



Hacer visible lo invisible

“Pocas veces puedo ser yo...”, ¿dice Gina?, ¿o Ana?

Hamlet Fernández

Viernes, 15 de Febrero de 2013

Hamlet Fernández polemiza con Danae Diéguez sobre "La película de Ana".

Con *La película de Ana* vuelve a quedar claro que, sin un personaje lo suficientemente bien pensado y escrito, los actores pueden esforzarse por hacer su trabajo dentro de los estándares de lo aceptable, pero sin muchas posibilidades de lograr una actuación memorable. Esa es la razón, en mi opinión, de que al menos en el cine cubano de las últimas dos décadas existan tan pocas actuaciones excepcionales, de esas que logran fijar el rostro de un actor en la historia y el imaginario simbólico que va generando la cinematografía nacional –como ocurrió con Jorge Perogurría a propósito de su desempeño en *Fresa y chocolate*.

Laura de la Uz acaba de lograr ese suceso extraordinario. Ana y Gina, esa especie de Dr. Jeckyl y Mr. Hide de género femenino, es un ejemplo dual y rotundo de que la actuación profesional en cine sí puede lograr un alto nivel de autenticidad cultural, solo que para ello es imprescindible que al actor se le entregue el diseño intelectual de un personaje cuya complejidad antropológica sea suficiente como para encarnar, mental y corporalmente, a un ser verosímil, auténtico, “real” –en términos culturales e históricos.

Ana es una actriz que rebasa los 35 años, una profesional estancada en aventuras y telenovelas de producción nacional, a la que aún las oportunidades que brinda el cine realizado gracias a las “coproducciones” no le han tocado a la puerta. Su situación doméstica es precaria, la casa se le viene encima, el refrigerador no funciona, etc. En este rol vemos a una Laura de la Uz ojerosa, desaliñada, de voz cansada, dándole vida a una mujer introvertida, ya casi sin fuerzas para luchar, para salir a pelear por su profesión y bienestar material, sobre todo porque en su “medio” parece imposible ya algún progreso, algún salto hacia el éxito. La fatiga, la desesperanza, la desilusión, la vejez prematura de toda una generación están marcadas en el rostro, los ojos y el pelo de Ana; De la Uz logra hacer de este personaje una contundente expresión psíquica y física, contenida al tiempo que visceral, de la frustración profesional y personal, de la mediocridad impuesta por las circunstancias, de la impotencia humana ante la regresión, la erosión estructural del proyecto de vida propio y colectivo.

Ahogada por la miseria, Ana entrevé la posibilidad de hacer dinero fácil y rápido. Pero debido al éxito de su actuación frente a la cámara de los cineastas “antropólogos” austriacos –para quienes se trataba de un real y desgarrador testimonio de vida–, estos se interesan en realizar un documental solo con su caso, lo cual constituye el giro dramático que pone a discurrir el argumento central del filme: Ana, en medio de la situación más embarazosa de su vida, encuentra la posibilidad de rodar su propia película, de liberar su creatividad, construir un personaje desde sí misma y sorprenderse ante sus potencialidades histriónicas. Un talento que no había podido desarrollar en aventuras y telenovelas del patio que, lejos del éxito profesional, la habían convertido en una actriz sin mucho reconocimiento, de “medio palo” –como se le escucha decir a algún personaje. Debe ser cruel darse cuenta, casi a los 40 años, de que no es precisamente la falta de talento (por lo menos para hacer bien lo que se estudió, porque sabemos que existen otros muchos tipos de “talento” que conducen al éxito por cientos de atajos) lo que te ha convertido en un profesional mediocre, sino las limitaciones que impone el medio en el que te desenvuelves, el “medio” en el que intentaste confiar y que resulta ser, a la postre, el gran diseminador de mediocridad humana. Esta es la problemática más sutil, profunda y desgarradora que late en *La película de Ana*, antes que el fenómeno de la prostitución, que funciona como mera superficie, tanto a nivel de antropología visual como psicológica.

