



HAL
open science

Entrevista a Andrés Farías

Nelly Rajaonarivelo

► **To cite this version:**

Nelly Rajaonarivelo. Entrevista a Andrés Farías: Tiznao, Candela y el cine dominicano. Cahiers d'Etudes Romanes, 2022, Noir Caraïbe. Ecritures policières dans la zone caribéenne, 44, pp.227 - 248. 10.4000/etudesromanes.14544 . hal-03956761

HAL Id: hal-03956761

<https://amu.hal.science/hal-03956761>

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 Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Entrevista a Andrés Farías

Tiznao, Candela y el cine dominicano

Nelly Rajaonarivelo



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/14544>

DOI: 10.4000/etudesromanes.14544

ISSN: 2271-1465

Editor

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

Edición impresa

Fecha de publicación: 20 julio 2022

Paginación: 227-248

ISBN: 979-10-320-0398-5

ISSN: 0180-684X

Este documento es traído a usted por Aix-Marseille Université (AMU)



Referencia electrónica

Nelly Rajaonarivelo, «Entrevista a Andrés Farías», *Cahiers d'études romanes* [En línea], 44 | 2022, Publicado el 05 octubre 2022, consultado el 13 diciembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/14544> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.14544>



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Entrevista a Andrés Farías

Tiznao, Candela y el cine dominicano

Nelly Rajaonarivelo

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

Résumé: Dans cet entretien du 30 décembre 2021 avec la chercheuse Nelly Rajaonarivelo, le cinéaste dominicain Andrés Farías Cintrón commente l'évolution du cinéma dominicain de cette dernière décennie et la place qu'il y occupe. Il expose sa vision du monde caribéen comme archipel connecté, de ses villes et de son climat qui conditionne le quotidien. Il commente ses deux récentes œuvres filmiques, le court-métrage *Tiznao* (2015) et le long-métrage *Candela* (2021), adaptés des romans policiers de Rey Andújar, dans lesquelles transparaît cette perception transcaribéenne, et revient sur l'écriture des scénarios, la construction des personnages ainsi que sur la signification des nombreux choix esthétiques opérés pendant le tournage et le montage.

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

Resumen: En esta entrevista con la investigadora Nelly Rajaonarivelo, del 30 de diciembre de 2021, el cineasta dominicano Andrés Farías Cintrón comenta la evolución del cine dominicano en la última década y su lugar en él. Explica su visión del mundo caribeño como archipiélago conectado, de sus ciudades y su clima, que condiciona la vida cotidiana. Comenta sus dos últimas obras filmicas, el cortometraje *Tiznao* (2015) y el largometraje *Candela* (2021), ambas adaptaciones de las novelas policíacas de Rey Andújar, en las que se expresa esta percepción transcaribeña, y vuelve sobre el proceso de la escritura de los guiones, la construcción de los personajes y el significado de las numerosas decisiones estéticas tomadas durante el rodaje y el montaje.

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

Biografía sintética de Andrés Farías Cintrón

Andrés Farías Cintrón (Santo Domingo, 1985) es un joven cineasta dominicano. Cuenta con una Licenciatura de Publicidad (Universidad APEC, República Dominicana), un Máster en Cine, Televisión y Medios Interactivos (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), así como una especialidad en Guion y Dirección de Cine Digital en la Escuela de Nuevas Tecnologías (CICE, Madrid, España). Cursó la especialidad de Dirección de Ficción en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV-Cuba/Curso Regular 2012-2015). Farías Cintrón ha sido asistente de dirección en importantes largometrajes de cineastas de su país entre los que destacan *Cocote*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, *Carpinteros*, de José María Cabral, y *Carajita*, de Ulises Porra y Silvina Schnicer. Es autor de varios cortometrajes proyectados en numerosos países, seleccionados y premiados en festivales internacionales, entre los cuales *Tiznao* (2015), primera aproximación al largometraje *Candela*, estrenado en 2021. Esta última película es su ópera prima como largometraje, se trata de una adaptación homónima de la novela del escritor dominicano Rey Andújar, que recibió la ayuda de Ibermedia al Desarrollo y del Fondo para la Promoción Cinematográfica Dominicana (FONPROCINE), además del apoyo del Instituto Sundance y de La Fabrique des Cinémas Du Monde del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) de Francia. En 2021, *Candela* ganó tres premios en el Festival Internacional de Cine Fine Arts (FICFA) de República Dominicana (mejor película, mejor director y mejor actor secundario), el Gran Premio del Jurado en el Festival de cine latinoamericano de Biarritz (Francia), y dos premios en el Dominican Film Festival in New York (mejor película, mejor actriz principal).

N.R.: La película Candela ya ganó varios premios últimamente, en República Dominicana y también afuera en el extranjero, parece entonces que marca una etapa y aporta un nuevo soplo. ¿Cómo lo explicaría y cómo se inserta la película en este panorama del cine dominicano?

A.F.: Yo no creo que sea *Candela* particularmente la que aporte un nuevo soplo al cine dominicano, porque en este momento hay una nueva generación de cineastas en República Dominicana, nuevas voces, o voces que han ido madurando: como Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas por ejemplo, o Juan Antonio Bisonó, que hizo la película *Mosh* (2020), o la película *El blanco* de Alejandro Andújar (2021), etc. Entonces, tiene que ver mucho, en mi opinión, con los efectos de la Ley de Cine¹. Aquí no había prácticamente cine, tenemos una experiencia de cine muy reciente, porque si miramos el siglo xx, la primera

1 La Ley 108-10 para el Fomento de la Actividad Cinematográfica en la República Dominicana, conocida como « Ley de Cine », fue promulgada en julio de 2010. Creó un marco legislativo

película « de verdad » aparece en los setenta. Luego hubo otra etapa en los noventa, pero de repente, con la Ley de Cine, se alinearon muchas cosas... Creo que la Ley de Cine se junta con un cambio generacional. Hay un grupo de personas que, mientras aquí no se podía hacer cine, estaba fuera, y con la Ley de Cine regresaron, porque de repente tuvieron la oportunidad de hacer películas: yo me encuentro entre ellos... Hubo un gran grupo que estudió en Cuba, en la escuela San Antonio de los Baños, y son muchos los que están filmando ahora, otros muchos estudiaron en España, en Argentina, en Estados Unidos, Nueva York, y sencillamente creo que como ahora hay más « negocio » con la Ley de Cine, se está dando oportunidades a nuevas voces, a nuevas personas, para contar nuevas historias, y desde nuevas perspectivas, digamos... Yo creo que tiene que ver con eso, y seguirá evolucionando para la generación que viene por debajo, porque ahora las universidades especializadas son cada vez más numerosas. Antes solo había una universidad con cine, ahora son cinco. Esta generación quizás vaya a ser no la generación que estudió fuera, sino la generación que nos vio a nosotros filmando y sacando estas películas en Dominicana, y ellos van a tener otras cosas que contar. Y también hay un grupo que ha ido aprendiendo a partir de lo que ve en los festivales y hasta aquí no llega, que también conocieron a otro tipo de directores o directoras y que comienzan a expandir el cine... Porque al final vivimos en una isla, y esta condición insular obviamente hace que a veces nos sentimos como el centro del mundo, pero realmente no, el mundo está afuera... Y gracias a esta apertura se expande un poco como uno entiende el cine, qué es lo que uno puede aportar...

N.R.: Candela es una coproducción franco-dominicana. La Ley de Cine también abrió perspectivas para la cooperación y la financiación de las películas...

