plano que la descubre semidesnuda durmiendo en el sofá, filmada de pies a cabeza siguiendo las curvas de su hermoso cuerpo, hasta los numerosos planos que le cortan sea la cabeza, sea el tronco... Todos parecen evidenciar una clara disociación emocional entre el cerebro y el corazón. Así ocurre cuando ella se balancea hacia atrás en un sillón de su salón, truncada de cabeza que sale del encuadre [fig. 3], o en otro plano en que llama por teléfono a su padre, tendida boca arriba en su cama, para pedirle que cese la mascarada de la boda, colocándose la cámara justo detrás de un tabique o puerta que tapa su cabeza y corta su cuerpo en dos, precisamente a nivel del cuello. Al revés, numerosísimos son los primeros o primerísimos planos de la cara de Sera que la separan del resto de su cuerpo, mientras aspira el polvo de cocaína en su apartamento, o se maquilla, o duerme en el hammam del Spa para purificarse la piel. Esta última visión de la cabeza de Sera surgiendo de la oscuridad y la humedad ambiente, los ojos cerrados, como decapitada, impresiona mucho. Algo se ha roto en su interior y esa ruptura se manifiesta visualmente; padece de falta de amor, de soledad, de violencia masculina (el padre, el novio) que invierte la perspectiva: de mujer criminal que se sirve del sistema de impunidad protector de los potentes, pasa a ser la mujer víctima que sí juega permanentemente con los límites y el peligro, pero cae involuntariamente en el drama y la tragedia.

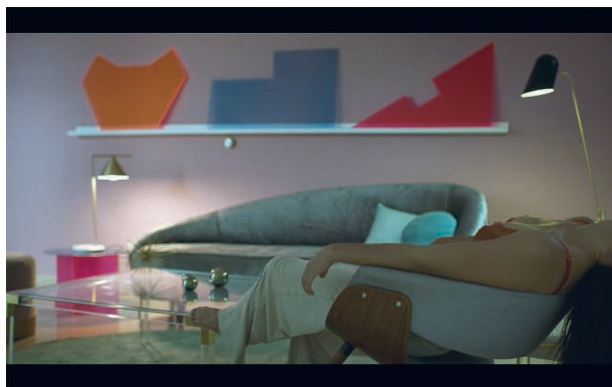


Fig. 3. *Candela*, de Andrés Farías

La ruptura y la fragmentación interior de Sera también se traduce en la proliferación de reflejos y espejismos de su entorno que median su relación con la realidad, o que cortan o multiplican su propia imagen: el plano del coche que la lleva a alguna inauguración oficial es emblemático de este efecto, ya que, tras hablar con su chófer mediante el espejo del retrovisor interior, abre la ventanilla de cristales oscuros que reflejan la calle, mostrándola envuelta en la burbuja de protección o aislamiento que es el vehículo negro brillante, convertido en pantalla gigante, espejo y escudo protector del mundo exterior. En su apartamento proliferan los reflejos, de su propia cara en el brillo de la mesa de vidrio negro donde aspira la droga, de las cortinas movidas por la brisa en el suelo brillante, de los elementos decorativos de plexiglás colorado en todas partes. Estos últimos tampoco ofrecen una imagen rotunda, plena, de su universo; no hay una sola forma geométrica acabada como el disco, el cuadrado o el rectángulo completo, sino arcos y polígonos cóncavos, o sea con ángulos entrantes, cuyos vértices entran en la figura [figs. 2 y 3]. Hasta en el decorado de la cajita de droga de Sera, que el detective examina en su apartamento después del drama, aparecen rayas rotas, líneas en zigzag. Todas son formas igualmente truncadas, como ella, que manifiesta su escisión y dicotomía en la oposición de ese interior aséptico en el que vive, muy gráfico, de catálogo de diseño, a lo turbio, salvaje y *kitsch* de su vida nocturna.

Fónicamente incluso, el universo dual de Sera se divide entre una burbuja de sonido algodonoso, asordinado, del mundo sonoro interior de su coche o de su casa, que contrasta con el ruido exterior de la calle, del plano de la realidad (viento, gritos, motores...), que cesa o irrumpe repentinamente: cuando cierran las puertas de cristal del salón, cuando abre ella la ventanilla del coche, despierta de una ensoñación en plena inauguración o en plena comida mundana... En estos casos, se abstrae del mundo y entra en otro, como lo materializa también la imagen del túnel que va atravesando con su coche para dirigirse a los barrios pobres: una especie de ombligo oscuro hacia las profundidades terrestres, que igualmente coincide con un sonido amortiguado, sin aliento casi, durante este tránsito subterráneo que la lleva a lo que parece submundo. De ahí que, cuando vuelve súbitamente el sonido normal exterior, tengamos la sensación de tomar una bocanada de aire, como un soplo de vida que regresa después del ahogo, al reconectarse con la realidad.

