

Coordonné par
Sandra Hernández

Voix Off n°8

Le cinéma cubain : identité et regards de l'intérieur



Centre de Recherches
sur les Identités Nationales
et l'Interculturalité

CRINI

VOIX OFF N°8

**LE CINÉMA CUBAIN :
identité et regards de l'intérieur**

CRINI

(Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité)

**Université de Nantes
2006**

SOMMAIRE

LE CINÉMA CUBAIN : *identité et regards de l'intérieur*

INTRODUCTION	7
Sandra Hernández	
PREMIERE PARTIE : Le renouveau du cinéma cubain, les années 1960	
1959 : PARA UNA CRONOLOGÍA DEL AÑO DE LAS LUCES	15
Luciano Castillo (EICTV, Cuba)	
PAISAJES CUBANOS DESPUÉS DE LAS POLÉMICAS	37
Juan Antonio García Borrero (ICAIC, Cuba)	
PM, UNA DE LAS PELÍCULAS QUE ESTREMECIERON A CUBA	53
Juan Antonio García Borrero (ICAIC, Cuba)	
HISTOIRES OUBLIÉES DE LA RÉVOLUTION : SUR LA TRACE DES DERNIERS FILMS AMÉRICAINS TOURNÉS A CUBA	67
Emmanuel Vincenot (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)	
CONVERSACIÓN CON RAMÓN SUÁREZ	91
Directeur de la photographie (Paris)	
DESARRAIGO (1965), PAPELES SON PAPELES (1966)	93
Preguntas a Fausto Canel, por Emmanuel Vincenot	
DEUXIEME PARTIE : Regards identitaires / regards de l'intérieur	
MIRADAS DE GÉNERO EN LA CINEMATOGRAFÍA CUBANA : EL PASAPORTE A LA VISIBILIDAD FEMENINA EN MUJER TRANSPARENTE (1990)	105
Brígida Pastor (Université de Glasgow)	

BRECHT EN LA HABANA : AUTORREFERENCIALIDAD, DESFAMILIARIZACIÓN Y CINE DENTRO DEL CINE EN LA OBRA DE JUAN CARLOS TABÍO	125
Santiago Juan-Navarro (Florida International University)	
SUITE HABANA : LA RECHERCHE DE L'ACCORD PARFAIT	137
Sylvie Bouffartigue (Université de Savoie)	
DE LA HABANA A ORIENTE : LA CUBANIDAD Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD EN <i>MIEL PARA OSHÚN</i> (2001) Y <i>VIVA CUBA</i> (2005)	151
Verena Berger (Université de Vienne)	
L'ŒUVRE D'HUMBERTO SOLÁS, AU RYTHME D'UN SIÈCLE RÉVOLUTIONNAIRE, LUMIÈRES ET CLAIRS-OBSCURS	167
Sandra Hernández (Université de Nantes)	

BRECHT EN LA HABANA : AUTORREFERENCIALIDAD, DESFAMILIARIZACIÓN Y CINE DENTRO DEL CINE EN LA OBRA DE JUAN CARLOS TABÍO

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
(FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY)¹

UNO de los rasgos más recurrentes de la producción cinematográfica de Juan Carlos Tabío es el uso de técnicas metatextuales tales como la autorreferencialidad, la desfamiliarización y el cine dentro del cine. Tales recursos evocan elementos claves de la teoría dramática de Bertolt Brecht que Tabío utiliza para presentar una radiografía social de Cuba en las últimas décadas. El paradigma del teatro épico-dialéctico reaparece en la mayoría de sus filmes para plantear un debate crítico de las condiciones de vida en el país, al mismo tiempo que reflexiona sobre la relación entre ética y estética y estimula al espectador a tomar parte en la coproducción del texto cinematográfico.