A.F.: Sí, a diferencia de Europa por ejemplo u otras partes del mundo, donde normalmente se hace cine a través de leyes, beneficios del Estado, fondos, coproducciones, etc., en cambio en República Dominicana, los inversionistas y los productores ejecutivos en mayoría son actores privados. El dinero para hacer películas viene de empresas que ahora empiezan a invertir porque hay beneficios fiscales que, de repente, resultan interesantes. Por lo tanto, hay más posibilidades para hacer películas. Antes no había, porque nadie estaba dispuesto a aportar ese dinero, porque tenía que recuperarlo en taquilla necesariamente. Ahora, hay mucho menos riesgo. Y además del regreso de directores, como se están haciendo

para fomentar la industria cinematográfica dominicana, y se puso en marcha a través de la Dirección General de Cine (DGCINE), que entró en operación en 2011.

más películas, también hay más técnicos, que van ganando en experiencia, y por lo tanto la factura de las películas va subiendo. Resulta que toda la industria, antes casi inexistente, ha empezado a desarrollarse después de la Ley de Cine, con el artículo 34 particularmente, y el artículo 39, que básicamente ofrece beneficios fiscales incluso para películas extranjeras que se rueden aquí. Entonces ahora mismo están viniendo a República Dominicana a filmar muchas películas norteamericanas, sobre todo; de Corea se acaba de terminar una, de Europa, de Suramérica también. Se están creando sinergias entre los equipos locales y los extranjeros. Yo, por ejemplo, soy director, pero hago también asistencia de dirección. Cuando no dirijo o no estoy escribiendo, tengo la oportunidad de estar en muchos rodajes, en muchos *sets*, y evidentemente, eso repercute en la experiencia de todos, y en la filmación porque al final, se aprende a hacer cine haciendo cine. Es así de sencillo. Cuando empecé a estudiar cine, por los años 2008-2009, aquí había un grupo de cuatro locos que hacían películas, uno que otro director que aparecía de vez en cuando y máximo siete películas al año. Ahora, este año, se filmaron unas veinte películas. Además, lo que aportó la Ley de Cine fue la creación de un fondo, FONPROCINE, que es un pequeño fondo que podría crecer un poco, pero que, si bien no permite a uno financiar la película completa, representa un buen espaldarazo para aplicar a otros fondos, es un laboratorio. Por ejemplo, con *Candela* ganamos FONPROCINE y nos abrió la puerta de la fundación Ibermedia, de la fundación Carolina, del Instituto Sundance y muchos sitios. También se ha empezado a crear estudios de cine, ahora mismo hay por lo menos cuatro estudios aquí y están construyendo uno más. Hicieron la piscina más grande del Caribe, como para filmar *Piratas del Caribe* si se quiere... Si bien antes se pensaba hacer cine más de locaciones, en la calle, ahora tenemos otras oportunidades a través de los estudios. Y quizás a partir de ahora entremos en otra etapa de que comiencen a filmar cada vez más películas de estudio, por el simple hecho de que eso son la manera y los mecanismos que estamos encontrando para poder hacer cine. Yo, por ejemplo, acabo de escribir una película pensada para estudio, porque empecé a encontrar que por aquí sí se puede filmar y el guion lo requiere. Entonces, comienza a haber estas oportunidades que permiten filmar más. Y como en todos los países, también hay un cine que no está saliendo del país, un cine más comercial, que representa también otras voces del país. La mayoría de las películas que se estrenan siguen siendo comedias costumbristas, y quizás nosotros seamos una minoría, al final somos un grupo muy pequeño de cineastas, todos nos conocemos. Las películas que salen fuera, y que están empezando a cambiar la mirada sobre cine dominicano, quizás sean las películas que menos se ven aquí, o que menos duren en sala... Pero supongo que es un mal común en todo el mundo...

N.R.: ¿Cómo se impuso la idea de hacer un filme policial? ¿Lo considera como un género popular que se acerca más a la gente? ¿Tiene el género muchos antecedentes en el cine dominicano? ¿Los mecanismos de la intriga policial son más eficientes para esbozar la sociedad dominicana y la identidad caribeña?

A.F.: A mí, como cinéfilo, me gusta mucho el género policial, el *thriller*, y el clásico detectivesco, digamos. Por otro lado, yo creo que no elijo al género, yo elijo la novela, más que nada el universo de Rey Andújar. Pero tiene que quedar claro que *Candela* no es una adaptación de la novela de Andújar, sino una adaptación de la obra de Rey Andújar, de varias novelas suyas, de varios personajes, etc. Por ejemplo, el policía de la película que se llama Pérez, no es el policía de la novela *Candela* sino de la novela anterior, *El hombre triángulo*. Entonces, yo me enamoré del universo, del Santo Domingo que presentaba Rey, de ese Santo Domingo oscuro y decadente, pero al mismo tiempo poético y bello. Ocurre que hay un personaje que es un detective, que es el que lleva la historia, entonces el género ya venía dado. Sin embargo, no diría que es un género popular aquí, creo que todos los géneros apelarán a diferentes tipos de personas. No tiene muchos antecedentes en el cine dominicano, hay pocos *thrillers* y lo que domina aquí es la comedia, y luego, supongo que la acción. Entonces, se hacen pocos realmente, creo que también porque el género vehicula una imagen tan norteamericanizada que, muchas veces, la gente no acaba de creérselo quizás, una vez ambientado en este Caribe, piensan que esto no es Nueva York... El reto está en cómo uno lo aterriza al Caribe, porque en la literatura funciona y se entiende muy bien, pero en la pantalla, depende de la percepción del público: se puede decir que aquí no hay detectives, o lo que hay son policías corruptos, etc... Sin embargo, la paradoja es que el género permite perfectamente esbozar la sociedad dominicana o caribeña, y hablar sobre la identidad, porque al final el Caribe es un espacio que está roto, fragmentado... Cada una de estas islas arrastra sus propios fantasmas, sus propios casos de corrupción, sus propios casos de dictadores y de desaparecidos y de migraciones, y evidentemente, si yo quiero hablar de la corrupción que arropa a mi país, ¿qué mejor género que el *thriller*, que el género detectivesco? Y si yo quiero hablar de « la maldita circunstancia del agua por todas partes », como decía Virgilio Piñera, y de esa frustración insular de no poder salir, de la angustia, de la desesperación, ¿qué mejor personaje que ese arquetípico detective y su crisis existencial para hablar de la propia crisis existencial de mi condición insular? A mí me parece perfecto, o sea *Candela* nace mucho de la frustración que yo tuve como individuo, como caribeño, cuando me tuve que ir del país en un momento, porque estaba casi ahogado... Venía de esa paradoja de ver el mar, qué bonito, qué bello, todo azul turquesa, pero por

dentro hay algo que me estaba comiendo. Esa idea de la necesidad de salir, pero que requiere tener un permiso de otra persona, o una visa para poder hacerlo, esa sensación de estar en una cárcel... Es el género perfecto para ilustrar eso, y pasar subrepticamente la idea de la tragedia anunciada desde el inicio: o sea, todos sabemos que el policía, al final, la *femme fatale* probablemente acabe con él, y aún así vemos la historia. También me parece algo fascinante esa idea de explorar la tragedia, porque *Candela* creo que es una tragedia escrita de todos estos personajes de alguna manera malditos, y desde el inicio. Ellos están mirando sus propios problemitas que realmente son absurdos, porque viene la destrucción por ahí, la destrucción absoluta, y me parece que el género me permite explorar todas esas ideas.

N.R.: Y con ese final invertido, como en la novela de Andújar, el policía muere también...

