

Scholar@UPRM

Jesús Díaz: El cine como texto y pretexto para la literatura

Item Type	Essay
Authors	Rodríguez Vivaldi, Ana M.
Publisher	Centro de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez
Download date	2026-03-09 17:58:54
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.11801/3444

JESÚS DÍAZ: EL CINE COMO TEXTO Y PRETEXTO PARA LA LITERATURA

Ana María Rodríguez-Vivaldi

El cine es una forma de producción artística que pertenece al siglo XX, y es quizás tanto causa como efecto de los cambios de perspectiva que prevalecieron en ese siglo. Causa, porque las técnicas cinematográficas han dado paso a nuevas formas de ver y de decir, sobre todo a formas de expresión directa, sin mediadores que nos prejuzgan a pensar como ellos o dirijan abiertamente nuestra lectura. Efecto, en el sentido de que el siglo XX se convirtió en uno de experimentación en las artes, donde los medios de comunicación masiva como el cine, la televisión y la radio se convirtieron en vehículos aceptables de la expresión artística, influyendo así en el triunfo de la fragmentación y el relativismo por sobre toda noción de absoluto. A su vez, y dada su dependencia en maquinaria, laboratorios, electricidad y métodos de comercialización modernos, es razonable afirmar que el cine es una de las primeras y grandes respuestas del arte al reto de la industrialización, una forma de aprovechamiento de las posibilidades tecnológicas en pro de lo estético que hoy en día está siendo emulada en la informática.

Cuando aparece, el cine no es más que una máquina que registra fotografías en movimiento, las “escenas de la vida” de los hermanos Lumière, por ejemplo. Cuando los cineastas descubren que ese registro neutro de ciertas imágenes, objetos o figuras puede organizarse en una construcción que “cuenta” acontecimientos y que se desarrolla como espectáculo, el cine quedará ligado a los otros medios de expresión que hacen lo mismo, a saber, el cuento y la novela (por su calidad narrativa) y el teatro (por la dramaturgia escénica y los actores). Respecto al cuento y la novela, el cine reclamará desde el principio ese lenguaje narrativo mediante las imágenes y luego los sonidos. A pesar de las diferencias obvias entre la comunicación escrita y las imágenes audiovisuales cinematográficas, ya era obvio entonces que ambos se aproximaban al querer

contar una historia determinada, al tener un interés inherente y un gusto estético por la manera en que se cuenta una historia y por lo que se cuenta en sí.

También desde el principio, el cine utilizará la literatura como fuente para obtener temas y argumentos, dándose principalmente a través de las llamadas adaptaciones que se siguen efectuando hoy en día.¹ Al pasar el tiempo, con el desarrollo del medio y el acceso al mismo, muchos futuros escritores integrarán el cine a su formación cultural (desde Borges hasta Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Puig, entre otros) asimilando elementos estilísticos que luego integrarán a sus obras. Se produce eventualmente una relación simbiótica en que la literatura incorpora técnicas y temáticas del cine en su producción, de igual forma que el cine lo había hecho desde sus principios.

El autor que nos ocupa también forma parte de ese proceso de aprendizaje cultural. Jesús Díaz nace en La Habana en 1941, en una época donde en Cuba se veían películas de todo el mundo. A pesar de que la producción local era escasa (de 1930 a 1958 sólo se produjeron 80 filmes) más de 1.5 millones de cubanos asistían al cine cada semana, de una población de 7 millones más o menos en la década del cincuenta. Recuerda Néstor Almendros, quién vivió esos años anteriores a la revolución, que en Cuba se mostraban diferentes tipos de filmes porque casi no había control gubernamental; se pasaban producciones norteamericanas, aun las producciones tipo B, que rara vez saltan a otros mercados, y también películas mexicanas, españolas, argentinas, francesas, e italianas. Casi 600 filmes eran importados cada año, y los censores eran sumamente tolerantes. Por ello, La Habana era un paraíso para los amantes del cine. (King, *Magical Reels* 145). Esas décadas del cuarenta y el cincuenta verán un impulso hacia la fundación de cinematecas y los comienzos de un desarrollo de la industria local que, una vez triunfe la revolución, llevará a que se aumente la producción local de largometrajes a más del doble en menos de treinta años (entre 1959 y 1987, Cuba produjo 164 películas). En la segunda mitad del siglo, y particularmente en la década de los sesenta, a raíz de las directrices ideológicas de la revolución, Cuba se enfrascará en el fomento de la industria cinematográfica local en miras a sustituir en el ideario colectivo esas películas de Hollywood que habían sido por tanto