Gina va ganando protagonismo en un segundo nivel de la ficción, pero en términos de actuación viene siendo en realidad un tercer nivel vivencial si tomamos a la personalidad y experiencia existencial de la actriz de carne y hueso –Laura de la Uz–, como la base principal de la construcción de los dos niveles de ficción en que se desarrollan sus personajes. Laura, actriz cubana, conoce mejor que nadie las intrínsecas del “ambiente” del cine y la televisión, base referencial que es medular para dar vida al personaje de Ana, símbolo de las frustraciones de una generación; y desde dentro del primer nivel de ficción, como consecuencia de la desesperación económica y monotonía profesional de Ana, irrumpe Gina, cual *alter ego*. Pero en este complejo proceso de construcción de realidad artística (como lo es toda ficción), en el



que la actriz debe dar vida a dos personajes ya delineados en la arquitectura dramática de la película, así como Ana se nutre de la historia de Flavia para construir a Gina, Laura de la Uz se nutre, como cualquier actor, de toda la materia prima acumulada en la memoria emotiva de un pueblo. De ahí que Gina sea, por excelencia, un arquetipo: la marginalidad social que se asume a sí misma con consciencia de lo hecho (una marginalidad autoconsciente, sería otra forma de decirlo, también un producto de la Revolución), un estereotipo brillante de la extroversión popular, la voluptuosidad mestiza convertida en mercancía, la consecuencia extravagante del maltrato de la vida, el producto de una circunstancia histórica: “la jinetera”. Y la grandeza del desempeño de Laura de la Uz en este rol no radica en haber logrado darle cara, cuerpo, gesticulación y jerga verbal de forma verosímil al estereotipo cultural –eso lo puede conseguir cualquier actriz medianamente competente–; lo excepcional es haber podido arribar a una ambivalencia de representación de la cual dependía el éxito de toda la película. De la Uz es rotunda en términos de verosimilitud interpretativa –como ya he dicho–, pero su histrionismo es lo suficientemente inteligente como para expresar en el mismo acto, mediante sutilezas casi subliminales, la esencia del fundamento del *alter ego* de Ana, a saber: Gina es un *simulacro*, es mímesis dentro de la ficción, es solo “realidad” estético-cognoscitiva, en un supra nivel. Cuando una actuación naturalista, como es típico del cine, logra que el espectador se identifique con el personaje como si de un ser de carne y hueso se tratara, incluso sabiendo y sintiendo que se trata de un simulacro de representación, de una ficción dentro de la ficción, estamos en presencia de una actuación magistral.

Otro de los aspectos meritorios del filme tiene que ver, precisamente, con la estética del simulacro, utilizada como estrategia de deconstrucción del exotismo cultural, social y antropológico, practicado tanto desde fuera como desde dentro. Los austriacos están interesados en recoger testimonios de prostitutas cubanas para su colección de cine documental “antropológico”, pero como siempre sucede, la complejidad del ecosistema sociocultural cubano es tal, que solo pueden asomarse a su superficie, pues el fondo, las estructuras profundas, están fuera del alcance de sus posibilidades epistemológicas de comprensión. Por tal razón, como sucede en la inmensa mayoría de las películas realizadas por directores extranjeros que intentan abordar la realidad cubana actual –*7 días en La Habana* sería un ejemplo reciente, pero ya célebre, por todas las formas habidas y por haber de exotismo estetizante que despliega–, la versión dramatizada del falso testimonio de Ana resulta un engendro de creatividad: los realizadores foráneos recreando en imágenes las zonas más trágicas de una historia falsa. Por supuesto, una vez entrada en esta lógica de producción, Ana no solo continúa con su ficción por el incentivo de ganar dinero, sino porque la posibilidad de hacer su propia película es la mejor manera de burlarse de los extranjeros, invirtiendo así las relaciones de poder: de ser la supuesta prostituta a la que se le ofrece un puñado de dólares a cambio de la intimidad de su vida, pasa a ser quien manipula, tanto a los cineastas extranjeros como a la realidad que estos están intentando documentar. Ana solo pone en práctica los mecanismos psíquico-culturales de la simulación, cualidad cuasi ontológica del *ser* de esta nación; y con mayores posibilidades de éxito en el *casting* que las prostitutas de oficio, porque ella, como buena actriz, logra desarrollar una ilusión de realidad con todos los ingredientes exóticos suficientes como para impresionar y dejar sedienta a la curiosidad sociológica de los austriacos. Por este camino, la comedia de peripecias y equívocos se va diluyendo en los códigos del falso documental, que tiene en la estética del simulacro a su cuartada dramática.