A.F.: Sí, pero la escritura de la narración evolucionó mucho. Por ejemplo, en la novela *Candela*, es el protagonista Pérez quien está investigando, y en las primeras adaptaciones del guion de la película, esto era lo que sucedía. Pero entre la literatura y el cine hay un salto abismal, entonces no funcionaba, se fragmentó y lo que quedó, la columna vertebral de la película sigue siendo el detective y sigue siendo el policía; pero para mí, *Candela* no es solamente una película detectivesca sino también un melodrama, y me gustaba esa idea de mezclar géneros. Y la novela comienza con la muerte del detective, o casi al punto de morir, casi como en *Cien años de soledad*, por ejemplo, eso de recordar el hielo... o sea con una muerte y un recuerdo comienza... En la película, mi capítulo favorito es el del policía definitivamente, y es el capítulo más « real maravilloso » de alguna manera... ¿Por qué la muerte viene en ese momento ahí y no al principio o al final? Fueron los mecanismos de la adaptación, sencillamente fue orgánico y fue surgiendo así, y fue correcto hacerlo así. Jugamos en algún momento con el orden de los capítulos. Pero en *Candela*, me interesaba mucho contar como si fuera una carrera de relevos, de que el tiempo seguirá avanzando hacia adelante, a pesar del cambio de personajes. No quería mostrar a un mismo personaje desde atrás en el tiempo con otra perspectiva, sino más bien proseguir con la narración y la investigación, con el personaje que aparece desde otro ángulo pero que sigue con su historia. También eso me permitía crear un universo parecido al mundo real, y no con la impronta visible del guionista que decida del curso de la narración, sino que se mantuviera la sensación de que hay un mundo de cosas pasando sin aparecer en la pantalla. También cada personaje de *Candela* es una especie de arquetipo que representa a personajes posibles en República Dominicana, que quizás no sean reales, pero yo quería que la gente

dijera: « sí, puede ser, claro que me imagino que hubiese un gordo así en un callejón ». Y por eso la luz. Yo estaba muy interesado en retratar, más que la historia de la novela, el mundo de la novela, lo sórdido, el sudor de la novela.

N.R.: El mar es el núcleo central de la película, desde el epígrafe². Todos los episodios giran en torno al mar, y también al huracán, que abre y cierra la narración de Candela desde el prólogo. ¿La topografía y el clima rigen la vida de estas islas?

A.F.: Sí, el mar es el eje central para mí, es la traducción de esa frustración que yo como persona sentí, el mar como espejo, como doble imagen, como frontera y horizonte al mismo tiempo. Promete un más allá, pero al mismo tiempo limita a un acá. Hay placer y gozo, pero al mismo tiempo tengo que irme en una patera para intentar salir del país. Yo veo el mar todos los días, cada vez que salgo, porque tengo el malecón ahí, porque vivimos en una isla pequeña e inevitablemente lo veré. Aquí, de los doce meses del año, cinco meses no son de frío como en Europa o Estados Unidos, aunque haya cuatro estaciones, sino temporada de huracán. Entonces, yo he crecido en un mundo, en una sociedad donde los huracanes vienen con regularidad, y la gente sigue viviendo como si nada estuviese pasando. Y genera cierto fatalismo e improvisación: « cuando llegue el huracán, dos días antes veremos si llega, y bueno ahí yo iré al supermercado y compraré cosas... »; entonces es muy del caribeño el hecho de no organizarse, del vivir al día... Cuando se vive en un lugar tan caliente como éste, y no hay estaciones recurrentes en las que uno tenga que estar organizándose (prever la ropa para el invierno, por ejemplo), y todos los días parece que son iguales, uno siente esta situación de estancamiento. Eso lo sentí también mucho en Cuba, el hecho de que las cosas no se mueven. En mi opinión, tiene que ver con que las estaciones no cambian. La idea de que vivimos en una isla y el huracán va a venir, que uno no tiene a donde esconderse o buscar refugio, que si viene habrá que aguantar... Es el fatalismo caribeño. Entonces de eso quería hablar en *Candela*, estaba obsesionado con eso, transmitir esa sensación que la gente de fuera no entiende. Porque a mí me frustraba mucho cuando yo hablaba con ellos, cuando estuve siete años fuera huyendo de mi sociedad, cuando me gradué de la Universidad y no había oportunidades para muchas cosas. Y la gente me decía « ¡Wau, República Dominicana, fiestas, cocos! », y yo decía no... Sí, y no. Pero entonces, qué significa ser Caribe, de alguna manera siento que es fatalismo y al mismo tiempo la gente se ríe de ese fatalismo. Si viene un huracán, como

2 El epígrafe que aparece en pantalla al inicio de la película es el siguiente: « Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta. » (Virgilio Piñera) »

ése en la novela, pues « que me agarre bien, mejor gozando que sufriendo »... Quería entonces que los personajes trataran de eso, por eso ese epígrafe sobre la fatalidad caribeña, que de alguna manera está representada en esa frase de Virgilio Piñera « el agua me rodea como un cáncer », y « la maldita circunstancia del agua por todas partes ». Es casi una maldición desde que nazco, porque nazco rodeado de agua y no hay oportunidades... El clima nos condiciona. También quería hacer una película... « táctil », no sé si conviene la palabra, porque ¡aquí hace mucho calor! y quería de alguna manera transmitir eso en pantalla, porque es así: viene un huracán, pero sin embargo el sol está fuera, todo el tiempo. Entonces realmente ¿dónde está la amenaza? ¿ por qué yo voy a programar para algo que ni siquiera estoy viendo? Tiene que ver un poco con eso.

N.R.: En términos de clima, la realidad de Santo Domingo y Cuba es parecida, pero tienen un sistema tan diferente... Como anteproyecto de Candela, el cortometraje Tiznao fue rodado en La Habana, Candela en Santo Domingo. Siguen siendo dos ciudades caribeñas, pero ¿de qué manera ese cambio de localización modificó el proyecto filmico y su significado?

A.F.: Yo no había tenido esa conciencia de ser caribeño, yo me sentía dominicano, no caribeño, y eso me lo dio Cuba, cuando estudié ahí. Y esa idea de empezar a entender que hay vasos comunicantes, que todos nosotros, los insulares, nos fragmentaron los colonizadores, y por eso estoy ciego ante esa realidad y no la logro ver. Y tengo que salir e ir a otra isla para entenderla, para ver que hay conexiones, para mí fue como un abrir de ojos completo. Cuando yo hice *Tiznao*, mi idea era presentar una ciudad caribe. Para mí, no sucede en Cuba, por eso no hay un solo coche de época pasando por la calle. Evidentemente por el acento cubano de los actores, se reconoce que es Cuba, pero en mi opinión, estaba tratando de que eso pudiese pasar en Santo Domingo, o igual en Jamaica. Yo traté de contar una historia de personajes que englobara todo el Caribe. En *Candela*, viene la misma idea, y por eso no es la realidad, la ciudad no es Santo Domingo, sino una idea de mi Santo Domingo. Si bien trataba de la realidad caribe, inevitablemente al regresar, estando ya en el país, se inclinó más hacia lo que está sucediendo en Santo Domingo evidentemente, porque me interesa hablar de cosas que están pasando aquí, mientras estoy aquí. Ésa es la diferencia entre *Tiznao* y *Candela*. Pero mi idea inicial era poder filmar *Candela* entre varios países; por ejemplo, que pudiese filmar un plano en Cuba, el contraplano por ejemplo en Puerto Rico, y que en una misma secuencia se pudiese conectar el Malecón de Puerto Rico con el de La Habana y con el de Santo Domingo, por ejemplo, cortando los planos. Y hacer topográficamente una ciudad caribeña, ésa era mi idea, mezclando

personajes de todas las islas... Ya después por el presupuesto no se pudo; lo hicimos con la música, tratando de poner músicas caribeñas de diferentes países.

N.R.: En Tiznao, el huracán tiene un papel casi político, sirve como alegoría de un colapso de la sociedad que aparece bloqueada o congelada... Ya pierde un poco esta función en Candela, se vuelve más abstracto.

A.F.: Es cierto, en *Tiznao*, es un huracán que borra a la sociedad, que borraré el mundo de alguna manera, y en *Candela*, es un huracán que borrará a los personajes y sus historias, en mi opinión, es lo que sucede... No sé si fue porque *Tiznao* se filmó en Cuba, en ese contexto político tan fuerte y que permea tantas cosas de la sociedad... Ahí, conceptualmente, era un huracán que borraba la isla completa, era lo que me interesaba. Y aquí, en *Candela*, si bien se mantiene esa misma idea poética de que se lo va a llevar todo, a mí me interesaba más desde el punto de vista de los personajes. Ver cómo iba a borrar esa individualidad, los iba a borrar a todos, y por ende, claro, desaparecería la sociedad... Pero de alguna manera, si desaparecen todos los personajes, al final lo que quedará es la naturaleza, supongo.