A lo largo del primer capítulo, Sera además se coloca físicamente en posturas de desequilibrio e inestabilidad, como en su sillón, o durante la danza un tanto desesperada que ejecuta sola en su salón y en la que se vuelca cabeza abajo; pero sobre todo cuando se sienta en la baranda del balcón, piernas hacia fuera, retando el vacío y mirando al mar [fig. 4]. Este mar azul, cuyo color repercute

en todo su universo, incluso en el Spa, es el único elemento que parece recomponerla, tranquilizarla, apaciguarla, como una matriz regeneradora... ¿metáfora de la madre ausente? Es « el mar de todos los adjetivos », verso que concluye el poema recitado por Renato y que ella repite ante Lubrini al final, como confesión y clave de resolución de la muerte de la víctima, por un lado, y de explicación de su propio suicidio, por otro, ya que sus últimas palabras antes de lanzarse al vacío remiten al mar que está mirando, inmensidad ya negra del hoyo sin fondo. El horizonte azul, relajante, nutricio, se ha vuelto tumba oscura. Se cierra cíclicamente la película sobre el motivo central del mar que la había abierto, con el epígrafe de Virgilio Piñera: « Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta. »

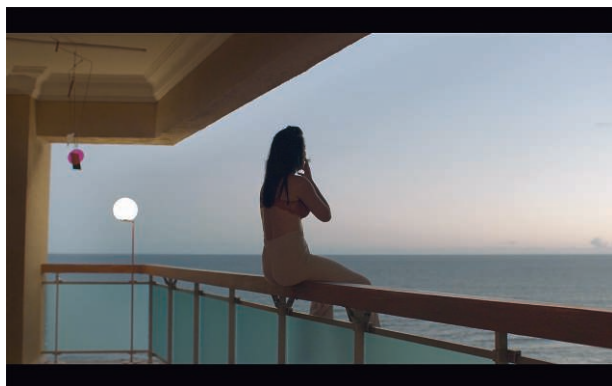


Fig. 4. *Candela*, de Andrés Farías

El mar, inmóvil en apariencia, pero en perpetuo movimiento también, se asocia además con el suave sonido del móvil – posible reminiscencia del universo infantil – que cuelga del techo del balcón, que parece (ilusoriamente) producir un tintineo relajante de campanitas, y reaparece como un leitmotiv a lo largo del episodio. Como ese móvil suspendido, al estilo de Calder, accionado por el viento, Sera busca la incesante movilidad, el punto de equilibrio, y juega permanentemente con el límite (de la droga, del vacío o de la delincuencia), una manera de romper con la inmovilidad de su mundo, de las cosas establecidas, de romper con las obligaciones, y, de cierta manera, el estancamiento del Caribe. Una sucesión de « gestos inútiles » para tratar de sobrevivir, de aguantar... Hasta caer de verdad para salir de la pesadilla.

Candela, Pérez y el Tiznao, unidos por el *fatum* del huracán

El capítulo de Sera termina desatando la tragedia y dando las claves de conexión entre los tres protagonistas esenciales del resto de la película, impactados por ese crimen. Mientras se oye acercarse el huracán (se hincha el viento fuera y retumban los truenos), tres planos fugaces, casi relámpagos, se suceden en la pantalla negra, tres anticipaciones de la intriga por venir: la primera aparición del Tiznao, de espaldas, en la calle de la Rémorea, con su maquillaje integral negro, su tocado y su falda de palmas, que va a sellar el destino de Pérez; luego, la visión del propio teniente en la playa nocturna, de espaldas también, a punto de entrar en el agua oscura, mirando un enorme crucero iluminado que se acerca; y por fin el rostro conmovido de Candela en escenario, con su tocado de flores, bañado en la luz roja de la pasión trágica [fig. 5], pocos minutos después de haberse enterado por Pérez de la muerte de su novio desaparecido, al final del segundo capítulo.