¹ Dos ejemplos cubanos son *Cecilia* (Humberto Solas, 1982) basada en la novela de Cirilo Villaverde y *Concierto barroco* (coproducción cubano-mexicana, dirigida por Paul Leduc en 1989) basada en la novela de Alejo Carpentier.

tiempo el paradigma para el público cubano y de diseminar su mensaje político-social. Este fomento, liberado por el Instituto cubano del Arte y la Industria Cinematográficos o ICAIC y representado por el apoyo económico gubernamental de la tarea de filmar, le da la oportunidad a una serie de jóvenes cineastas, Jesús Díaz entre ellos, de desarrollarse en la escritura de guiones, y en la dirección, producción y distribución de muchos filmes y documentales que hoy en día son considerados clásicos dentro de la historia cinematográfica latinoamericana. Podemos citar a artistas como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Humberto Solas, Octavio Gómez, Sergio Giral, y Pastor Vega como varios de los que desarrollarán un estilo experimental y muchas veces subversivo de las convenciones del cine hollywoodense (cine cubano). A pesar de los altos y bajos de la producción, surgen obras como *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Lucía* (1968), *El otro Francisco* (1973), *La última cena* (1976), *Retrato de Teresa* 1978, *Cartas del parque* (1988) y *Fresa y chocolate*, entre muchas otras, que representan ante el mundo lo más granado de la cinematografía cubana.²

Jesús Díaz se inicia en la literatura en los años sesenta, obteniendo el Premio Casa de las Américas en 1966 con el libro de relatos *Los años duros*. Sin embargo, al igual que muchos otros intelectuales y artistas, perderá el respaldo del gobierno, particularmente a partir del caso Padilla en 1971, y buscará amparo en el ICAIC, que se había convertido en una especie de protector del pluralismo artístico y proveía un espacio a artistas que se veían relegados por su deseo de experimentación en otras instituciones. Desde allí proseguirá su labor escribiendo guiones, y dirigiendo dos filmes: *Polvo rojo* y *Lejanía*. Ya, sin embargo, va sintiendo una creciente insatisfacción con el rumbo que ha tomado la revolución en Cuba. Esto se hará patente en obras como *Las iniciales de la tierra* (1987), una novela crítica de la revolución, y *Las palabras perdidas* (1992). Ambas novelas fueron publicadas en España, escapándose un poco a la censura del gobierno cubano. Sin embargo, ese mismo año de 1992 publicará un ensayo en Zurich que luego será reproducido en muchos periódicos de Europa y América. En él ("Los anillos

² En los últimos años, la gestión cinematográfica del ICAIC ha sufrido dada la carestía económica que, entre 1990 y 1993, provocó una verdadera crisis de la cual todavía no se recuperan. Se entra entonces en un período de producción multinacional con capitales extranjeros, particularmente europeos, que modifican la producción cubana para acoplarla a gustos o temas de interés de las naciones auspiciadoras. Esto ha llevado a una merma en la calidad y, sobre todo, a un alejamiento de formas y temas que definieron el cine cubano clásico. (Acosta)

de la serpiente”) Díaz hace una crítica profunda de lo que ve como el fracaso del gran proyecto utópico que tanto sentido le había dado a su existencia. El ensayo le valió una carta del Ministro de Cultura cubano condenándolo al exilio. Es en ese exilio donde publica, en 1996, *La piel y la máscara* (Siemens 116).

La novela gira en torno a la filmación de una película homónima que se efectúa en la Cuba de los noventa, la Cuba que está sufriendo la carestía económica y la problemática social que surge por ser una anomalía, por persistir en el comunismo en el vacío de la era poscomunista. Como texto de su novela, Díaz se inspira en la filmación de su propia película *Lejanía*, que escribió y dirigió en 1985.³ Se dan ciertas coincidencias entre ambos textos, fílmico y narrativo, que le otorgan a la lectura de la novela un nivel metaliterario donde lo real se hace cómplice de la ficción y la completa, donde la existencia del film obliga a asimilar la ficción narrativa como una recreación de una realidad particular, vivida por el autor.⁴ En *Lejanía*, como en la novela, se presenta un melodrama de corte doméstico donde la madre exilada retorna de Miami para reencontrarse con su hijo, quien la rechaza. Con ella regresa también una sobrina, que vuelve para recobrar sus raíces a través de la experiencia sensorial de La Habana que dejó atrás cuando niña. Ambos textos recrean el dolor del exilio y el sentimiento de enajenación experimentado, particularmente el de la joven que se encuentra oscilando entre dos culturas. Por ejemplo, una escena que se da en ambos textos presenta a la sobrina subida al techo de la casa declamando unos versos de la poeta cubana Lourdes Casal que resumen su conflicto interno (147). El exilio se transforma en una obsesión para cada personaje, asumiendo varias caras: exilio como deseo, como realidad, como necesidad, como amenaza, como abandono. Exilio, también, como expresión de escape de la propia vida y de los problemas que la hostigan. Eventualmente, el exilio se transforma en símbolo del