Al igual que Brecht, Tabío está interesado en comunicarse políticamente con el público sin tener por ello que renunciar a la experimentación formal. Nada más alejado de

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a la Cinemateca de Cuba, y en especial a Lola Calviño, Mario Naito y Antonio Mazón por facilitarme el acceso a los materiales de archivo empleados en este artículo. Mi reconocimiento también a Uva de Aragón y Damián Fernández, del Centro de Estudios Cubanos de la Universidad Internacional de la Florida, por su generosa ayuda que hizo posible mis investigaciones en el ICAIC

su cinematografía que el realismo chato del cine de propaganda. Como el dramaturgo alemán, Tabío basa su teoría cinematográfica en un realismo dialéctico. Ambos buscan un arte que despoje los hechos de la marca de la normalidad. Sus obras tienden a desfamiliarizar aquello que asumimos acríticamente como natural. Para ello Tabío se vale de toda una serie de prácticas especulares de reminiscencias brechtianas. Aunque podemos rastrear la autorreflexividad en los orígenes mismos de la literatura y el cine², Brecht elaboró toda una teoría del drama en torno a ellos y les dio una finalidad política. De acuerdo con el dramaturgo alemán, la ideología burguesa enmascara sus contradicciones y limitaciones creando una patología de la normalidad. Brecht propone un arte que libere al espectador de la pasividad que fomenta dicha ideología.

El llamado efecto de alienación (*Verfremdungseffekt*), sobre el que construye una buena parte de su teoría dramática, consiste precisamente en convertir lo familiar en extraño³. A diferencia del teatro clásico basado en la empatía (la identificación de los espectadores con los personajes) y en la catarsis (la liberación de las emociones a través de la tensión dramática), el drama brechtiano fomenta el distanciamiento crítico del espectador. El efecto de alienación busca provocar un aumento en la conciencia social del receptor. La atención se centra no tanto en el resultado final, como en el proceso de representación mismo. Para ello Brecht recurre a múltiples técnicas metateatrales: la obra incluye a menudo un prólogo que anticipa lo que va a representarse y/o un epílogo que lo resume o que le sirve para extraer una moral; las escenas son frecuentemente interrumpidas por los personajes que se dirigen abiertamente al público o por la proyección de titulares o leyendas que comentan el desarrollo de las acciones. Todos estos recursos tienden a recordar al espectador que lo que está viendo no es un fragmento de la vida real, sino una producción dramática. El espectador es literalmente alienado de lo que ocurre en la escena, para que sea capaz de juzgar los hechos con una distancia crítica. La alienación se convierte así paradójicamente en prerrequisito indispensable del conocimiento. La solución final, aunque anticipada en el texto, surge sólo de la colaboración con la audiencia, de ahí la importancia que el drama brechtiano otorga a un público activo.

Las teorías de Brecht fueron aplicadas al ámbito latinoamericano por Tomás Gutiérrez Alea. En su ensayo *Dialéctica del espectador* (1982), el maestro, colaborador y amigo personal de Tabío presenta una síntesis de los conceptos más importantes de la dramaturgia de Brecht, adaptándolos al mundo del cine. La importancia del componente lúdico de la obra de arte, el concepto de espectáculo como instrumento de penetración de la realidad, el valor de la ruptura y la desfamiliarización, la importancia de un espectador copartícipe y la capacidad del cine para transformar la realidad, son algunos de los elementos que Alea toma de Brecht y que tanto el propio Alea como Tabío llevarán a la práctica en sus obras.

² STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1992

³ BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963, p. 38. Cf. Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, La Habana, Cuadernos de la Revista Unión, 1982, p. 62