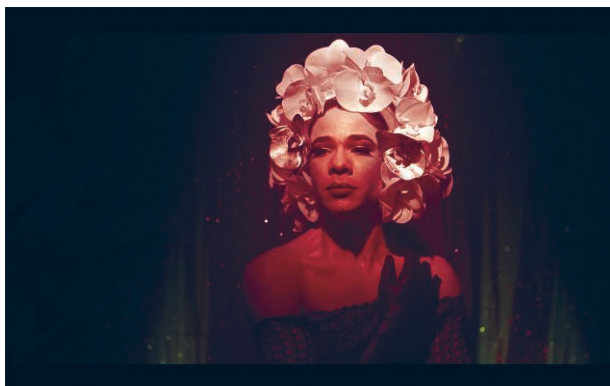


Fig. 5. *Candela*, de Andrés Fariás

El policía Pérez pertenece a esa típica estirpe de detectives posmodernos desengañados que se definen por su marginalidad, sus excesos con la bebida, su mirada ácida y desilusionada sobre el mundo, pero cuya obsesión sigue siendo la verdad, a toda costa. El teniente Pérez lleva encima un cansancio superlativo, una depresión existencial, que ni siquiera Morena, la prostituta que vive en el mismo pasillo, puede quitarle; una desmotivación tras años de luchar contra molinos de viento y ver que el mundo no cambia, que la injusticia y la desigualdad permanecen. Pero la novedad aquí es que, dentro del universo muy racional del detective, cuya investigación se basa habitualmente en el método hipotético-deductivo científico, irrumpe lo irracional, lo inexplicable,

fantástico y onírico a la vez. Andrés Farías estima que el capítulo entero de Pérez es un sueño¹¹, y no solamente la secuencia onírica de la inundación repentina e inexplicable de su casa.

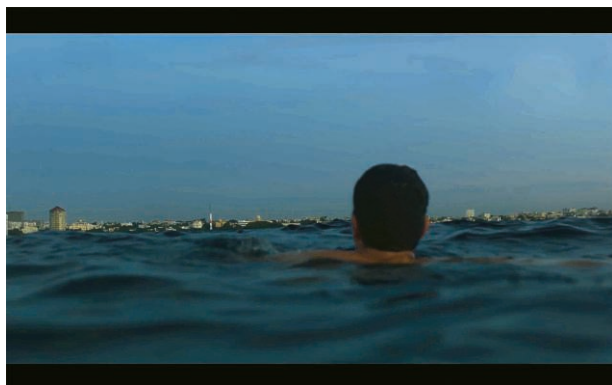


Fig. 6. *Candela*, de Andrés Farías

Esa conexión que tiene Pérez con lo mágico o lo onírico algo tiene que ver con el agua, justamente, omnipresente en su vida con sus frecuentes baños de mar, hasta ese suceso sobrenatural de la inundación espontánea del piso del salón y del pasillo exterior, asociada con una nueva aparición del Tiznao. Pérez, como Sera, tiene una relación estrecha con el mar, pero más carnal en su caso, puesto que a él le gusta estar rodeado de agua, nadar lejos de la costa y flotar en el mar. El mar no sirve como horizonte distante, sino que Pérez necesita el contacto con él. Este « hombre al agua » (título del segundo capítulo) busca la inmersión total y la fusión con el líquido matricial, ilustradas por el plano cenital del policía pálido haciendo la plancha en medio del inmenso mar azul oscuro, solo, perdido, frágil, pero en paz. Mientras él está nadando, el mar le ofrece además la visión distante de la costa dominicana como una tierra flotante y movediza, inestable [fig. 6]: la esencia de las tierras caribeñas. Un barco « Santo Domingo » al punto de hundirse en el agua, tal vez, y desaparecer, sobre todo ante la inminencia del huracán que amenaza desde los primeros segundos de la película, y sobre el cual el Tiznao hizo un anuncio premonitorio.