N.R.: ¿Se plantea una problemática identitaria, entonces? ¿Como en el manifiesto « Caribe Pop »³ que ha firmado con Andújar y otros en 2019?

A.F.: Sí, de alguna manera, en *Candela* yo quería reflexionar sobre la identidad caribeña. Esa era la hipótesis de trabajo: ¿qué significa ser caribeño en el siglo XXI? Si es que tiene un significado global... Yo intentaré contestar con esta propuesta, con esta película: yo entiendo que el Caribe es esto. Ya otro dirá si está de acuerdo conmigo o no, y la invitación con el manifiesto *Caribe Pop* era para abrir el debate, el diálogo sobre lo que es el Caribe para la gente. Porque creo que la imagen del Caribe está muy influida por la realidad que está fuera de nosotros, y desde adentro no nos damos cuenta de eso. Aquí, lamentablemente, por lo menos en Dominicana, como hay muy poca reflexión teórica, se lee muy poco, la gente va como en piloto automático... Se mira mucho a Estados Unidos, se trata mucho de mantener el sueño americano, y no el sueño caribeño. Eso ha ido cambiando, poco a poco, pero todavía concierne un nicho de personas. En Cuba, cuando se proyectó la película, hubo una lectura completamente política sobre la emigración cubana, porque, claro, *Candela/Lubrini*, desde su perspectiva, con su acento cubano,

3 Cf. www.caribepop.com [ref. del 18/01/2022]. Además del texto del manifiesto en los idiomas español, inglés y francés, el sitio web agrupa ahora a varias obras « Caribe Pop », como canciones, películas o publicaciones.

es un inmigrante. Y lo ven como la historia de un cubano que se fue, y de la tragedia que le está pasando en este país ajeno. Esa es la lectura caribeña que le podían estar dando.

N.R.: La película, desde este punto de vista, es muy transcaribeña y no solamente dominicana, reflexiona sobre lo caribeño en general...

A.F.: Completamente, y tiene que ver eso con mi propio cuento, con mi propia historia personal: yo llegué a Cuba con la novela debajo del brazo, comencé a descubrir autores, películas como *Memorias del subdesarrollo* (de Tomás Gutiérrez Alea), o la obra de Glauber Rocha y el manifiesto del *cinema novo*, etc. Todas estas referencias se juntaron, y me pregunté ¿qué puedo yo aportar a la conversación desde el cine?, y fue cómo encontré el tema que quería explorar en ese momento... Porque yo mismo no me encontraba, me la pasaba saltando, fui a Europa, luego caí en Cuba, luego fui a Montreal, y estaba un poco tratando de encontrar mi propia identidad, digamos, como autor y como persona, no sabía si iba a acabar viviendo en Europa, o si iba a acabar viviendo aquí, de nuevo...

N.R.: El cartel y luego el intertítulo al inicio de la película definen Candela como película « Caribe Pop ». ¿Cuál fue el interés de comunicar sobre el manifiesto, reivindicarlo de cierta forma ante el público?

A.F.: Es una provocación, una invitación, y al mismo tiempo funciona como propuesta de trabajo, como hipótesis de trabajo. A mí me sirvió durante el proceso de escritura de *Candela* para tener un norte, una hipótesis, una teoría sobre el mundo que yo quería crear, una sensación... Todo el mundo lo leyó en el equipo de rodaje, se lo leyeron todos los actores: es como el himno de este mundo que estamos creando, de ese Caribe oscuro. Nos sirvió de paraguas de cierta forma, que abarca la idea general, y *Candela* sirve como línea. Luego fueron saliendo cosas derivadas de esta cosa « Caribe Pop », porque también se hizo una obra de teatro en Cuba, se hicieron fotos, salió un disco... sucedieron varias cosas que están en la página web. También fue producto de una coincidencia, porque mientras estaba escribiendo *Candela*, conocí a personas que tenían las mismas preguntas y hablamos de eso. Luego cada vez que vuelvo a Santo Domingo, yo veo, identifico cosas que también veo en Cuba, pero que en Europa no veo y no sé cómo explicarlo. Encontré la respuesta concretamente en la novela de Rey. Y era la sensación que yo quería transmitir en la película, algo así como « caribeño pop »... En el grupo, venía por ejemplo Nicolás Gerardi⁴,

4 Nicolás Gerardi, artista venezolano radicado en Tulum (México), es uno de los seis firmantes del manifiesto *Caribe Pop*.

y comenzaba a reflexionar desde su condición de venezolano particularmente, escribía y me mostraba sus reflexiones, y las comentábamos con Rey, quien a su vez reaccionaba, y se comenzó a generar esta cosa entre nosotros. Cada uno desde su propia disciplina, que era casi como un diálogo a partir de la temática que a todos nos preocupaba en ese momento. Y a mí me sirvió como soporte para *Candela*, durante el desarrollo de la producción y de la escritura. Luego una vez estrenada la película, me sirve para dos cosas: como provocación para el espectador, que cuando lea esto, si llega a leerlo, lo ponga en relación con la película y expanda el universo que está viendo, y, por otro lado, como incitación a que piense, a que reflexione sobre el Caribe. Puede que no esté de acuerdo y que en su opinión el Caribe sea pura «gozadera»... Pero por lo menos habré plantado la semilla y provocado la discusión cuando la gente salga del cine y siga la conversación más allá de la película. Y también me servía como de escudo, a nivel local, contra la crítica que pudiera pensar que este tipo de historia detectivesca nunca pasaría en Dominicana... Podría decir: «pero si esto no es Dominicana, esto es el universo “Caribe Pop”, aquí la gente puede bailar»... Entonces, es algo que me protege de alguna manera, porque no estamos apuntando a retratar necesariamente la realidad, sino a retratar unas *ideas* de la realidad...

N.R.: ¿Y todos los firmantes coincidieron en ese término «pop»? ¿Cómo lo definiría?

A.F.: Sí, es muy amplio en muchos sentidos porque está el juego con lo pop norteamericano, que de este lado del mundo influye tanto en nosotros, en nuestras aspiraciones... Por ejemplo, para el personaje de Lubrini en *Candela*, yo me imaginaba hacia dónde aspira, qué sueños tiene, un cabaret en Broadway, quizás... Pero también el «pop» en cuanto a lo que uno ve en la calle todos los días cuando sale, cómo se viste la gente... Lo popular es ese personaje único vestido así, con esa pelada así, con ese fondo detrás lleno de plátanos, y te dices «¡wau, eso no lo vería en Suecia!». Quizás sea lo que ve un turista cuando llega aquí y por eso le guste el Caribe, pero yo no lo veía, porque estaba metido ahí, y cuando salí empecé a verlo y comencé a identificar cosas en la calle, en la gente, cómo hablan. De ahí lo «pop», de ahí lo popular que hay en la calle... Lo «pop» en cuanto a los mensajes o grafitis que salen varias veces en la película *Candela*. Son grafitis reales que nosotros vimos en las calles de Santo Domingo, que fotografiamos y que luego reconstruimos en varias paredes para la película. Igual para los personajes, que elegimos y creamos a partir de este universo pop de los sitios muy populosos de Santo Domingo, donde la gente compra y vende, grita... Los neones de la película, por ejemplo, que me dan esa sensación de «pop visual», digamos, de exaltación, también vienen de la calle. Aquí, Santo Domingo está lleno de bancas, estas tiendecitas pequeñitas donde se vende

lotería, que la gente juega mucha lotería acá, y normalmente todas tienen luces de neón. A mí me interesaba mucho la idea de coger elementos populares del Caribe y moverlos, recontextualizarlos. Se podía generar un nuevo Caribe, de alguna manera, jugando con los elementos del lugar, con ese mix. Por ejemplo, ese contexto pop de la calle, ese neón, ¿qué pasa si lo sacamos de las bancas y lo ponemos de repente en el apartamento de esta millonaria, y estamos cambiando los millones que quitan a los pobres por los millones que ella tiene?

