

▶ Juan Carlos TABÍO  
Cuba, 1943

*Algunas de sus películas:*

Plaff o Demasiado miedo a la vida

El elefante y la bicicleta

Fresa y chocolate (co-director)

Guantanamo (co-director)

Lista de espera

Aunque estés lejos





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción y dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2000, Hotel Nacional.

¿Cómo accedes al cine, cuál es tu formación previa?

Yo comencé en el cine en el año 1961, de eso hace bastante tiempo. Hice muchas cosas: trabajos de producción, de cámara, asistencia de dirección, muchos documentales, hasta mi primer largometraje en 1983, que era más bien demostrarme a mí mismo que podía armar una película, contar una historia más o menos coherente. Hice *Se Permuta; Plaff; El elefante y la Bicicleta*; tuve el privilegio de hacer junto a Titón en *Fresa y chocolate y Guantanamera*, y ahora esta última, *Lista de espera*. Pero fue sobre la marcha todo. Yo creo que la escuela del documental es importante, porque establece una sintonía, una interactividad entre el cineasta y la realidad. Claro, el documental no tiene nada que ver con la ficción, son dos maneras muy distintas de abordar la vida, la realidad, son mecanismos dramaturgicos, formales, estéticos, muy distintos. Pero el documental es independiente, es decir, no es un paso previo para la ficción, el documental tiene un valor propio en sí. Significa siempre un aprendizaje de la realidad. Pienso que haciendo documentales te das cuenta de muchos mecanismos que existen en la realidad, que después, si los vas a llevar a ficción, te van a servir.

En los sesenta, cuando comenzás a hacer cine: ¿con qué tipo de cine te identificabas? ¿Con cuál te identificas hoy?

Yo vi mucho cine en mi juventud, ahora veo muy poco. Digamos a los quince, dieciséis, hasta los veintitantos años, vi mucho cine, muy diverso. Recuerdo que me impresionó poderosamente *El acorazado Potemkin*, una película que me marcó. Tú dirás qué tiene que ver *El acorazado Potemkin* con las películas que hago yo; no sé, un sentido del montaje en algunos casos, pero no sé... El Neorrealismo Italiano fue algo que nos marcó a todos nosotros. La Nueva Ola Francesa, películas como *Los 400 golpes* son cosas irrepetibles. Buñuel, por supuesto, siempre presente. Chaplin. Una época extraordinaria del cine checo, en la que los directores checos estaban en Checoslovaquia -ahora están en Estados Unidos-, la época de Forman, de la Chitilova, de Menzel, de Passet. Se hizo un cine a mi modo de ver extraordinariamente interesante, incluida una parte del cine soviético también. Acá tuvimos la suerte y la desgracia que éramos quizás el único país en el mundo que no estaba expuesto a la avalancha absoluta del cine de Hollywood y se veía cine de todas partes y mucho cine de Europa del Este. En su inmensa mayoría eran películas muy malas, películas muy politizadas, propagandísticas, pero había un tipo de cine realmente interesantísimo, fundamentalmente polaco, checo, húngaro y soviético. También se veía mucho cine europeo, se vio a Bergman, a Kurosawa, a Fellini y eso pienso que para mi generación, para los que tuvimos esa oportunidad de ver ese cine tan variado, significó realmente una formación que es la mejor formación que puede tener un cineasta, ver películas y hacer películas. Porque nadie le puede decir a nadie como se hace una película. Son muchas cosas las que estaban presentes allí. Después uno toma el camino que toma porque

no le queda más remedio que ser uno mismo y hacer las cosas como uno las haría. Después tú dices que tienen qué ver las influencias; claro que las influencias son inconscientes porque cuando las influencias son conscientes se llama plagio. Así que todas esas cosas te van llenando y no sabes hasta qué punto. Hay veces que ves una película que hace treinta años que no ves y te das cuenta que ahí, en esa película que habías olvidado, hay cosas que en tu cine están presentes porque te marcaron y tú ni siquiera te diste cuenta de eso. Imagino que en literatura y en todo arte suceda igual.

Cuando comenzás a hacer cine en los años sesenta se da una particularidad, hay como una especie de préstamo entre los cineastas del continente. ¿Cómo valoras eso?

En la década de los sesenta se afianza con más fuerza en Iberoamérica el cine de autor y un movimiento que en buena medida lo marca es el Cinema Novo brasileño. Películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, las de Diegues, de alguna manera marcaron el cine cubano. Hay películas como *La primera carga al machete*, como *Lucía*, donde se ve una marca del Cinema Novo. En cada país de nuestro continente, a partir de los sesenta, toma más fuerza un cine de autor, un cine reflexivo, un cine muy incisivo con la realidad, desde distintas posiciones estéticas y conceptuales; ha tenido su desarrollo y estamos en el día de hoy. No ha habido rupturas fundamentales, ha habido una continuidad y una continuidad no es más que una suma de rupturas pequeñas. No es que se haga el mismo cine de antes, pero se hace el cine. Incluso muchos directores de antes están haciendo películas ahora, tal es el caso de Titón con su última película, *Guantanamera*; comenzó haciendo cine en los años sesenta.

