

Las paradojas del cine independiente en Cuba: entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño

por Julio Ramos*



La pared de las palabras, actualmente en postproducción, es el primer filme de Fernando Pérez completamente realizado fuera del ICAIC

Introducción

Hace unos meses, Enrique Álvarez, director de *Sed: Variaciones desde "Esperando a Godot"* (1991), medimetroaje ejemplar del cine alternativo cubano de comienzos de los años 90, convocó a la primera reunión de un grupo denominado Cineastas por el Cine Cubano. El grupo se reunió en el Centro Cultural Fresa y Chocolate ubicado frente a las oficinas centrales del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) en La Habana.



Los Cineastas por el Cine Cubano se reunieron en el Centro Cultural Fresa y Chocolate

¿Sería por simple coincidencia que esta informal asamblea de cineastas fuera convocada en un lugar designado por el recuerdo de Gutiérrez Alea? El vigésimo aniversario del estreno del clásico filme *Fresa y chocolate* (1993) se ha estado conmemorado desde

comienzos de este mismo año en el ICAIC y en muchos otros lugares con bombos y platillos. A pesar de todas sus limitaciones, no cabe duda de que *Fresa y chocolate* abrió una importante brecha en las discusiones sobre la relación entre las artes y las políticas culturales y sexuales de la Revolución Cubana, confirmando un vínculo potencialmente crítico entre el cine y los discursos rectores de la esfera pública.

Quizás los cineastas convocados por Enrique Álvarez a una reunión *precisamente* en el Centro Cultural Fresa y Chocolate habían preferido celebrar de un modo alternativo el filme de Gutiérrez Alea, encaminando el estímulo del clásico hacia algunas de sus consecuencias menos exploradas; por ejemplo, la propuesta del derecho a una asamblea de artistas fuera del programa del ICAIC. Al mismo tiempo, ubicados a pocos pasos de las oficinas centrales de la agencia, aquella proximidad de los cineastas reunidos en Fresa y Chocolate para intercambiar ideas sobre la crisis de la industria y la necesidad de imaginar los nuevos horizontes del cine cubano resumía algunas de las paradojas que transitan las iniciativas del grupo. En efecto, se trata de las paradojas de la noción de *autonomía* promovida por este grupo de cineastas que acaso por razones pragmáticas no explicita las limitaciones de tal concepto.

El desacuerdo o “disenso” se expresa entre ellos de un modo estratégico que evita de manera explícita cualquier confusión con los recursos frecuentemente mediáticos de la disidencia (es decir, la disidencia reconocida internacionalmente como tal). Podría pensarse que su reto a la centralización estatal del cine es tenue o “infrapolítico”. Aún así, es evidente que los históricos reclamos de los Cineastas por el Cine Cubano, por atenuados que parezcan, sintetizan las contiendas de una emergente sociedad civil en Cuba, así como el espesor de los límites que el Estado impone sobre la esfera civil en ciernes.

El grupo ha intentado responder a la crisis irreparable del modelo industrial del cine cubano auspiciado por el Estado desde el 1959 y por las coproducciones desde los años 90. Su prioridad es la formalización del reconocimiento oficial de los modos de trabajo (y la economía) del cine independiente. El grupo específicamente llama a la creación de una nueva categoría jurídica, amparada bajo una hipotética Ley de Cine, que idealmente debería estipular los derechos y las responsabilidades del *creador audiovisual autónomo*, según lo describe el documento redactado por los Cineastas por el Cine Cubano unos días después de aquella primera reunión en el Centro Cultural Fresa y Chocolate. Fechado el 6 de mayo de 2013, el documento y el resto de los materiales y comunicados emitidos por el grupo se encuentran colgados en la sección dedicada al cine cubano en el portal de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en la red, lo que nos recuerda que no estamos hablando de un movimiento clandestino ni nada por el estilo. En el portal oficial de la UNEAC aparecen los registros de las distintas reuniones con los funcionarios del Ministerio de Cultura, el ICAIC, etc., que demuestran claramente el perfil de la noción de autonomía jurídica de la que se está hablando. Pero ese mismo reclamo de autonomía presupone a su vez un ejercicio contundente del derecho a la asamblea y a la representación de un grupo –los cineastas– fuera de las estructuras del ICAIC o del Estado. Se trata nada menos que de la promulgación de un tipo de discusión pública que no se veía en el mundo del

cine cubano tal vez desde las pugnas generadas por la producción de *PM* (1961) de Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante fuera de los círculos del poder de Alfredo Guevara en el ICAIC (aunque próximos a los poderes de Carlos Franqui y *Lunes de Revolución*). El tono de la intervención de los Cineastas por el Cine Cubano es ciertamente muy diferente de la contienda que suscitó *PM* en 1961, pero ambos implican un cuestionamiento sobre la autonomía y el problema de la centralización del poder sobre el cine como industria.