Los comienzos

En la producción cinematográfica de Tabío, la influencia de la dramaturgia brechtiana puede apreciarse ya en algunos de sus cortos. Rodado en un solo plano de casi diez minutos, *Dolly Back* (1986), constituye su primer experimento metatextual y el más abiertamente autorreflexivo. Como sugiere el propio título, en el filme la cámara se va alejando de los actores para mostrar que lo que estamos presenciando no es sino la filmación de una película. El corto presenta así una estructura en cajas chinas consistente en el rodaje dentro de un rodaje, que a su vez está inscrito dentro de múltiples rodajes. Tras sucesivas situaciones engañosas, todo lo representado ante el espectador acaba por convertirse en la filmación de una secuencia que termina fracasando. El director diegético (interpretado por un Frank González que recuerda al propio Tabío), explica al final que la moraleja que ha querido comunicar es que toda visión esquemática de la realidad conduce al desengaño. Tales declaraciones forman parte asimismo de un nuevo rodaje que acaba en un nuevo fracaso. En unos pocos minutos, Tabío establece algunos de los *leit-motifs* de su obra posterior : la síntesis de parodia y análisis teórico, de recursos formalistas y crítica social, de autorreferencialidad extrema y realismo dialéctico ; todo ello con un humor autoparódico que muestra asimismo la herencia de la dramaturgia brechtiana.

El primer largometraje de Tabío, *Se permuta* (1983), se inscribe dentro de la recuperación de la comedia social por parte de una nueva generación de jóvenes directores durante los ochenta¹ y refleja los intentos del ICAIC en este periodo por crear un cine popular, tanto en términos culturales como de taquilla². Si los años setenta habían estado dominados por un cine de corte épico y/o histórico, la década siguiente recupera la vena cómica de títulos como *Las doce sillas* (1962) y *Muerte de un burócrata* (1966). Este acercamiento al género de la comedia y a un público masivo ha llevado algunos críticos a etiquetar a los ochenta como la « década populista »³ o la del « retorno a lo popular »⁴.

Basada en una idea de Gutiérrez Alea, que el propio Tabío había llevado con éxito al teatro, *Se permuta* cuenta en clave de comedia las peripecias de una mujer que se muda de barrio para mejorar la « posición social » de su hija. El filme critica los problemas de la vivienda, pero también el sexismo, el racismo, la falta de salidas laborales para muchos profesionales, la corrupción de algunos funcionarios, la existencia de estratos clasistas, el oportunismo, la doble moral, y la pervivencia de actitudes pequeño-burguesas en la sociedad cubana. El tono de comedia coral grotesca recuerda a menudo el cine de Luis García Berlanga, mientras que su visión satírica de la burocracia estatal nos remite a las mencionadas comedias de Gutiérrez Alea.

¹ PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « News from Havana : A Restructuring of the Cuban Cinema », *Framework*, nº 35, 1988, p. 91

² DEL RÍO, Joel, « Infortunios y profundas levedades en el cine de Juan Carlos Tabío », en *Coordenadas del cine cubano 2*, ed. Mario Naito, Santiago, Editorial Oriente, 2005, p. 279

³ GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, p. 13

⁴ CHANAN, Michael, *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pp. 395-443

Aunque en menor medida que *Dolly Back* o algunos de sus largos posteriores, *Se permuta* presenta recursos autorreflexivos que producen un distanciamiento en el espectador : aceleramientos o congelación de la imagen, elementos gráficos propios de las historietas, o personajes que hablan a la cámara. En el filme, sin embargo, domina la representación crítica de la vida cotidiana dentro de una estética antisolemne que subraya lo lúdico por encima de las exploraciones de corte experimental. Con sus más de dos millones de espectadores, *Se permuta* se convirtió en uno de los grandes éxitos de taquilla en la historia del cine cubano.

Apotheosis autorreferencial

Plaff (1988) desarrolla en profundidad las tendencias especulares que ya se percibían en « *Dolly Back* » y la crítica social ensayada en su largo anterior. El título alude a los huevos que se estrellan misteriosamente contra la casa de Concha (Daisy Granados), una mujer de mediana edad, creyente en las prácticas de la Santería y que desea librarse de su nuera, Clarita (Thais Valdés). Víctima de sus prejuicios y su temor a la vida, Concha no se atreve a aceptar a Tomás, un hombre maduro que desea casarse con ella. Un rompecabezas vertebra el eje temático : ¿Quién tira los huevos? Siete sospechosos se suceden, pero la solución no aparecerá hasta el último minuto, como en las películas y novelas de intriga policíaca.