Sucede que las cosas van cambiando, uno va cambiando, la vida va cambiando, uno va cambiando la vida y la vida lo va cambiando a uno, hay una interactividad. Se puede hablar de un cine iberoamericano desde comienzos de los sesenta, no es que antes no ocurriera, pero hay una eclosión ahí, incluso hubo muchos acontecimientos históricos, entre los cuales la Revolución Cubana no está ajena, procesos de concientización, una mayor politización en todo nuestro continente y eso produjo un cine más analítico, que profundizaba más en nuestra realidad. Las películas que vemos acá en este festival son herederas de eso, forman parte de esa continuidad, es como un tren y este sería el último vagón.

En ese contexto del que hablas: ¿cómo tenés conceptuados a Santiago Álvarez dentro del documental y a Tomás Gutiérrez Alea en la ficción?

Santiago se forma en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, es decir, que se forma haciendo un cine que reflejaba, que registraba de una manera absolutamente directa la realidad incluso desde el punto de vista noticioso. En los años sesenta Cuba era un país muy convulso, estaban ocurriendo millones de cosas y eso se reflejaba en el Noticiero ICAIC Latinoamericano. De ahí Santiago empieza a hacer cine documental, que sería como este mismo Noticiero, pero digamos más temático, más encauzado en un tema (*L.B.J. Now!; Ciclón; Hanoi, martes 13*), pero partiendo de esa visión de noticiero, absolutamente directa de la realidad, que lo convierte en un cineasta paradigmático en cuanto a la relación del cineasta con esa realidad.

Tomás Gutiérrez Alea es un cineasta de películas de

ficción. Hay algo determinante en el caso de Titón: más allá de cualquier aproximación estilística, estética, de influencia, de punto de vista formal, estético, hay un legado fundamental de Titón no solamente a los cineastas sino a los artistas en sentido general y es el sentido de la responsabilidad del artista con su sociedad. De esa manera se interactúa: entendiendo al cine como una forma de conciencia colectiva, como una manera de interactuar con la realidad, como producto de la realidad pero a la vez como espejo, como rebote de la realidad. Hay un afán en Titón de ser cada vez más incisivo, más analítico, incluso corriendo riesgos que hay que correr: riesgo de ser veraz, riesgo a equivocarse; eso lo corría Titón continuamente en sus películas, desde siempre, desde *Memorias del subdesarrollo* hasta *Fresa y chocolate*. Ese es su gran legado como cineasta y como artista: nos ha mostrado a todos que si le tienes miedo a los golpes, no te metas a boxeador. Es un riesgo el arte y hay que asumirlo como tal. Por ahí van las cosas.

¿Cómo es el proceso tuyo de trabajo, las distintas etapas desde el guión hasta el montaje final?

Siempre se parte de una idea primaria que puede ser un cuento literario o una idea original, una noticia de un periódico o algo que despierta en uno el interés de hacer una película sobre eso. En el caso de *Lista de espera* partimos de un cuento, de una obra literaria ya hecha. O sea, existía como hecho estético, como hecho artístico, y a la hora de llevarla a guión, por supuesto, sufrió una metamorfosis muy grande, una gran cantidad de cambios. Porque la literatura es el mundo de la palabra y el cine es el mundo de las imágenes y del sonido, tendría que hacer una traducción. Por supuesto, a uno se le van ocurriendo las posibilidades. Tuve la suerte

de trabajar con Arturo Arango, el autor del cuento, que no se aferraba al mismo, sino que lo entendía como un punto de partida para hacer una cosa bien distinta que era el guión y que sería algo más distinto todavía: la película. El proceso del guión fue muy largo, entre otras cosas porque hubo que esperar por respuestas de los productores. Pero vino muy bien porque se maduraron muchas ideas, algunas de las mejores ideas que están en la película se nos ocurrieron al final.

Ya cuando el guión está listo, muchas veces en el proceso de la escritura se va pensando en algunos actores y se empieza a escribir el personaje pensando en el actor: cómo lo diría, cómo lo haría. Estás viendo al actor, que es donde termina la dramaturgia el personaje. Así fue en muchos casos; en el caso de Emilio pensamos en un inicio en Vladimir Cruz, después fueron apareciendo otros actores que se fueron incorporando al proceso de elaboración del guión. A algunos otros fue en proceso de prefilmación donde los encontramos. Ahí viene ya un trabajo de mesa, que a mí me parece fundamental, determinante, que es donde comienza la dirección de actores, donde se lee todo el guión con los personajes fundamentales. *Lista de espera* es una película coral que tiene veintitantos actores; sería imposible -hubiera sido una locura- hacer un trabajo de mesa con todos, pero hicimos un trabajo de mesa con los cinco actores principales, donde desmontamos no solo cada personaje en sí, sino la historia en sentido general. Es donde se define el tono exacto de cada personaje y el porqué de la película, ahí en ese trabajo ocurren muchos cambios, los actores aportan ideas nuevas sobre su personaje, sobre la historia en general. Eso contribuye mucho a que todo el mundo tenga una relación con el guión no solamente emocional, sino inteligente y racional. Si no hay un trabajo de mesa exhaustivo, después las cosas están como