N.R.: El cromatismo de los planos es muy marcado y contrastado a lo largo de la película. ¿Ha buscado crear una ambientación cromática para cada personaje?

A.F.: Sí, luego me pregunté ¿y cuál sería el color de ella? El mar es azul, vamos a llevarlo a lo frío de lo azul, a lo azul del mar, que ella contempla primero... Vamos a jugar con el azul como contraste ante el obvio rojo que pudiese suceder cuando ella asesina al poeta. Se volvió evidente que el color de ella era azul. El proceso creativo se hizo así, no era tan cuadrado, digamos. Luego, si tenemos ese azul, ¿cuál será el color de Pérez, entonces? Bueno, quizás el amarillo, pero cuando vaya donde la prostituta, la Morena, será el rojo por la pasión, no sé, y comienza a tener sentido, y a volverse una propuesta concreta. Y por alguna razón, el verde fue el color del primer *show* de Candela particular, y cuando tiene las flores, se vuelve rojo, porque fue el color de Pérez... Fue muy complejo, porque hay porosidad de universos entre personajes. También el reto era, como yo me quedaba con un solo personaje y seguía su historia y su mundo en cada episodio, que al mismo tiempo esa porosidad se vaya generando entre los capítulos, que haya como filtraciones subterráneas entre cada capítulo. Me importaba visualmente que todo apareciera como un solo universo, pero que cuando se viera un color, activara una conexión... Por ejemplo, cuando Pérez está caminando en el spa, que va a visitar a Sera, y la luz se vuelve azul, yo quería que viendo ese pasillo el espectador pensara en ella, aunque sea inconscientemente, que por ahí viene ella. Entonces los colores sirvieron para eso, pero al inicio todo vino por una banca, vino de lo popular y de la idea de mover elementos. Eso se puede aplicar básicamente a cualquier departamento de la película, el maquillaje, vestuario, etc.

N.R.: Volviendo al personaje de Sera, en muchos planos su cuerpo aparece fragmentado, truncado. Además, se caracteriza por el desequilibrio, y el sentimiento de ser desubicada en su mundo...

A.F.: Sí, Sera es mi personaje favorito, por alguna razón, haciendo eco a mi propia desubicación en el Caribe... Y además, es un personaje muy polémico entre el público, hay gente que la ama, otra que la odia, otra que la empatiza... Hay gente que piensa que está mal actuada, otra que cree que actúa bien...

Y es uno de los personajes de la novela más maravillosos, porque en la novela es como una diosa. Sera es el personaje que está más allá de la realidad tangible y física del detective. Literal y metafóricamente está en las nubes... No lo había pensado así, pero Sera aparece como si estuviera en las nubes, Pérez como si estuviese en el agua, y Candela/Lubrini como si estuviese en la tierra, digamos, hablando de naturaleza... Y Sera en la novela es la clásica *femme fatale*, tiene ese poder de quitarles la respiración a los que entran a la habitación, y a quienes la rodean. Entonces, ¿cómo le podíamos hacer justicia a ese personaje, que además es la asesina? Y quería tener empatía, porque, aunque para muchas personas es la mala, para mí de alguna manera, es una víctima del propio universo y de la propia sociedad a la que pertenece ella. Yo, siempre decía que ella era como un pajarito encerrado en una jaula de oro.

N.R.: En la novela, ella se lee como una mujer de catálogo, y en la película se vuelve humana.

A.F.: Completamente. Pero es que al final, en el cine, si no hay emociones, si no hay empatía, no va a haber conexión con el espectador. Si se hubiera puesto muy mala, se hubiese vuelto un chiste, me parece, un cliché. Entonces, para mí, las acciones que ella toma son un escape ante el encierro que tiene y ante la propia condición insular y en su rol que le toca jugar en la sociedad. Yo le decía al fotógrafo que es fragmentada porque ella dentro realmente está rota, ella realmente está perdida, ella anda buscando sentido, y a alguien que la mire de verdad. Ella no quiere ser solamente un peón en este universo que le ha tocado jugar, ella se siente atrapada, no tiene voz porque le quitaron su voz, porque no le permiten hablar, básicamente. Y la idea del desequilibrio, en estos momentos en que Sera se echa para atrás, o en otra escena, cuando ella baila y juega con la idea de caer, era porque yo quería ir sembrando poco a poco esta idea del desbalance, que le iba a llevar a lanzarse, al final, del balcón. Entonces, ella siempre estaba jugando con la idea de caer, que para ella es lúdica, pero, al mismo tiempo, se le ocurre la idea « ¿bueno, y si salgo de esto ya? ». Pero claro, vive también anestesiada, con la droga: la cocaína que se mete la mantiene realmente activa, y mientras escribíamos el guion, pensábamos que ella siempre era casi como un espectro que está intentando salir al mundo de los vivos, y se mete eso porque está tan abajo que es lo que permite que parezca normal, de cierta forma...

N.R.: Una forma de aguantar y al mismo tiempo de sobrevivir...

A.F.: Sí, Sera es la representante de muchas ideas porque se habla sobre la violencia también. La violencia infligida en ella es representada quizá en este tipo que se va a casar con ella o en el padre, y la violencia que ella inflige en otro... Yo vivo en un país, en todo el Caribe, que puede llegar a ser bastante

violento, digamos. Pero hay otras lecturas: la violencia del poder, al final, ella me servía perfectamente para presentar esta idea de la impunidad política, que hay tanta en este país, y tanta corrupción y tantos matrimonios por arreglo entre sociedades, entre el gobierno y lo privado, para mí representaba mucho eso.

N.R.: La mujer criminal sigue siendo un poco marginal en las representaciones, aunque la femme fatale suele ser el contrapunto criminal de la mujer víctima tradicional...

A.F.: Yo siempre pensé que para ella había algo de lúdico y de juego en sus acciones, que hace más para sentirse viva, para divertirse, y al final se lleva a este tipo un poco por celos de ese amor que ella no tiene, un poco por el juego que ella hace en automático e ir viviendo un momento fuerte... Pero, de repente, se vuelve a sentir rechazada por alguien que le dice « no », y ella, indignada, por primera vez quizá se venga de todos estos otros hombres y lo pagan con él, no conscientemente quizá. Son como una serie de malas decisiones que va tomando y que la llevan a un juego que se le sale de control. Luego usa las herramientas del poder que tiene para olvidarse de eso como si nada hubiera pasado. Mientras estaba escribiendo para la película, sucedieron cosas aquí en Santo Domingo: hubo la noticia, que consternó mucho la sociedad, de ese tipo de la alta sociedad, dominicano, que tiró a su novia de un doceavo piso. Y eso pasó mientras jugábamos con la idea de alguien cayendo, y me impactó mucho. Luego surgió un video viral de una chica aquí, en Santo Domingo que, en medio de una fiesta, frente a una discoteca, estaba ahí hablando con un amigo en un coche asomándose a la ventana, y ahí estaba generando un tapón de carros que no podían avanzar y le estaban tocando el claxon y la chica, retándolos, sacó una pistola de dentro del carro y disparó para arriba, y siguió hablando con el tipo antes de entrar a su discoteca como que nada estaba pasando. Y eso sucedió mientras yo escribía la película. Y yo decía, « ¡pero si Sera está ahí! » No es que me esté inventando nada, pasan este tipo de cosas. Hay una escena del guion, que al final no se filmó y no sucede en la película, pero que ocurrió aquí: de repente, aparece un hombre muerto en un motel, blanco, clase alta, reconocido, de televisión, en circunstancias complicadas, como Pasolini, con sangre por todos lados y nadie sabe nada, y de repente, la policía agarra a dos chicos de clase baja que no tienen nada que ver con él, pero resulta que el tipo era homosexual, vale, y la sociedad sigue como si no hubiera pasado nada. Y ese tipo de cosas se van repitiendo... Era ese mundo lo que intentábamos retratar.