Formalmente, la historia se cuenta como una película que está siendo proyectada con numerosos accidentes : las primeras imágenes muestran a los personajes boca abajo ; el proyccionista anuncia problemas técnicos que le obligan a empezar con el segundo rollo, mientras manda el primero a arreglar al ICAIC ; los miembros del equipo de rodaje aparecen accidentalmente reflejados en uno de los espejos ; el director se dirige al espectador para explicar por qué determinada escena no pudo ser filmada por razones de presupuesto. Todos estos gazapos muestran de forma caricaturesca las precarias condiciones de rodaje en la Cuba de finales de los ochenta, pero ante todo revelan la posibilidad de crear un cine radicalmente autorreflexivo que puede llegar a ser también eminentemente popular (el filme fue uno de los mayores éxitos en el año de su estreno)⁸. Si normalmente el cine autoconsciente tiende a ser objeto de culto entre una élite de intelectuales y cinéfilos (como ocurre en los casos de Godard o Truffaut), los filmes de Tabío son una viva prueba de cómo la experimentación de este tipo puede ser llevada con éxito al gran público.

Como en sus filmes anteriores, Tabío explora aquí temas como la burocratización del Estado, el papel del sincretismo religioso y las tensiones ideológicas entre dos generaciones de cubanos. Si el enfrentamiento generacional en *Se permuta* venía dado por

⁸ Carlos Galiano da la cifra de más de medio millón de espectadores durante las primeras cinco semanas de exhibición de *Plaff*. En « Plano general », *Cine cubano*, n° 126, 1989, p. 94

la relación entre una madre burguesa y su hija, en *Plaff* tiene lugar entre una mujer de la « vieja guardia » revolucionaria y su joven nuera, que representa lo nuevo, la necesidad del cambio allí donde es necesario. Los propios nombres (Concha y Clarita) subrayan esa oposición entre la dureza y obstinación de la primera y la lucidez y capacidad de transformación de la segunda. El propio Tabío ha hablado recurrentemente de estas semejanzas :

Creo que *Se permuta* y *Plaff* son la misma película contada dos veces [...] Lo digo porque los personajes se repiten en una y otra : Gloria, en *Se permuta* representa los valores arcaicos, los mismos que Concha en *Plaff*. [...] En las dos películas hay dos conflictos que se contraponen : riesgo y acomodamiento. [...] Creo que el cine cubano, el de antes y el de ahora, en general padece de un estigma (hablo de la ficción): la ñoñería. Esto puede resumirse en un cine sin conflictos mayores, en problemáticas que no reflejan ni por carambola el desarrollo de la conciencia social e individual.⁹

De las palabras de Tabío se deduce una posible lectura de *Plaff* más allá de los conflictos entre los personajes, una lectura metatextual del filme como alegoría del revisionismo cinematográfico practicado por una nueva promoción de cineastas dentro del ICAIC. Gilberto Moisés Blasini explora esta idea en su ensayo « The World according to Plaff »¹⁰. Para Blasini el filme de Tabío lleva a cabo una relectura paródica de la tradición cinematográfica cubana a tres niveles : 1) el de las teorías de realizadores cubanos como García Espinosa (« Por un cine imperfecto »); 2) el de las comedias cubanas de finales de los sesenta (*La muerte de un burócrata*); y 3) el de los filmes que tratan el papel de la mujer en la sociedad cubana (*Lucía y Retrato de Teresa*). Las teorías de García Espinosa llegaron a convertirse en su momento en un auténtico manifiesto del nuevo cine latinoamericano ; un manifiesto contra la « tecnolatría » del modelo estético hollywoodiense y a favor de un cine que no ocultara las limitaciones materiales del marco cultural latinoamericano.