que tambaleándose. Yo tengo la costumbre de ensayar con un actor una escena, quizás la escena más compleja, donde haya las transiciones más difíciles, que es donde el actor termina de encontrar el tono exacto del personaje. Por lo general a los actores de cine no les gusta ensayar mucho porque prefieren ir con una visión más fresca, más virgen a la hora del rodaje. No sucede con el teatro, donde el trabajo se logra por acumulación de ensayos. Yo creo que en el cine, de alguna manera, al actor le gusta jugarse la vida en la toma. Pero para eso, para que el personaje esté perfectamente delimitado y haya una sintonía entre actor y director, tiene que haber este trabajo de mesa previo, donde ya el personaje está completo.

Ya después, en el rodaje, las cosas fluyen mucho más, independientemente de que haya ocurrencias nuevas, ideas nuevas, pero por lo menos hay una base y sabemos director y actor de qué estamos hablando en cada personaje. Por ahí va la cosa, es más bien empírico, no hay nada teórico en esto, es la vida misma la que me ha ido llevando a tener este método no método y la relación personal con los actores es fundamental. Por eso siempre trato de trabajar con actores, trato de conocerlos personalmente, de tener una relación humana, afectiva. No siempre es así, pero bueno...

¿Qué diferencias concretas encontrás vos entre el cortometraje y el largometraje de ficción?

Es como en literatura el cuento y la novela. Los dos tienen riesgos estéticos, tanto el uno como el otro y incluso te diría que el cortometraje más. Un hueco se ve mucho más en una camiseta que en una cortina. Y si haces una película dramática que comienza y termina en ocho minutos, ahí no hay cabida para el error ni para la divagación. En un largometraje

puede incluso gustarte la película, habrá fragmentos que no, pero después levanta. En fin, que el corto de ficción es un género, por llamarlo de alguna manera, o una posibilidad o una forma de hacer cine que a mí personalmente me fascina. Lo que sucede es que comercialmente es muy difícil, ¿dónde tú lo cueles? Ahí está, quizás más que en otro arte, determinado por condicionamientos económicos. Pero si por mí fuera, yo haría nada más que cortos. Las dos cosas que he hecho en cine que más me gustan son dos cortometrajes, uno es Dolly back y otro La entrevista.

Cierta crítica cubana habla de Dolly back como síntesis del momento, de lo que pasaba creativamente. ¿Cómo nace ese proyecto?

Un día se me ocurrió y te puedes imaginar que el guión se escribió en veinte minutos. El asunto fue después la puesta en escena, que era un magacín completo, no había corte. Si había corte perdía la gracia, perdía todo. Afortunadamente hicimos dos tomas, una de ellas quedó un poquito mejor que la otra y ahí está.

Volviendo al cine latinoamericano: ¿cuáles son los principales logros y las carencias de nuestro cine?

Yo no pienso que se pueda hablar del cine Iberoamericano como un todo homogéneo. Hay extraordinarias películas y películas infames. Claro que depende de quien lo diga, para algunos las infames son unas y para otros son las otras, eso va a pasar siempre. Pero lo importante es que sí, que se siga haciendo un cine iberoamericano.

Hay una cosa muy importante: cada vez está

encontrando mayor espacio. Quizás no tanto en nuestro continente, por desgracia, pero en Europa, cada vez más, está existiendo un público interesado en el cine nuestro: argentino, colombiano, cubano, mexicano, chileno, etc. Es decir, no haciendo un cine aséptico, internacional, sino haciendo un cine profundamente clavado en las raíces nuestras. Eso es determinante, porque si el cine no se vende, no se recupera y después no se hace y no hacemos nada con hacer películas que las vemos doscientas personas en este festival y después no pasa nada con ellas. El cine tiene que tener una respuesta de público, tiene que haber una resonancia. Se están logrando algunos espacios a través de la inserción de nuestro cine en canales más amplios, por coproducciones, por lo que sea. Lógicamente que es algo bien difícil, bien duro. Las pantallas del mundo están copadas por el cine de Hollywood, tanto en Iberoamérica como en Europa, pero se está logrando un espacio sobre todo en Europa, hay películas iberoamericanas que están teniendo fuerza, que están resultando un éxito económico, un éxito comercial, en el buen sentido del término.

¿Qué es el cine para Juan Carlos Tabío?

Yo veo el cine primero a partir de una necesidad de expresión y después de una necesidad de comunicación; la cosa está en lograr un equilibrio entre las dos. Sí, hay que pensar en el público. Es un arte masivo, pero parte de necesidades de expresión, de qué cosa uno quiere decir y cómo la quiere decir. Si existe un divorcio entre lo que tú quieres y cómo lo quieres decir y la recepción del público, pues entonces no estamos haciendo nada. El reto está en eso, en lograr un cine masivo provocando al espectador conceptual y estilísticamente. Por ahí están las cosas.