³ El filme *Lejanía* explora el género del melodrama político. Para más detalles, ver el artículo de S. Travis Silcox “‘Represento el pasado’: Political Melodrama and Jesús Díaz’s *Lejanía*.”

⁴ En esta utilización de lo cinematográfico para lo literario, Jesús Díaz tiene predecesores importantes en las figuras de, por ejemplo, Vicente Huidobro, quien en 1928 publica una llamada novela fílmica *Mío Cid Campeador* dedicada al famoso actor Douglas Fairbanks; de Borges y Bioy Casares, con la publicación de dos cuentos-guiones *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* en 1951; de Rulfo, con *El gallo de oro*: de García Márquez, quien reescribió un guión para una película titulada *Eréndira* como cuento, y en *Doce cuentos peregrinos* incluye la reescritura de varios más. No hay que olvidar tampoco a Manuel Puig, que en *El beso de la mujer araña* elabora narrativamente la reescritura e invención de varios filmes.

escape que estos seres añoran en lo más recóndito de sí mismos y que logran a través de la máscara que se ponen al actuar.

La estructura de la novela emula el ojo de la cámara al separar la narración en segmentos narrados por voces diferentes, y enfocando la perspectiva de cada segmento en los pensamientos y problemática del actor/personaje que está sirviendo como narrador. Así, se alterna entre las cinco personas y sus máscaras: el Oso/Fernando; Ofelia/Iris, Mayra/Elena, Mario/Oreste y Ana/Lydia. Cada binomio actúa como lo haría la cámara, permitiéndonos como público/lector adentrarnos en la problemática distinta y específica de cada uno. En ese sentido, cada fragmento nos da un “primer plano” del personaje y de su actor, avanzando la historia a la vez que se inserta sincrónicamente en la sique del individuo. Lo que los une a todos es ese deseo implícito de escapar: distintos escapes y distintas formas de escape, pero presentes en todos. A su vez, la temporalidad del texto narrativo es la de la película: la novela comienza cuando se inicia la filmación; llegando en ocasiones, aunque no siempre, a interrumpir la acción si la filmación cesa. De igual forma, la escena final de la novela es la de la película, y su final abierto remite a la esperanza del director de poder darle sentido a la obra una vez esté en el proceso de edición final. En términos literarios, ese proceso nos corresponde a nosotros como lectores: nosotros somos los que ponemos orden y damos sentido a los fragmentos discursivos que conforman la narración.

La novela también se hace eco de la problemática de producir un filme en la Cuba del descalabro económico citando como ejemplos la carestía de negativo que limita el número total de tomas, la escasez de negativo especializado para filmar de noche, o los problemas de conseguir utilería tal como dólares, ropa o comida que otorguen veracidad a lo que se pretende representar. A su vez, se evidencia cómo ese descalabro ha afectado los valores de la población en sí, haciéndose mención de las jineteras o prostitutas que se pasean por ciertas avenidas, del robo de carteras como el que simulan para el personaje Lydia, y la corrupción del mercado negro. Una de las escenas más tragicómicas gira en torno, precisamente, a un refrigerador lleno de comida en casa de un supuesto contrabandista, mafioso y santero llamado Diablo Cuncún. Tras mucho sacrificio y dinero, habían conseguido suficientes elementos para que el refrigerador representara verdaderamente la posición de poder del Diablo Cuncún en medio de la pobreza circundante. Sin embargo, no se pudo hacer una segunda toma de los alimentos porque: “en el refrigerador no quedaba prácticamente ninguna de las provisiones,

que habían sido compradas con un crédito que a Camilo el Mago le costó dios y ayuda conseguir” (105). En un receso de quince minutos, todo había sido robado.