Los guiños intertextuales al célebre texto de García Espinosa pueden observarse en el uso de numerosas « imperfecciones » que el realizador incorpora conscientemente a la narrativa. Los actores a veces aparecen desenfocados u olvidan parte del texto, una mano pasada por delante del objetivo de la cámara sirve de transición entre dos escenas, el comienzo de la película (el primer rollo) aparece reproducido al final. Este tipo de juegos metacinematográficos tienden a desconstruir el aire moralizante y a veces pretencioso de los filmes de la década anterior, mientras que sintonizan, a su vez, con el materialismo « lúdico » de la dramaturgia brechtiana¹¹.

⁹ Citado en Juan Antonio García Borrero, *Guía del cine cubano de ficción*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2001, pp. 260-61

¹⁰ BLASINI, Gilberto Moisés, « The World According to Plaff: Reassessing Cuban Cinema in the Late 1980s », en *Visible Nations : Latin American Cinema and Video*, ed. Chon A. Noriega, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 193-216

¹¹ Para una discusión de la importancia del componente lúdico en el teatro épico-dialéctico, véase Brecht, *op. cit.*, pp. 15-17

La recuperación paródica de la tradición cómica de los sesenta, y en concreto de *La muerte de un burócrata*, se materializa principalmente a través del personaje múltiple que recibe el nombre de Contreras. Siete personajes distintos, todos ellos interpretados por el mismo actor (Jorge Cao), ostentan el mismo apellido¹². Cada uno de ellos ocupa un espacio diferente dentro del entramado burocrático del sistema : desde el jefe de Talita, que es incapaz de entender, y menos aún apoyar, cualquier innovación, hasta el propio director ficcionalizado en el filme, Juan Carlos (¿Tabío?) Contreras, que se dirige al espectador para justificar las imperfecciones del filme por los recortes presupuestarios y la necesidad de terminarlo dentro de los plazos previstos. En este sentido, Tabío extiende su crítica de la burocracia a la propia industria cinematográfica representada por el ICAIC.

Por último, *Plaff* retoma paródicamente el uso de los personajes femeninos como alegorías nacionales. Si en un filme como *Lucía*, Humberto Solás se valía de mujeres representativas de varios periodos para comunicar una visión totalizante de la historia de Cuba, *Plaff* se vale igualmente de la alegoría, pero dentro de un contexto genérico radicalmente diferente para transmitir una perspectiva satírica de la realidad nacional. En su representación de Concha, el personaje femenino principal, Tabío recurre al melodrama, la telenovela y el relato policial. A través de estos subgéneros se presentan situaciones hiperbólicas o absurdas que despojan al personaje de toda afectación, acercándolo, por el contrario, al contexto social del espectador medio¹³.

Estrenada en el Festival de La Habana, en diciembre de 1994, *El elefante y la bicicleta* insiste en temas y técnicas semejantes. La metáfora del título alude a los peligros de una percepción engañosa (por estrecha) de la realidad. Al comienzo de la película, Iluminada, la maestra ciega del pueblo « La Fe », pregunta a sus alumnos qué ven en las nubes : uno de ellos ve un elefante ; otro una bicicleta. Esta simple anécdota recuerda al espectador que lo que podemos percibir como una verdad absoluta, no es sino una interpretación personal de la realidad. Es éste un *leit-motif* que reaparece a lo largo de toda la obra de Tabío y que se muestra en tensión con el mensaje ideológico de su producción cinematográfica, siempre crítica de males sociales específicos, pero, fiel en última instancia al espíritu de la Revolución.

La acción comienza en 1925, cuando « el isleño » (Luis Alberto García) llega a La Fe trayendo consigo un proyector y una sola película muda, *Robin Hood*. En un principio el filme parece contar dos historias : la de la gente real del pueblo, los espectadores que están contemplando la película, y la historia ficcionalizada en el filme que contemplan. A medida que transcurre la acción las dos tramas se van entrelazando hasta convertirse en una sola. Los habitantes del pueblo ven una y otra vez un filme que va cambiando en cada proyección.