Ahora bien, ¿es condenable la actitud de Ana desde el tamiz de la ética? En lo personal, no lo creo. Si algo deja claro la película es que Ana es un ser ético; no se deja tocar un “pelo”, ni siquiera las manos, por ninguno de los extranjeros. Hace concesiones, como todo el mundo, cuando es el plato de comida y el vaso de agua fría lo que está en juego. Además, ¿no se ha sobrevivido en este país desde tiempos inmemoriales, gracias a la capacidad para jugar con Dios y con el diablo al mismo tiempo? Si desde el siglo XVI en la isla se contrabandeaba tasajo y cuero de vaca con los corsarios y bucaneros, al tiempo que se profesaba una fidelidad formal a la corona española; en pleno siglo XXI –siendo el tasajo de res nacional un producto en extinción–, ¿quién que malviva con el salario socialista es lo suficientemente ético como para no inventarse una película a cambio de una suma atendible de dinero, aunque esto implique manipular, mentir, simular lo que no se es?

Sin embargo, a medida que Ana se adentra en el registro visual de esas zonas agrietadas de la ciudad –haciendo uso del procedimiento de selección y recorte de un fragmento del *continuum* de realidad–, podemos sentir en las imágenes más dramáticas el efecto de extrañamiento que experimenta su mirada –y por consiguiente la nuestra–, ante el rostro urbano y humano de la marginalidad y la precariedad. Entonces, la película le sirve a Ana también para detenerse a concientizar que existe mucho más sufrimiento en el mundo que el que le concierne en lo personal. De la otra estrategia discursiva, la de la puesta en escena (todo es puesta en escena, le escuchamos decir a Vergara después de visionar un



fragmento de su torpe montaje), aprende la protagonista otra enseñanza crucial: que los límites entre la ficción y la realidad son inasibles, porque la propia realidad es de por sí una construcción, un montaje de la conciencia, de manera que el tránsito de una dimensión a la otra es continuo y bidireccional. Ana, frente a cámara, quizás en la secuencia de mayor sinceridad de su película, hace explícito su aprendizaje vital: “Yo tengo que vencer el terror que a veces tengo de mí misma. Una se pasa la vida fingiendo para los demás, actuando, y mal. Pocas veces puedo ser yo, a veces, cuando me ‘tiemplan’ bien, o la rara vez que siento que alguien piensa más en mí que en él”. Este es un instante rotundo de autoconciencia, en el que aflora una de las grandes paradojas de la vida contemporánea: la escisión entre el *rol* y la dimensión íntima del *yo*; el *rol* familiar, profesional y social tiende a mediar, a invadir el espacio del *yo*, y dicha expropiación que experimenta el *yo* de sí mismo conlleva que las personas se pasen la vida fingiendo, actuando para los demás –como le escuchamos decir a Ana travestida de Gina, fundida totalmente en su *alter ego*. Entonces –he aquí la paradoja–, es a veces en el espacio de la ficción donde el *ser* tiene la posibilidad de recobrar su esencia, y el *yo* se trasluce a través de la máscara. Otro gran acierto del guión es Vergara, la persona que mejor conoce la fibra emocional de Ana, quien intuye la transformación de su esposa. En la última discusión le dice: “...a mí me parece que... tú no estás haciendo de puta, sino que la puta esa es la que te está haciendo a ti, de verdad...”