Otra de las dificultades de filmar en Cuba a la que se hace constante alusión, principalmente en las intervenciones del Oso, es la censura. El clima de inestabilidad política y de persecución está presente en la figura de Ibrahim, un policía que se hace pasar por gran admirador del Oso pero que por atrás convence a uno de los actores para que espíe e informe sobre cualquier cambio que pueda surgir en el libreto ya aprobado. Si vemos el mal, también vemos cómo lo curan: el Oso está convencido de que “el centro donde deben converger todas las fuerzas de mi empeño es la noción de ambigüedad” (23) es decir, si no está claro, no puede ser censurado. La obra oscila entonces entre un claroscuro, donde la problemática familiar esconde mensajes y críticas que un pueblo cómplice puede recuperar fácilmente.

La presentación de las dificultades a todo nivel y de la añoranza de escape que suscitan, matizada por la visión del autor que pasó por lo mismo pero que escribe desde el espacio de la libertad, le otorga a la novela una validez y un patetismo extraordinarios. Dado que Díaz escribe la novela en el exilio, puede retomar la temática de su filme inicial con una mayor profundidad, a la vez que da rienda suelta a su frustración y angustia por lo que no se logró después de tanta lucha.

El alter ego de Díaz en la novela es un famoso director conocido como ‘el Oso’, quien se ha dado a la tarea de filmar la que será quizás su última película, dado el clima económico negativo y la propia precariedad de su salud. El apodo nos da la clave de la reputación del personaje: por un lado apunta al hecho de que una de sus producciones iniciales, *En una campana*, le valió el máximo galardón del festival de Berlín, el “Oso de Oro”. Esa película, sin embargo, no obtuvo la diseminación deseada en su propio país dado que las autoridades cubanas la rechazaron, llegando incluso al extremo de “no publicar siquiera la noticia del premio, orquestar contra ella una brutal campaña de prensa y exhibirla apenas durante cuatro días en salas llenas de policías de civil que además tenían órdenes de romperle la crisma a quien aplaudiera” (55). De tal forma fue subordinada y, con ella, su director, que ya nadie recordaba que el apodo había tenido su origen en ese premio. Por otro lado, la imagen de oso alude también a su carácter apasionado y a su físico rotundo. Como los osos, tiene momentos de furia y momentos en que intenta “abrazar”, por decirlo así, a sus actores, principalmente

a las actrices jóvenes como la que encarna el papel de la sobrina, Lydia, en la película. Es en esta encrucijada vital que el Oso decide recuperar la libertad artística que ha perdido con esta nueva película que describe como “una tragedia que no correspondió a las expectativas del gobierno ni a las de los mandantes del exilio” (55-56). Esta nueva aventura lo puede llevar al fracaso, al ostracismo, al exilio y hasta el suicidio: “se trataba entre otras cosas, del adiós a una revolución cuyos aciertos, ya remotos, yo había aplaudido con vehemencia, cuyas brutalidades, excesos y locuras había callado culpablemente y ante la cual no quería aparecer como juez sino como testigo, como alguien que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable” (23). Pero no renuncia a hacerlo a pesar de su miedo; “lo hacía porque me daba la real gana” (56) concluye, en un acto de afirmación personal de sus derechos como artista. “Ignoraba ... si las autoridades me permitirían terminar siquiera de filmado y también ... si me autorizarían a editar y exhibir la película. Pero no tengo otra alternativa que cumplir conmigo y aquí estoy, dispuesto a echarlo todo al fuego...” (23). Si el Oso es el alter ego de Díaz, la visión se complica al añadirse el personaje de Fernando que el Oso representa como actor en la película. Fernando refuerza la visión de victimización y de fracaso de lo que fue una trayectoria en ascenso: “Se había consagrado a la revolución en cuerpo y alma, al costo de romper con su familia cuando ésta se largó a Miami, y había llegado incluso a ser ministro de Comercio Exterior del gobierno. Ocupaba ese puesto cuando se atrevió a llevarle la contraria a Fidel Castro en una reunión y desde entonces su estrella empezó a declinar. En el presente de la película administraba una fábrica de vinos que sólo producía polvo” (51). Fernando, al contrario de lo que ha hecho Díaz o pretende hacer el Oso, no se opone abiertamente a pesar de pensar que la revolución ha muerto. En cierta forma, la revolución da sentido a su existencia y negarla sería negarse a sí mismo. De esta forma, Díaz presenta dos imágenes que responden distinto ante la circunstancia exterior, pero cuyas conclusiones respecto al sistema son enteramente similares.