Pérez, sensato y cartesiano como buen policía, es el único que puede ver las apariciones inquietantes del Tiznao, repetidas veces, como señales de mal agüero, y que se enfrenta directamente con él, muriendo al final por esta visión, de manera

11 Cf. Rajaonarivelo, « Entrevista a Andrés Farías... », *op. cit.*

literalmente surrealista, invirtiéndose lo verosímil: apunta con su pistola hacia el Tiznao inmóvil que se le aparece en la oscuridad [fig. 7], le pega un tiro, pero lo recibe él misteriosamente en pleno corazón, antes de derrumbarse. Se cumple su destino ya anunciado desde el principio, mediante las milagrosas apariciones de ese mensajero de muerte; ese Tiznao carnavalesco que puede ser también encarnación física del huracán, puesto que ya, desde el prólogo de la película, pronostica la tormenta, la comenta y anticipa los muertos, en un largo monólogo también onírico ante todos los protagonistas del drama reunidos en el cabaret:

En el noticiero pronosticaron vientos de hasta 120 kilómetros por hora. Pero no habrá nada por lo cual preocuparse. El huracán se va a enamorar de nosotros, porque somos gente muy alegre y muy simpática. ¿Cómo no va a serlo, cómo no se va a pasar un rato? En la tarde, el río Ozama se desbordará, arrasará con todo y habrá miles de desaparecidos, porque esta isla tiene que higienizarse de vez en cuando, compañeros. El sol saldrá después de la tormenta, para calentar a los sucios, a las putas, a los bugarrones, a los marihuaneros, a los sidosos, a los que nos cagamos de miedo frente a los cubículos de migración... ¡a todos los hijos de puta! Y al final habrá sol para todos. Es una promesa. Y habrá domingos llenos de luz y de cerveza, porque debemos olvidar todo lo que hemos pasado... Ay, con permiso de los muertos, que desde el cielo de los ahogados, se van a morir de envidia de que la vida siga¹².



Fig. 7. *Candela*, de Andrés Farías

12 Andrés Farías, *Candela*, monólogo del Tiznao en el prólogo (transcripción nuestra). Este monólogo, como muchos otros elementos concretos de la película (el poema recitado por Renato, por ejemplo), está en la novela de Rey Andújar, un poco re trabajado para las necesidades de la pantalla.

Como en el cortometraje *Tiznao*, en que el monólogo casi idéntico del personaje se coloca al final, a modo de epílogo, el huracán representa la fuerza telúrica, ineludible, implacable de la naturaleza que domina y condiciona la vida de todas las islas del Caribe, de Cuba o República Dominicana particularmente, en las obras de Farías. El huracán es el elemento central que vertebra toda la obra. Esa escena inicial de *Candela* parece parodiar el típico subgénero policial del *whodunit* anglosajón (a lo Agatha Christie), en que el detective reúne al final a todos los protagonistas concernidos por el crimen, sospechosos, parientes de la víctima o testigos, ansiosos de conocer la verdad, para desvelar la identidad del criminal que generalmente se encuentra entre ellos... Farías coloca esta resolución del enigma al inicio, y es el propio culpable, el Tiznao, portavoz del huracán, quien confiesa el crimen, meteorológico, ante todos... A partir de ahí, toda la película es una reconstitución de las horas que preceden la catástrofe.

En *Candela*, el huracán se cuele fónicamente entre las secuencias desde el inicio de la película, hinchándose progresivamente el sonido del viento hasta culminar en silbidos y ráfagas destructoras durante los títulos de crédito finales. « Arrasaré con todo », vaticina el Tiznao, convirtiéndose en el principio trágico de la vida de todos los personajes, en particular los que acaban muertos en la película: Renato, Pérez, Sera... El ciclón se concibe aquí, muy irónicamente, como purga « higiénica » de la sociedad (« porque esta isla tiene que higienizarse de vez en cuando, compañeros »), como si no fuera más que un saludable y útil ciclo de purificación, de destrucción y regeneración de la isla, con alternancia permanente de vida y muerte, de lluvia y sol, de amor y odio (« el huracán se va a enamorar de nosotros »)... El monólogo del Tiznao, citado en gran parte del epílogo de la novela de Andújar, es también la transposición poética audiovisual de la conclusión del *Manifiesto Caribe Pop*, en que ya se vinculaba la evocación del huracán con el símbolo de los « tiznados »:

Empieza nuestro ritual de iniciación. Nacimos tiznados, retratamos el narcoestado y la eterna tormenta. *Caribesomos*. [...] Los de meteorología utilizarán nuestros jeroglíficos para nombrar huracanes en las temporadas más bravas. Niños y niñas utilizarán nuestras composiciones para pelear, armar, jugar y enamorarse. Compartimos la fiel creencia de que el huracán nos hace vivir en la duda y exponenciar el valor de la pregunta. Nuestra maldita inocencia tropical nos persuade porque somos Caribe y el arrastre se va a enamorar de nosotros. Somos Caribe. Somos Caribe POP¹³.