N.R.: En la película existe esa dicotomía entre el gran realismo, que es propio de todos los policiales, y ese mundo onírico que, como la inundación en casa del teniente Pérez, sirve de contrapunto.

A.F.: Es muy curioso eso, me hablan mucho de lo onírico en *Candela*. A mí, como director, me parece que el cine se parece mucho a los sueños. Y se filman muy bien los sueños en el cine, y estar en una sala como grupo y soñar juntos, es intrínseco del cine. Entonces, para mí, es obvio y evidente que cuando tomo una cámara, habrá imágenes que pueden recordar los sueños. No necesariamente son sueños, es cine lo que está pasando y el que lo permite, ahí está Buñuel y Fellini, y David Lynch que me fascina, etc. Por eso, todo lo onírico y el mundo de los sueños evidentemente va a permear el cine que estoy haciendo. Pero al final, yo creo que más que hablar de lo onírico, Pérez vive un sueño, todo el capítulo de Pérez es para mí un sueño. Sería lo que dice Carpentier de lo « real maravilloso », esa idea de que coexisten realmente lo cotidiano y lo fantástico en el Caribe: la religión yoruba en Cuba, aquí están los misterios, de repente hay una ceremonia donde a la gente le sube un espíritu, he visto ese tipo de cosas. Entonces no sé si será verdad, pero existe porque lo estoy viendo, existe porque esa gente se lo cree... Y siguen prendiendo velas a los dioses, y siguen los baños de flores aquí, etc. Entonces, así como decía García Márquez, refiriéndose a su realismo mágico: en el Caribe yo no estoy contando nada más que lo que estoy viendo. En el Caribe, si llegas y preguntas por María a una vecina y te dice « no, que María se fue volando, sí, voló », o si te afirman que apareció un tipo con una corona, vestido de negro y tal, sigues caminando y sigue tu día. Y es muy normal, subió tal misterio, subió tal deidad yoruba a este personaje que ahora está hablando. Es una sociedad así. Entonces no es onírico, es lo que pudiese suceder, lo que te pudiese contar alguien en la calle. Todo lo que le pasa a Pérez es algo que alguien te podría contar, de verdad, por un lado. Por otro lado, es cierto que particularmente con Pérez, la escena de la inundación del apartamento pasa a lo onírico. Es una escena que surgió en el guion como una manera de presentar visualmente esta idea de la « maldita circunstancia del agua por todas partes », el agua que me rodea, la isla dentro de la isla que es el apartamento de él; es una imagen espejo de él flotando, rodeado de agua ya más literal, digamos. Entonces mucha gente lo relaciona al fenómeno atmosférico cuando ve el agua y cree que es un huracán, que llegó, que se inundó. Yo no lo pensé onírico, yo lo imaginé primero como realidad, pero de repente fue una solución rápida presentarlo como sueño. Y por ahí viene el Tiznao, el agua es el Tiznao que acaba de llegar, realmente, que está allá afuera, esperándole. Y el tiznado es un mensajero de la desgracia, es el huracán hecho persona tangible, no como idea, sino en el plano de la realidad, que baja, es el *griot* que te cuenta desde el inicio que esto no va a acabar bien. Es el *griot* que, de una vez, desde el primer momento, te dice « ésa es el tipo de película que tú vas a ver, con este tipo de personajes, en este tipo de contextos, que aspiran a este tipo de cosas ».

N.R.: Tiznao aparece como mensajero de muerte... ¿Representa el destino este personaje mágico, o alguna visión de lo caribeño?

A.F.: Yo no lo pensé así, literalmente no. Quizá inconscientemente, sí. Pudiese encontrar conexiones en esta idea del huracán que lo borra todo. El tiznado viene del carnaval dominicano, se replica en algunas islas del Caribe de alguna manera, llamado diferente, pero en este país tiene que ver con los africanos esclavos que se liberaron de los colonizadores, que se sublevaron, y ellos se pintan de aceite en el carnaval y dicen que te van a pegar lo negro, que tú no quieres que se te pegue... Entonces ahí también hay un juego sobre la negritud, de quererse más blanco que negro, de alguna manera...

N.R.: Y habla del cimarronaje...

A.F.: Del cimarronaje, exacto. Entonces, como símbolo, entró en la película, porque no está en la novela. Visualmente, me atraía muchísimo, me gustaba esta idea de lo negro, había algo de ominoso en la figura que simbólicamente también representaba muy bien la tragedia de Pérez. Es el emisario del mal. Me gustaba mucho esta idea también de insertar esa cosa natural, esas hojas de palma verdes que él tiene, en este contexto urbano para provocar un choque. Y volvemos a lo mismo, esta idea de coger símbolos caribeños, ponerlos en otro contexto: si cojo este elemento, palmera del mar verde, y lo pongo de repente en esta falda, lo hago aparecer en medio de un pasillo, ¿qué sucede? Bueno, ¡hagámoslo y veamos qué sucede! Por otra parte, paradójicamente, en el último capítulo que se titula « Tiznao », el tiznao no aparece. Entonces se preguntará la gente si muere o no al final el personaje, qué pasa con él... Porque el personaje que lleva ese último capítulo es el actor que no solamente es Lubrini sino que es Candela también, en el escenario, y además es la misma persona que interpreta al Tiznao.

N.R.: Por eso, en ese último capítulo, finalmente sí aparece el Tiznao, de alguna forma...

A.F.: Una amiga, hace poco, me decía que el Tiznao se volvía el capítulo en sí, se vaporizaba, estaba en el todo porque ya era la inminencia del huracán que venía, entonces ya se vaporizaba hacia el huracán que iba a llegar... Era muy sorprendente en el guion la idea de que, cuando Pérez entraba y abría la puerta, de repente salía agua y estaba todo lleno de agua. Podía ser un sueño o no; por ejemplo, uno puede pensar que el agua viene del grifo, que el grifo de alguna manera estaba abierto... Entonces, está metido dentro del sueño y al mismo tiempo no sueña, porque para mí, Pérez siempre vive en este estado a punto de dormirse, por el cansancio que lleva, entre el sueño y la vigilia. En este universo, él perfectamente puede ver a ese personaje y es él quien se lo está imaginando.

Para mí, a partir de un punto de la película en que aparece el Tiznao, quizás lo que estemos viendo sea un sueño, y por eso tampoco sabemos si Pérez muere o no, qué significa ese tiro al final, si se mató él o no, o qué estaba sucediendo cuando le disparó... Yo quería que fuese como un viaje que acabara en un sueño, pero del que nunca se despertara, de alguna manera, en ese capítulo. Quería buscar la manera de llevar a Pérez a ese estado de vigilia antes de irse, cuando, en la novela, está muriendo bajo la lluvia. En la película, se representa de manera diferente, digamos: en el capítulo de Pérez, pasa también por los detalles del juego sonoro. Como es un sueño, nos permitimos sonidos no reales, que en la realidad quizás no pasarían. Por ejemplo, cuando está hablando con el jefe de la policía que se toma una cerveza en un restaurante, hay una campanita que suena e indica que abrieron la puerta, pero no hay nadie entrando... O el timbre de su hija, cuando él lo toca, suena como un eco muy reverberante, irreal... Esto se decidió mientras estaba editando el capítulo de Pérez, y en un momento decidimos que, como capítulo onírico, podíamos permitirnos todo lo que solamente los sueños permiten.

N.R.: Hablando del sonido, el huracán se manifiesta sobre todo fónicamente en Candela, y no visualmente, con el ruido del viento amenazador. ¿Por qué?