Ya que hablamos de Vergara, como contraparte de Ana, están las aspiraciones artísticas de su esposo, también un artista frustrado, pero presumimos que en su caso las causas de tal infortunio radican más en su dudosa sensibilidad estética. Vergara es el típico creador que, por su falta de talento, tiende a enturbiar la representación de la realidad, a pseudo-poetizarla, para que parezca más profunda y compleja. Pero, como se sabe, por ese camino se desemboca con mucha facilidad en el exotismo estético, pero construido desde dentro. Quien intenta manipular deliberadamente a Ana es su esposo, no los austriacos; estos negocian con transparencia (ofrecen dinero y equipamiento a cambio de la documentación empírica), hasta tanto no se descubre la farsa. Por su parte, Vergara ve en el negocio no solo la posibilidad de hacer dinero, sino la oportunidad de realizar su propia obra “poética” (de melancolía y vacío) –lo dice por lo claro cuando Ana le reclama que ha estado filmando a espaldas suyas. Es él, con sus forzadas puestas en escena y la elementalidad metafórica del montaje, quien intenta monopolizar el discurso, desplazando y marginando la mira de Ana, usurpándole así el lugar de la enunciación. En este forcejeo creativo subyace una tesis atendible: ¿quién desprecia más la inteligencia de la mujer, el machismo solapado de Vergara, o el respeto hipócrita de al menos uno de los productores europeos? Con respecto a esta problemática de las relaciones de poder entre los géneros, fue clave la incorporación en el esquema dramático del personaje de Vergara; interpretado por Tomás Cao a la medida, con esa dualidad tan sutil de tipo noble, buena gente, pero en el fondo frustrado, resentido con la creación artística y el éxito, y por ello capaz de “trepar” hasta por encima de su esposa. De no haber sido así, la cadena de oposiciones binarias hubiera resultado tediosa, por canchales y tautológica: Europa/Caribe-América; colonizador/colonizada; hombre/mujer; extranjero/jinetera; etc. Pero con un marido de por medio, que consciente y apoya la empresa de su mujer de pasarle gato por liebre a los europeos (muy en el fondo en su provecho propio, recalco), y que podemos imaginar (amén de la elipsis un tanto torpe) que termina negociando con el austriaco malhumorado que descubre la farsa; la última producción de Daniel Díaz Torres se abre a una complejidad a salvo de esquematismos y lugares comunes, en lo que a este aspecto espinoso se refiere.

Para terminar, algunos detalles escabrosos que recienten a *La película de Ana*. Lo primero –aunque todo el mundo lo haya dicho ya, no está de más remarcarlo–, es imperdonable que ni el director, ni Eduardo del Llano (coguionista), ni Manuel Iglesias (montaje) se hayan percatado del daño que le hacía al filme un chiste tan burdo como el que se le ocurre a Flavia para espantar a los curiosos del barrio que observan la primera filmación de Gina. Me uno a [Danae Diéguez](#) en este justo reclamo: « ¿hasta dónde la pobreza cubana va a ser mirada desde el irrespeto? Y que no se confunda eso con el choteo del que nos habló Mañach, pues aquel es una de las tantas formas de resistencia –amarga, por cierto– a la vida difícil de las personas en la isla. Pero, además, el choteo es en primera persona, sale de nosotros mismos, y no de otros que nos miran y emiten el chiste; eso ya es burla».

En términos de sintaxis narrativa, existen dos elipsis que marean por completo al espectador, casi terminando el metraje. No queda claro si los experimentos cinematográficos de Vergara quedaron incluidos en el material definitivo que Ana entrega a los productores, detalle que no es para nada irrelevante. Tampoco se comprende bien a qué arreglo llegó su esposo con el austriaco. Lo otro es que si este último había acabado de trabar un acuerdo con el mulato, ¿tiene algún sentido dramático serio la escena en casa de Flavia? La lujuria repentina del extranjero funciona más como un forzado detonante, para que la secuencia de la reunión con el grupo de productores pueda terminar a punta de chancleta; desenlace en verdad muy poco creativo, pobre, en términos culturales.



Por su parte, aunque la fotografía de Raúl Pérez Ureta es correcta, en el intento de extraerle a las ruinas arquitectónicas el sumun del sufrimiento humano que en ellas se anida, hay una tautología metafórica que remite a *Suite Habana*. Pienso que el cine cubano debiera dejar descansar los espacios derruidos por un buen tiempo. El final, en términos dramáticos, es brillante: Ana ya ha aprendido la lección, los juerguistas foráneos que transitan por el malecón a bordo del descapotable le vociferan y ella los enmarca con sus dedos, los recorta, los convierte en fragmento, los exotiza, aunque su cámara sea imaginaria; porque, más importante que una cámara, es tener una mirada propia, estar centrados en un *locus* de enunciación, saber cómo responder. Ese instante es el de la emancipación simbólica de Ana. Sin embargo, la fotografía hace esto: en el último plano, al fondo, queda el trozo de ciudad (el soportal apuntalado), en perpendicular, una bandera cubana pintada en un muro, y la protagonista de frente a nosotros, que baja lentamente sus brazos. La bandera, que es mostrada varias veces a lo largo del filme, se carga en esta imagen final con un contenido chovinista que la película no necesitaba en lo absoluto. El drama de Ana es por sí mismo metonimia de un estado de cosas, y la desafiante actitud con que se despide no precisaba ser respaldada por ningún símbolo patrio.