El Oso manifiesta la rebeldía del artista que ha visto pisoteada su obra, el deseo de venganza hacia aquellos que “pudieron darse el lujo de aplastar *En una campana* sin pagar apenas por ello” (156). Lograr otro triunfo internacional con la nueva película “se convertiría en un escudo, en una cuchilla capaz de cortar y devolver a mis manos el hilo del que pendía [su] destino” (156). Así, escribe este guión con la intención de escapar del yugo y la injusticia de ver su arte sometido al vaivén de la opinión oficial, y poder así recuperar su integridad artística, lo que lo define como ser humano. Si el lema

inventado por él para su personaje era “yo comprendo”, el lema del Oso es “yo filmo”.

Enfocarse en la doble personalidad de actor y personaje y de las confluencias y divergencias entre ambos seres es uno de los grandes aciertos de la novela. El proceso de pasar de ser uno para convertirse en el otro, y la necesidad de asumir la problemática, las opiniones, los sufrimientos, los defectos, las virtudes, la experiencia, en fin, de ese ser que representan, hace que los actores de la película tengan que enfrentar sus propios espectros y poner en evidencia sus propios conflictos. Constantemente se hace alusión a ese proceso, en especial si se toma en cuenta ese lema que cada actor ha inventado para resumir la esencia de su personaje. En el caso del Oso mencionamos ya que era “yo comprendo” y esa comprensión se manifiesta no sólo porque su personaje es el tío comprensivo que trata de facilitar la reunión de la familia, sino porque él, como director, tiene un papel paternalista que lo lleva a ayudar a que cada actor dé lo mejor de sí y para ello necesita estar en cierta sintonía con ellos; y porque, como viejo conocedor del sistema, tiene una verdadera comprensión de los peligros a los que se enfrenta su producción, su espacio y las personas que lo integran: Ese es también el caso de Ofelia, la actriz que hace el papel de Iris, la madre exilada que regresa a ver a los hijos, Omar y Orestes, que ha dejado atrás hace 10 años. Su lema es “yo reclamo” y ese exigente reclamo se da a varios niveles motivados por los encuentros entre ambas mujeres: actriz y personaje. En el caso de la actriz, ésta había permitido que su ex-marido se llevara a su hijo del país y ella se había quedado en Cuba ante la promesa de una carrera en el cine y una relación con el Oso que culminaría en matrimonio. Ese sentimiento de culpa escondido durante años, aflora ahora al tener que lidiar y encarnar la figura de esa otra madre que también abandonó a sus hijos y que, ante la imposibilidad de recuperarlos porque uno, Omar, ha muerto ahogado al lanzarse al mar en un intento de llegar a ella, y el otro, Orestes, la rechaza, negándole aun el apelativo de mamá, se suicida. Ofelia parte de su propia culpa y de su propio deseo de recuperar a su hijo alguna vez para darle autenticidad al personaje; sin embargo, el personaje la seduce, la posee en cierta forma, y su necesidad de reclamar esa parte de su pasado crece obsesivamente hasta llevarla a iniciar una relación amorosa pseudincestuosa con el actor que hace de hijo en la película. En su afán morboso de convertirlo en el hijo perdido. Ofelia va emulando el olor, los gestos y hasta la vestimenta de la verdadera madre del actor, causando en éste un caso agudo de impotencia. Constantemente oscila entre ser ella y ser la otra, y al final tiene que hacer un esfuerzo consciente por

recordar que ella no es la otra: “yo la encarnaba y comprendía pero no compartía su actitud e incluso ante la muerte necesitaba preservar cierta distancia con respecto a ella” (199). Su actuación como Iris coincide con el punto en su existencia en que necesita lidiar con los fantasmas de su pasado para enfrentarse al futuro incierto que la espera. De 45 años, y con un marido enfermo, prevé que su momento está pasando, que cuando el Oso no esté todo cambiará para ella. Su reclamo entonces no está dirigido sólo al pasado, sino que asume otro nivel y se vuelve una desesperada lucha por vencer el tiempo y la edad, por demostrar que todavía vale, que todavía es joven, que todavía es la mejor, que ella puede seguir siendo quien es. No le importa destruir las barreras de la moral o jugar con los límites de la cordura, lidiando peligrosamente con sus obsesiones y fantasmas para apoderarse de lo que quiere.