¹² Este uso de un mismo actor interpretando varios personajes responde a una de las máximas de Brecht, para quien « nunca, ni por un instante, debe transformarse el actor enteramente en su personaje », *op. cit.*, p. 42. La ruptura de la identificación actor/personaje es uno de los mecanismos propuestos por el dramaturgo alemán para alcanzar el distanciamiento necesario para crear un sentido crítico en el espectador. Cf. Gutiérrez Alea, *op. cit.*, p. 37

¹³ BLASINI, *op. cit.*, p. 208

La historia de Robin Hood se va convirtiendo en la historia de la gente de La Fe y en la de su lucha contra el cacique y caudillo llamado Gavilán. El filme proyectado adopta en cada proyección elementos de la historia política y cinematográfica de Latinoamérica. La intertextualidad histórica viene dada por la inclusión de episodios de la conquista, la colonia, las guerras de Independencia, la revolución mexicana y la revolución cubana ; la cinematográfica, por la inserción de fragmentos procedentes de *Historias de la revolución* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea; *La nueva escuela* (1973) y *El huerto* (1974), de Jorge Fraga; *Cascos blancos* (1975), de Fernando Pérez, y *Hombres de mar* (1975), de Manuel Herrera. Los intertextos cinematográficos se multiplican, además, mediante la recreación de estilos propios de las etapas más significativas de la historia del cine. En ocasiones, las imágenes recuerdan películas mexicanas, brasileñas e italianas y la escena musical insertada hacia el fin de la película evoca *El Amor se Cosecha en el Verano*, de Ladislav Rychman (Checoslovaquia, 1964)¹⁴.

El elefante y la bicicleta es, al mismo tiempo, un homenaje al cine en su centenario y una reivindicación utópica de la Revolución, que atravesaba en ese momento una difícil coyuntura tras la caída del muro de Berlín y el comienzo del llamado « periodo especial ». El cine dentro del cine aparece aquí en todo su esplendor. La película cuenta la primera proyección de un filme en una isla donde nunca antes había llegado el cine. La anécdota, que nos remite, mediante un nuevo guiño intertextual, al corto de Octavio Cortázar *Por primera vez* (1967), sirve para desarrollar aún más el componente alegórico ya ensayado en *Plaff*. Todo en la película nos remite a la historia de Cuba y a la historia del cine, y lo hace mediante una reflexión que va más allá del género de la comedia social o grotesca con que se ha querido etiquetar la obra de Tabío.

El elefante es además una exaltación del poder transformador del cine, y por extensión del arte. En una inversión radical del concepto de mimesis realista, las sucesivas proyecciones de una misma película, que se materializa de forma distinta con cada proyección y que desencadena cambios radicales en su entorno, no hacen sino sugerir la capacidad que el cine tiene para influir directamente en la realidad. En este sentido, *El elefante* inscribe en su propia trama las teorías de Brecht en torno a la relación entre el espectador y la obra. Como en la dramaturgia brechtiana, el filme de Tabío dinamiza y objetiva la experiencia del espectador « estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento »¹⁵.

¹⁴ NOGUER, Eduardo G., *Historia del Cine Cubano : Cien Años 1897-1998*, Miami, Ediciones Universal, 2002, p. 409

¹⁵ SCIARRETTA, Raúl, « Enfoques para un estudio de Brecht », en *Breviario de estética teatral*, op. cit., p. 9

Interregno realista

Las obras de Tabío que más difusión han tenido fuera de Cuba son precisamente las menos autorreflexivas. *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995), codirigidas con Tomás Gutiérrez Alea inciden en temas recurrentes en su obra, pero dentro de esquemas narrativos más tradicionales. En ellas se manifiestan los rigores del periodo especial que Tabío dramatiza mediante una sátira de los sectores más intransigentes de la sociedad, un rechazo de la intolerancia y una reivindicación a ultranza de la necesidad de cambio como única salida a los problemas que aquejan al país. La crítica situación por la que Cuba atraviesa en ese momento se refleja en un humor que, aunque presente, se torna ácido y a menudo sombrío.