A.F.: Eso de figurar el huracán con el sonido del viento fue una decisión muy consciente, porque al principio, en la primera versión de *Candela*, nosotros queríamos que lloviera todo el tiempo, porque en la novela, llueve... Pero la producción no lo permitió, no se podía por el presupuesto. Entonces decidí llevarle la contraria y que hubiera sol todo el tiempo, y comenzamos a buscar la forma para hacer sentir que el huracán se va acercando sin que haya lluvia, que es lo paradójico, pero real, de nuestro clima aquí... La solución narrativa fue de jugarlo con el sonido: siempre va a haber por ahí una televisión que está hablando de que viene, una radio, una voz que menciona que llega la tormenta, para ir generando esta idea de huracán, porque necesitamos que sea una sombrilla durante toda la película. Y el viento: yo quería que en algún momento entrara un pequeño viento fino, que fuese creciendo a medida que la película fuese avanzando hasta que se convirtiera en el huracán final de los créditos. En el corto y en *Candela*, mi idea narrativa fue la misma que en la novela sobre la función del huracán: lo que desata que el huracán realmente venga es la tragedia de la muerte del poeta. Por eso es que ahí lo anuncian por primera vez; en *Tiznao* lo anuncian al principio, y en *Candela* lo anuncian al minuto 23-24 de la película. Porque el huracán, que es la tragedia que viene, lo desata el evento entre Sera y el poeta. Hay momentos claves de la tragedia para cada uno: el momento en que Sera hace el gesto de acercarse al poeta, ahí está plantando la tragedia, que va a pasar sobre su vida. A partir de ese momento, aunque ella no

lo sepa, ya no hay vuelta atrás. Y para Pérez, en mi opinión la tragedia la sella el apretón de manos que le da a Lubrini en el patio, cuando está prometiendo ayudar y se compromete con él, a una cosa que no cumple. Le dice que va a intentarlo y luego no lo intenta, y ahí está la tragedia de él, porque su crisis viene de si es un buen policía o un policía malo, al final, o si se entrega al sistema corrupto o sigue creyendo como cuando era joven, hace 20 años, que esto se podía cambiar y sigue luchando... ¿Para qué?... Y luego, a partir del apretón de manos, más adelante se le aparece el Tiznao, casi advirtiéndole esto, lo que pasó o no, le da la clave; a partir de ahí, ya está directamente unido a la tragedia. Es una advertencia y al mismo tiempo un aviso de lo que no va a poder cambiar.

N.R.: Todo esto se sintetiza desde el prólogo... Es un momento un poco surrealista en que todos los personajes están allí reunidos ante Candela/Tiznao, que pronostica todo lo que va a ocurrir...

A.F.: Completamente. Pero la imagen del Tiznao y esa escena con la que comienza la película, en el guion inicial era el final de la película, no comenzaba así. En el corto, funcionaba por la estructura narrativa, porque el *show* de él no se ve la primera vez, cuando lo avisan, y luego aparece al final en un plano onírico. En la película, funcionaba de manera diferente, porque creo que si la escena se hubiese quedado en el final, le imponía demasiado al espectador qué pensar de lo que acaba de ver, como una explicación. Si lo poníamos al inicio, que fue lo que sucedió, al entrar al mundo onírico, ya me permitía jugar después: yo puedo hacer que Sera baile, yo puedo presentar a un tipo tan raro, yo puedo hacer cualquier cosa porque comenzamos con un sueño... Y además, eso hacía que el Tiznao que va apareciendo ante Pérez ya tuviese una conexión con lo que se acababa de ver, como si este personaje saliera de este limbo en el que aparecía al inicio, y luego bajara o subiera al mundo de los vivos, y comenzara a entrar, transformado pero igual como símbolo, en el plano de ellos. Entonces, si lo ponía al inicio, funcionaba así el Tiznao, cuando aparece la primera vez en el asesinato, o a mitad de la película; si lo ponía al final, la primera vez que lo viera, me parece que como símbolo iba a tener menos fuerza, porque es un símbolo vacío, es un símbolo sencillamente de extrañeza, no un símbolo que ya tiene todo un discurso, que representa algo, digamos...

N.R.: Cómo fue escogida la decoración del apartamento de Sera, con ese móvil tipo Calder en su balcón, el diseño muy moderno y estético... ¿Existen realmente este tipo de apartamentos en Santo Domingo?

A.F.: No, es otro tipo de decoración la que existe en esa clase de apartamentos en Santo Domingo. Mis amigos, o gente con más dinero, me dicen que, en verdad, eso no es así. En realidad, el apartamento de Sera es como una

manifestación de ella. A Sera, yo, de alguna manera la veía más geométrica, volviendo a la idea de lo fragmentado, o de lo angular, los fríos, lo plástico, la porcelana... El vacío... Esta decoración era casi una reproducción de un apartamento de Ikea, de catálogo... O sea, no quería que sintiera que ella vive ahí, que haya amor ahí. Estas figuras geométricas, estas curvas rotas, que no son un círculo completo sino roto, ese triángulo o ese cuadro con rotos así, y cuando ella se está echando hacia atrás, para mí era la misma idea de lo roto de ella. Cuando está hablando con el Papá, aparece una especie de lámpara negra, circular, en la pared, como el huracán, y evoca algo fragmentado, deconstruido, es un huracán roto... Eran esas ideas visuales; figura en el guion que hay un cuadro que tiene que representar de alguna manera la fuerza de la naturaleza, la destrucción del huracán... Mucha gente siente que ese apartamento no es el apartamento de ella en sí, sino el apartamento de soltera donde hace sus fiestas y sus cosas, y puede ser una lectura válida... Pero yo quería dar la impresión que ella le pagó a un decorador, llegó a ese apartamento y no le importa lo que haya ahí, porque da igual en su vida. No vive realmente su vida, finalmente. Entonces, al final el apartamento es una manifestación de eso en su interior...

N.R.: ¿Por qué haber conservado el título Candela, de la novela, aunque el personaje en sí de Candela ya no tiene el mismo contenido ni el mismo protagonismo en la película?

A.F.: Porque la novela me lo permitía, porque *Candela* inicialmente es la historia de un detective, Imanol Petafunte, y Candela es un personaje secundario, entonces cuando leí la novela me pregunté ¿por qué se llama *Candela*? Es que ella los conecta a todos... Cuando adapté la novela, el personaje de Candela, tal como está en la novela, existía, pero luego se convirtió en Morena, que es el personaje de la prostituta, y perdió protagonismo... Al inicio, era lógico porque de hecho la película acababa con ella, como en la novela, ella brindaba en La Rémora, y fue un personaje principal en varias versiones... Hasta que ese personaje se fue desdibujando cada vez más, y ya en la película no funcionaba tanto... Entonces, ahí fue cuando cambié el nombre del *show* para « Candela, la perla del Caribe », que antes se llamaba « Lubrini, la perla del Caribe »... Como solución, para que pueda, de alguna manera, funcionar. Porque La Rémora es el lugar que conecta a todos los personajes, el asesinato y ese espacio en que pasan todos. Entonces para justificarlo y volverlo coherente, y no tener que cambiar el título, porque para mí *Candela* era como también hacerle tributo a la novela, digamos, como solución se volvió el *show*... Candela es este *drag* que no está en la novela... Cada vez que canta Candela, pasa algo fuera de lo ordinario, justamente en la escena después. Después de que canta Candela, pasa todo lo que pasa con Sera, luego pasa la última aparición del Tiznao con Pérez, y el tercer capítulo « Tiznao » es la historia

de Candela, ya en la tierra, digamos, ya fuera de ese escenario. Entonces, para mí, dentro de la propia diégesis de la película, es obvio, funciona por estas distintas razones... El *show* quería que fuese mágico, porque La Rémora para mí realmente es la impresión, el ser muy importante de la película, los une a todos, y es el núcleo, y lo que le da vida a ese bar es el *show*. Y el último capítulo no se llama « Candela », como pudo haberse llamado, se llama « Tiznao » porque ahora estamos viendo a Candela desde la perspectiva del Tiznao...