Otro de los actores, Mario, el que hace el papel del hijo, Orestes, demuestra conflictos que surgen de la existencia en un ambiente excesivamente controlado, y comparte con el personaje que representa la necesidad de enfrentarse a situaciones para las que no está preparado: “Por primera vez me sentía más seguro en mi personaje que en mi persona. Orestes, por lo menos, debía atenerse a un guión; en cambio, yo estaba condenado a decidir qué hacer a cada paso” (174). El mecanismo de defensa de ambos estará representado por el lema que Mario elige para Orestes: “yo oculto” lo cual no sólo se refiere al deseo de Orestes de esconderle a su madre que su hermano Omar ha muerto, sino también a la realidad de Mario, quien debe ocultar que él es el informante o chivato que el alto Mando ha infiltrado en la película para revelar todos los detalles que puedan atentar contra el dogma nacional. A su vez, Mario juega un doble juego ocultándole a su superior que su colaboración no es más que un intento de convencer al Mando de que es ciudadano confiable para que lo dejen salir del país acompañando la película. Su intención es escaparse a la primera oportunidad y exilarse en España donde lo espera su padre. Estos enredos se complican aún más cuando resulta que Mario también es blanco de los espías del gobierno, quienes graban sus conversaciones amorosas con Ofelia, y de Leoncio, el chofer del Oso que le sirve de espía a éste. Al final la visión es pesadillesca y sumamente crítica de la realidad cubana: un infierno donde todos se espían entre sí, y donde la lealtad se ha perdido en pro de la conveniencia personal.

Mayra es la actriz que representa a Elena, esposa de Orestes en el filme. Mayra reconoce el gran abismo que la separa de Elena en términos de carácter e historia pero esa diferencia le sirve de estímulo

para tratar de mejorar su propia vida: “Pensar en mi alter ego me daba seguridad, me hubiera gustado muchísimo haber sido como ella...” (62). El lema que crea para Elena, “yo defiendo”, es el que le da impulso para intentar ejercer un mayor dominio de su espacio, lo cual como Mayra le es difícil por su carácter tímido y sumiso. Para Mayra, Elena es una gata que lucha por sobrevivir, por escapar de su pasado como prostituta para crear un hogar con Orestes. Ante la amenaza de la llegada de Iris y Lydia, Elena se defiende como puede, y su revelación del gran secreto de la obra —cómo murió Omar, el hermano de Orestes—, a Iris, será el catalítico que llevará a ésta al suicidio y, por consiguiente, le dará el triunfo a Elena. A Lydia la vence con armas distintas: tras descubrir que Lydia y Orestes han hecho el amor, Elena se sentirá destruida, pero su comportamiento ante el intento de suicidio de Iris, y su intento por salvarla donando su propia sangre, elevarán al personaje a su sitio como pareja de Orestes otra vez, porque es en ella que Orestes se apoyará en su pena. La actriz, Mayra, constantemente cuestiona el comportamiento de su personaje como una forma de recriminación a su propio comportamiento, buscando escapar de sí misma y de lo que ella acepta como limitaciones propias: “En la vida real siempre me había comportado como mariposa o paloma, probablemente por cobardía ... Pero siempre quise ser otra; por eso estudié actuación ... Y a esa otra, a Elena, le inventé la biografías que a veces quise para mí” (28-29). De todos los actores, Mayra es quizás la menos problemática y conflictuada, pero llega a un entendimiento claro de la mujer que está representando y experimenta lo desconocido a través de esa otra piel.

La última actriz es Ana, quien esconde un gran secreto: su homosexualidad. Su deseo de escapar se manifiesta en que, cuando su pareja Mary Jo le reclama que deje la película y la amenaza con dejarla en la calle, ella se niega, en un deseo inconsciente de salir de esa relación negativa y entablar otra. Eso es lo que pasa efectivamente: al Mary Jo echarla de la casa, Ana le pide a Mayra que le permita pasar unos días en su apartamento y, según el Oso opinará más tarde, eventualmente formarán una nueva pareja, mucho más acoplada dado el carácter dulce de Mayra que le permite a Ana asumir el mando en la relación. Su personaje, Lydia, funciona bajo el lema de “yo busco”. En la biografía que Ana le crea al personaje, ese lema revela, por una parte, el deseo del personaje de reencontrarse con las raíces que perdió al irse de Cuba en su niñez; de recobrar la relación con su primo que fue interrumpida por su exilio; y de recuperar su sexualidad perdida tras una violación cuando era más joven. El personaje, como Ana, se encuentra entre dos mundos.