Lista de espera (2000), una coproducción multinacional entre Cuba, España, México, Francia y Alemania, constituye hasta la fecha el mayor éxito internacional de Tabío en solitario. Desde un punto de vista formal, la película está a medio camino entre las obsesiones paródicas de los primeros tres largos de Tabío y la narrativa más convencional de sus colaboraciones con Gutiérrez Alea. El intertexto cinematográfico más evidente es *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel. La situación en la que se encuentran los personajes, atrapados en un espacio cerrado del que son incapaces de salir, evoca inmediatamente el punto de partida del filme de Buñuel.

De hecho, al comienzo de la película, uno de los personajes se encarga de establecer dicha conexión : « ¿No nos pasará lo que en una película que yo vi, en la que los personajes quedaban atrapados en una habitación y no podían salir aunque tuviesen las puertas abiertas? » La referencia no puede ser más oportuna : si el encierro en *El ángel exterminador* era el calvario de unos burgueses atrapados por sus miserias personales, *Lista de espera* cuenta la odisea de unos trabajadores igualmente cautivos, pero que buscan una salida colectiva a su condición ; si en el filme de Buñuel la reclusión es el detonante de la desintegración moral de sus personajes, en el de Tabío, lo es de la reconciliación y el espíritu de sacrificio. Los cambios experimentados en la « utopía » alegórica de la terminal de autobuses de *Lista de espera* se revelan al final como un sueño, pero como ocurre en toda la filmografía de Tabío, el sueño y la vigilia, la realidad y la ficción mantienen una tenue línea divisoria que el espectador es invitado a transgredir.

Las trampas del metatexto

La más reciente producción de Tabío, *Aunque estés lejos* (2003), continúa los juegos metatextuales de sus obras anteriores. Una productora y un guionista cubanos intentan ponerse de acuerdo con un actor y productor español para realizar una película sobre los cubanos que se van de su país, los que no se quieren ir y los que se quieren ir y no pueden.

Aunque estés lejos es una película de historias entrelazadas a medio camino entre la realidad y la ficción, cuyas trampas autorreferenciales sorprenden constantemente al espectador. Como en el resto de sus filmes, se denuncian las visiones esquemáticas de la realidad y se advierte de los peligros que de ellas se derivan tanto en lo político como en lo artístico.

El elemento paródico característico de la cinematografía de Tabío se manifiesta en múltiples niveles. Como en sus largos anteriores, Tabío recurre al pastiche de géneros tales como el melodrama y las telenovelas, a los que en esta ocasión se añade el thriller. La música, a su vez, actúa como subtexto paródico de las tres historias que componen la trama del filme. Las letras de boleros de Benny Moré y Bola de Nieve anuncian y/o comentan los sucesos narrados. La parodia se extiende, además, a aspectos referentes a la industria cinematográfica. Partiendo de un fenómeno contextual propio del cine cubano de nuestros días -el de las coproducciones con Europa (y especialmente con España)- *Aunque estés lejos* denuncia los estereotipos sobre la sociedad cubana y su explotación en el ámbito de la cultura europea. El elemento autorreflexivo queda así subrayado aún más si cabe por el hecho de que dicha parodia del sistema de coproducciones se hace desde el seno de una coproducción con España.

En su última película Tabío vuelve a la más pura tradición autorreferencial de sus orígenes¹⁶. Más que en ninguna otra de sus obras, *Aunque estés lejos* se aleja de los modos de representación tradicionales, rebelándose contra la linealidad, la clausura narrativa y el efecto de realidad propios de las cinematografías convencionales. Apoyado en profesionales con los que ya había trabajado en *Lista de espera* (Arturo Arango en el guión, Carmen Frías en el montaje y Hans Burmann en la fotografía), el filme plantea una compleja estructura de tramas múltiples en las que se entremezclan las narraciones de sus tres guionistas-personajes sin que el espectador sea capaz de prever si lo representado es parte de la diégesis (la narración de la trama básica del filme) o la metadiégesis (los relatos fabulados por los personajes de la ficción). Todas las narraciones son sucesivamente interrumpidas mediante efectos desfamiliarizadores. Más que nunca, Tabío busca inquietar al espectador. Como en la mejor tradición del teatro épico-dialéctico, y en la misma línea de las propuestas teóricas de Gutiérrez Alea, aspira, más bien, a ganar su complicidad :