N.R.: La musicalización de Candela es una mezcla de canción popular, de amor doloroso, tan latinoamericana, y de experimentación con el sonido, muy creativa...

A.F.: Sí, mi concepción del sonido viene mucho de mi formación en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, y el guion de *Candela* era muy sonoro. Venía escrito cómo sonaba la película, porque también reflexionábamos mucho sobre cómo suena el Caribe. ¿Cómo suena el mundo de Sera que está entre las torres, allá arriba, o cómo suena el mundo de Pérez, que está en una clase media, literalmente en un apartamento en un quinto piso, o cómo suena más en la tierra, cuando Lubrini/Candela anda por la calle? Influyó mucho también el laboratorio de Sundance de sonido y música que hicimos, fue una de las mejores experiencias que he tenido hasta el momento como cineasta, porque yo no entendía muy bien cómo usar la música, y todavía sigo aprendiendo. Yo trataba de que la música siempre fuese diegética y no necesariamente extradiegética, porque saca al espectador de la escena, como si entrara el director y dijera que ahora hay que emocionarse... Con el laboratorio de Sundance, se cambió un poco esa percepción que tenía, y aprendí a usarla como herramienta narrativa. Y se habló mucho sobre sonido y cómo el sonido podía hacer crecer el mundo más allá del encuadre de la pantalla. Vimos en ese momento muchas películas y analizamos muchas. Recuerdo claramente, por ejemplo, que teníamos conceptualmente esa idea de que la música diegética sea del Caribe, para el contexto y crear un mundo, y la extradiegética, que sea más narrativa para llevar las emociones. Mientras estábamos en el laboratorio de Sundance, analizamos por ejemplo *Vértigo* de Hitchcock, que es una de mis películas favoritas, y mientras yo estaba sonorizando y musicalizando *Candela*, para probarla, una amiga me miró y me dijo: « la música de *Candela* debería ser como la música de Hitchcock, porque al final estás haciendo una película detective », y es verdad, me hizo mucho sentido en ese momento. Entonces, musicalizar a Pérez, pensándolo como Hitchcock o tratando de hacer un tributo a Hitchcock fue como la puerta de entrada a esos colores sonoros que utilizamos, por lo menos a nivel musical, extradiegéticamente, y que luego fue pasando a los otros capítulos, emocionalmente, digamos. Y eso, lo hizo Jorge Aragón, a quien conocí en el laboratorio, mientras que la música

diegética estuvo a cargo del productor de la película, Pablo Lozano, junto a otro músico Ezel Félix, que ellos son músicos y tienen un bagaje ahí más amplio que el mío. Quería poner boleros y ciertas cosas precisas, pero ellos expandieron un poco: los tipos de música de Haití, el calipso, etc. Y decidimos dónde encajaba mejor en la película: ¿qué está escuchando Morena cuando abre la puerta, en su casa? que pueda dar pistas de su personalidad; igual para la canción que baila Sera. Es algo que quiero explorar en mi próxima película, esta idea de cómo la música o las canciones pueden contar lo que los personajes están sintiendo pero no dicen, evidenciarlo así obviamente, claramente; que se miren y la música diga « te amo »... hay algo ahí que me atrae mucho. Por ejemplo, en el caso de Sera, la letra de la canción representa a esa mujer que no tiene voz, y está diciendo esa canción que ella está casi pidiendo disculpas al espectador por lo que va a hacer. Por eso está retratado casi como un teatro y podría estar cantando de antemano lo que va a pasar también. Y la música me permitía eso; sonoramente en general queríamos hacer una ciudad que se sintiera viva, queríamos tratar de transmitir los ruidos del Caribe, queríamos utilizarlo para ir plantando el huracán. También queríamos que el sonido sirviera como contrapunto: de repente, Candela está muy nervioso porque tiene que guardar la cocaína, pero el sonido hace un contrapunto como en una clase de yoga, como un respiro con calma, me parece gracioso... Y al mismo tiempo, permitir que haya un poco más de juego: yo creo que en general en el cine actual, se pierde, con excepción de algunos cineastas evidentemente, pero es que el sonido intenta ser muy realista y dibuja lo que obviamente estaría ahí... Yo creo que el cine aguanta, como en el cine más clásico, un poco más de juego... Recuerdo otros detalles: cuando Sera frena en el punto que sale del plano, cuando el poeta está caminando, y ella al punto de secuestrarlo, su coche emite un sonido misterioso que en el mundo real no sucedería, porque evidentemente eso no va a sonar así... Pero yo necesito sembrar esta cosa ominosa, casi una advertencia de que « ¡Huy!, esto se va a poner malo ahora mismo », y que al mismo tiempo sea un sonido que cada vez que vuelva a salir en la película, de alguna manera, por lo menos inconscientemente, remita a ese momento del secuestro. Luego ese sonido comienza a aparecer varias veces más, en otro contexto...

N.R.: Y ese sonido algodonoso recurrente, como en el túnel, que representa como el submundo de Sera...

A.F.: Decía que ella es como *Alicia en el país de las maravillas*, que cruza de un mundo a otro, y para mí, ese túnel y ese sonido son cuando Alicia cae, ella atraviesa este túnel. Yo tenía la sensación de que ella vive arriba y que las otras clases viven abajo (y luego uno va a descubrir la topografía, cuando está volviendo con el poeta), entonces tenía la idea como que ella baja por los

elevados hacia los túneles para atravesar hacia el otro mundo, en un tránsito casi irreal, por eso ahí no hay carros, es una transformación a este otro mundo; e incluso ese mensaje de « Feliz viaje » que aparece es por eso, porque está literalmente yéndose hacia otro lado, transformándose en otra cosa.

N.R.: Muchas gracias por compartir con nosotros todos estos comentarios. Después de Candela, ¿cuál es su actualidad ahora?

A.F.: Tengo como dos-tres años escribiendo un guion nuevo, y lo único que puedo decir ahora mismo es que se llama *Melodrama*... Quiero, de alguna manera, hacer un tributo al cine de Fassbinder, de Douglas Sirk, este cine más melodramático en el sentido clásico de la palabra, clásico de los cincuenta, clásico de los estudios... trayéndolo al contexto actual caribeño, digamos. Me gusta mucho Arturo Ripstein, también Almodóvar, evidentemente, siempre es una referencia: el reto es cómo hago el propio mío, no sé si será caribeño o no, latinoamericano o no, más parecido al gringo o no, se trata de cómo lo hago mío. Por eso tengo varios años tratando de encontrar el tono para de alguna manera poder ponerle impronta mía como director. Como cinéfilo vi muchas películas y trato de verlo todo, y me puede servir una idea de un melodrama de los 50 como de uno del 2000, quizás... Por ejemplo, adoro a Buñuel, y los melodramas de Buñuel tenían su tono onírico y oscuro, y político también, y sus críticas religiosas... *Candela* tiene muchos personajes y tiene muchas locaciones en espacios reales de Santo Domingo, porque yo quería que fuese como una oda a la ciudad de Santo Domingo, que fuera así dónde nací y me crecí al final, por eso quizá se desdibujó un poco esa idea de ciudad Caribe... Y en esta nueva película que estoy escribiendo, quiero tratar de concentrarlo todo en un solo espacio, y ver qué sucede, como también para retarme y hacer cosas diferentes, con menos personajes, para tratar de concentrarme ya más en los diálogos, las actuaciones, y ver qué pasa con la cámara cuando estoy encerrado y no tengo tantos espacios. Entonces es un juego, se trata de no repetirse... Yo sé que pude hacer *Candela*, me interesa ahora ver qué otra cosa puedo hacer que no he hecho... Y habrá música, por supuesto. En eso estoy ahora mismo, y esperamos poder filmar pronto. Y mientras tanto, haciendo asistencia de dirección y trabajando con muchos otros directores dominicanos...

Santo Domingo (República Dominicana), 30 de diciembre de 2021