13 Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, op. cit.

Además de ser la raíz del profundo fatalismo caribeño, el huracán alimenta toda una mitología de la lucha libertaria de los negros bajo los auspicios de la deidad potente del viento, que condiciona los destinos, a la vez destructora y creadora: el Tiznao se nutre por lo tanto del imaginario del cimarrón asistido por el ciclón, que puede vengarse de los opresores (Sera y los de su casta), o de los traidores (Pérez que no cumple plenamente su promesa y acaba sobornado como todos). Lo que va forjándose finalmente de una obra a otra es una forma de « poética del huracán » que vincula el huracán con la negritud, en continuidad con una larga tradición de la literatura caribeña a lo largo del siglo xx (F. Ortiz, A. Carpentier, A. Césaire, y muchos otros después): Tiznao, con su amplia falda de palmas, tiene posible parentesco con una divinidad de la santería, el *orisha* Osaín, « dios-de-un-solo-pie » y señor de los ciclones, cuya potente danza giratoria fue evocada por Carpentier en muchos textos. Salvo que, paradójicamente, si bien el personaje amenaza a lo largo de la película, permanece perfectamente inmóvil, imperturbable, en contraste total con la imagen del remolino destructor: es lo propio del ciclón caribeño que se acerca durante días, pero no hay alteración meteorológica particular hasta el último momento, cuando de repente llega y se abate provocando caos, mientras pocas horas antes todavía hacía sol. Siendo unión de contrarios, inmovilidad y remolino, destrucción y creación, vida y muerte, el huracán simboliza finalmente una forma de dialéctica caribeña esencial que define toda la realidad, sin poder explicarla; la sistemática contradicción intrínseca del ser caribeño.

Esa dualidad, inherente de la sociedad caribeña, no radica por lo tanto solamente en la oposición de clases sociales, o de color de piel, o en las dos facetas del clima, sino que se manifiesta en cualquier detalle de la realidad, cotidiana unión paradójica de contrarios que la hace compleja e incomprensible. Uno de los planos representativos de eso en *Candela* es la aparición, ante Lubrini desesperado en busca febril de dinero, del dúo constituido por el imponente capo « BoquePeje », sentado en medio de su sórdida guarida, y la filiforme chica « Usnavy » parada a su lado [fig. 8], con desopilante nombre de armada norteamericana y cuyo colorado *top* con cabeza de tigre hace guiño a la otra chica igualmente flaquísima que recibió a Lubrini justo antes, « Hueso e' Tíguere ». Un surrealista encuentro simultáneo de la obesidad masculina con la extrema flaqueza femenina, los dos muy plácidos ante la cámara. En *Tiznao*, Lubrini también pide auxilio a un gordo así, personaje tan cerdo y bestial como los puercos que cría ilegalmente en su patio y vigila todo el día; pero la escena se ha densificado en *Candela*, con la transformación en un dúo de personajes contrastados, posando en el plano como si los estuvieran retratando para la posteridad como reyes de la marginalidad, en perfecta antinomia entre sí. El Caribe híbrido, doble, inconciliable, pero todo unido.



Fig. 8. *Candela*, de Andrés Farías

Híbrida y polifacética como la realidad que pinta, la película *Candela* borra las fronteras entre los géneros (el policial y sus subgéneros, el thriller, el melodrama, entre otros), entre las artes y formas expresivas¹⁴ o entre los espacios y culturas (su visión transcaribeña). Partiendo del molde policial bastante tradicional de la investigación de un crimen, abre, como la novela que adapta, hacia una reflexión política y social pero sobre todo plantea un cuestionamiento identitario sobre el Caribe entero, que Farías comparte con su generación del *Manifiesto Caribe Pop*:

Ser Caribe es poner música, olvidar los malos momentos, abortos, agresiones, maltratos, puñaladas. La clave es mirar vertical el horizonte y pestañar solo un momento¹⁵.

¹⁴ La obra merece un estudio pormenorizado de la intermedialidad (literatura, música, interfilmicidad, juegos pictóricos...), vinculada con la identidad caribeña, que desarrollaremos en otro trabajo en preparación.

¹⁵ Cf. *Manifiesto Caribe Pop*, *op. cit.*