En el caso de Ana, los mundos son los de la sexualidad: aunque lesbiana, es vista como objeto del deseo por el Oso, quien intenta aprovecharse de ella pero es rechazado. Su sexualidad, a su vez, se da en un espacio donde la divergencia es vista como crimen, como corrupción y debe, por lo tanto, ser escondida. Ana, como Lydia, busca recobrar lo que otras personas le han arrebatado: Ana: la tranquilidad y el derecho a tener su propia carrera y hacer sus decisiones, y Lydia la compañía de su primo y La Habana de su niñez. Eventualmente, ambas logran obtener lo que buscan. Ana eventualmente elige la separación, se libra de las escenas de celos de Mary Jo al anteponer su profesión a su relación; Lydia logra la relación sexual con su primo, que había quedado en estado potencial con su exilio, y aunque es una relación transitoria porque éste se queda con Elena, el acto mismo para Lydia se convierte en una liberación de los traumas de su pasado: su contacto sensual le devuelve lo que había perdido.

Cada actor va pasando por un proceso de reconocimiento de sus ansiedades y sus necesidades gracias a la catarsis producida por la transmigración del espíritu del ser que inventan, al suyo propio. Su enfrentamiento a la vida artificial que animan los hace considerar y enfrentar esos ámbitos oscuros de sus propios seres. En cierta forma, al analizar a sus personajes llegan a conocerse mejor a sí mismos, y a lidiar con sus propios dilemas. La novela emula el proceso real por el que pasa todo actor de ponerse una máscara para poder representar a un ser distinto. Pero la novela apunta más allá, a un plano humano. El acto de escritura pone en evidencia las actuaciones mismas que todos efectuamos día a día para lidiar con los dilemas sociales y personales que nos rodean. Recoge nuestras aspiraciones, nuestros deseos de ser lo que no somos, y nuestro reconocimiento ontológico. El acto de filmar y lo que éste conlleva en términos de la preparación de sus actores, se convierte así en pretexto para presentar una alegoría de esa comedia humana que todavía sigue vigente y que alcanzará su apoteosis en el plano final.

En esa escena los cuatro personajes restantes acuden al entierro de Iris, unidos al fin por la tragedia de la muerte. De repente, el plano se complica por la presencia de un desfile de ciegos cuyo tropel envuelve y separa a los personajes. Las palabras del Oso “La marejada que avanzaba tras el féretro nos había desbordado definitivamente dejándonos a la deriva” (225) se convierten en el último momento de comprensión de su personaje; él, como Fernando en el plano, deberá aceptar la situación y tratar de derivar de ella el posible significado que le sirva para “revelar el sentido oculto en las

imágenes de aquella pesadilla” (225). Con esa escena final, se cierra el filme y la novela en una gran metáfora del contexto cubano al que están supeditados. *La piel y la máscara*, novela y filme, clausura así su comunicación, dejando en su público lector la gran interrogante del futuro. Texto y pretexto, el cine y su cómplice novelesco delegan en nosotros la misión de buscarle sentido a aquellas máscaras que intentamos representar, y pone punto final a nuestro escape a través de las imágenes evocadas por la palabra.

Ana María Rodríguez-Vivaldi
Washington State University

Textos citados

- Acosta, Dalia. “Film Institute in Crisis at 39.” *Inter Press Service*, New York; April 7, 1998. “Cine cubano” http://www.cinecubano.cu/historia/h_largo4.htm
- Díaz, Jesús. *La piel y la máscara* Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* London: Verso, 1990.
- Siemens, William. L. “Review of *La piel y la máscara*.” *World Literature Today* 1997 (71): 116.
- Silcox, S. Travis. “Represento el pasado: Political Melodrama and Jesús Díaz’s *Lejanía*.” *Journal of Film and Video* 44(3-4): 120.

Textos consultados

- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers* Austin: University of Texas Press, 1986.
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project* Austin: University of Texas Press, 1993.
- Rowe, William and Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America* London: Verso, 1993.
- Williams, Raymond L. *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth* New York: St. Martin’s Press, 1996.