Un espectáculo socialmente productivo [...] no se ofrece como simple vía de escape o consuelo para el espectador atribulado, sino propicia el regreso del espectador a la otra realidad -la que lo empujó a relacionarse momentáneamente con el espectáculo, a abstraerse, a disfrutar, a jugar [...] no complacido, tranquilo, descargado, apaciguado, inerte, sino estimulado y armado para la acción práctica. Es

¹⁶ En el kit de prensa de la película, el propio Tabío reconoce esta vuelta a los orígenes : « Entre las muchas cruces que llevamos a cuestras los artistas está tener que trabajar con nuestras obsesiones y entre *Dolly Back* y *Aunque estés lejos* habrá todas las diferencias que se quiera pero en ambas está presente esa solución de continuidad, ese diálogo de espejos entre realidad y ficción que también está presente en otras películas mías ». En « Notas del director, Juan Carlos Tabío », Alta Films, <http://www.cinebo.com>

decir, aquél que, a través del disfrute, constituye un factor en el desarrollo de la conciencia del espectador, en tanto lo mueve a dejar de ser simple espectador pasivo (contemplativo) frente a la realidad.¹⁷

La última de las tres partes en las que se divide el filme muestra una complejidad extrema. Los tres guionistas-personajes aúnan sus fuerzas en una historia final en la que la estructura abismática del relato alcanza una perspectiva vertiginosa. Se trata sin duda de la parte más controvertida de la película. Muchos críticos han visto en ella un efectismo intelectual innecesario, un mero ejercicio de virtuosismo cinematográfico¹⁸. Para Joel del Río se trata de uno de los finales más arriesgados y desconcertantes de todo el cine cubano, ya que sitúa al espectador en un callejón sin salida : por un lado, parece querer reivindicar la verdad de la ficción, mientras que simultáneamente insinúa que toda realidad es susceptible de ser manipulada y recompuesta¹⁹. Tabío critica la manipulación del espectador, pero lo hace manipulándolo de forma abierta y obsesiva. Nos acerca a la acción, para inmediatamente alejarnos de ella. En última instancia, el filme propone la posibilidad de que su historia pueda continuarse en nuestra conciencia²⁰.

Como Brecht en su teoría y práctica teatrales, Tabío desmantela en su cine la falsa dicotomía entre belleza y utilitarismo, placer y conocimiento. Al igual que en las obras de Brecht, las de Tabío hacen uso de efectos desfamiliarizadores con una finalidad social específica : hacer consciente al espectador de que tanto las relaciones sociales como la creación artística son creaciones humanas y que, por lo tanto, pueden y deben cambiarse.

¹⁷ GUTIÉRREZ ALEA, *op. cit.*, p. 62

¹⁸ Véanse en este sentido las reseñas de Julio Martínez Molina, « Aunque estés lejos, o Tabío complementándose », *Conceptos*, febrero de 2004, p. 9 ; Rolando Pérez Betancourt, n° 148, 21 de junio de 2003, p. 6

¹⁹ DEL RÍO, Joel, « Tan lejos y tan cerca », *Juventud Rebelde*, 28 de junio de 2003, p. 13

²⁰ Esta visión colectiva del acto creativo sintoniza de nuevo con las propuestas brechtianas : « El arte teatral es para Brecht un complejo de creaciones ; crean realmente todos en su acción conjunta : el dramaturgo, el director, los actores, los iluminadores, maquilladores, maquinistas... y crea el público » (Sciarretta, *op. cit.*, p. 9)