Aunque creo que sería equivocado hablar de un movimiento orgánico de un cine independiente en Cuba, la discusión este año tiene antecedentes que confirman la energía del debate, así como de un corpus reconocido de filmes que ejemplifican muchos de los temas y las preocupaciones del grupo. Ese corpus incluye la obra de figuras clave como Miguel Coyula, Jorge Molina, Juan C. Cremata, M. Pedrero, cuyos trabajos se han desarrollado entre los años 90 y el presente. Para críticos como Dean Luis Reyes o Jorge Yglesias, la producción independiente y casera de *Memorias del desarrollo* (2010) de Miguel Coyula ha resultado una de las principales en la historia del cine cubano.¹



Imagen del Che en *Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula.

¹ Véase mi nota y entrevista a Miguel Coyula, “Los retos del cine independiente en Cuba” en *Imagofagia*, N° 7, 2013. El texto incluye una entrevista a Enrique Álvarez sobre algunos de estos mismos temas. www.asaeca.org/imagofagia/sitio/.../n7_entrevista.pdf

Los estrenos de *Juan de los Muertos* (2011) y *Melaza* (2012) en los dos últimos años han confirmado la agilidad de los saberes del medio y la eficacia de sus redes de producción ya bien conectadas a los circuitos del cine independiente internacional, que para nada excluyen cierto éxito taquillero, como ha sido el caso de *Juan de los Muertos*, filme de género y de entretenimiento, ganador de un Goya en España.



Juan de los Muertos se mantuvo en pantalla en La Habana por un breve periodo.

Conviene también recordar que algunas de estas discusiones y estilos de intervención y de trabajo reconocen un antecedente en el cine alternativo producido ya desde fines de los años 80 en los márgenes de las instituciones mismas, por ejemplo, desde la Asociación Hermanos Saíz y otros espacios intersticiales que Anne Marie Stock ha comentado en su valioso libro.² Algunos de los jóvenes cineastas que practicaron el cine experimental o alternativo desde fines de la década del 80, como Marco Antonio Abad, por

² Ann Marie Stock. *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.

ejemplo, el director de filmes experimentales como *Ritual para un viejo lenguaje* (1989) y *Ritual para una identidad* (1988), se entrenaban o trabajaban en el ICAIC cuando comenzaron a vislumbrar la creación de espacios de producción fuera de la agencia estatal, de donde inevitablemente provenían algunos de los materiales y equipos con que filmaban, como fue el caso del primer medimetroraje de Enrique Álvarez, *Sed*, fotografiado por Santiago Yanes Lorite, el mismo camarógrafo de Abad, quien filmó esta película con unos rollos desechados de filme de 35 mm que alguien le había “resuelto” en el ICAIC. A lo largo de los 1990 se multiplican los ejemplos de estas funciones híbridas el ICAIC y su relación con las prácticas alternativas hasta más o menos el 2000, cuando la tecnología digital y el financiamiento cobran una marcada autonomía de la economía estatal, si bien quedaban sujetas a los controles sobre la distribución, que hasta el ambiguo caso de *Juan de los Muertos* mantiene vigente la opción de la censura oficial.

Convendría discutir en otra ocasión las contradicciones que acarrea la noción del cine independiente, categoría que en la mayor parte del mundo remite a un cine producido fuera de las redes del mercado y sobre todo de los circuitos de producción y distribución hollywoodense. En cambio, en Cuba, la noción de cine independiente se refiere, primeramente, al modo de financiamiento del cine hecho con fondos privados. Hoy en día directores como Coyula y Molina comienzan a experimentar con el *crowdfunding* de las redes, a pesar del acceso limitado que tienen al internet. Esto nos recuerda, de entrada, que la independencia o autonomía de estos cineastas alternativos depende frecuentemente del lento y desigual surgimiento de una red de comunicación de difícil acceso, red paralela a la economía de mercado en Cuba, a cuyas volátiles normas también ha estado sujeto el ICAIC mismo, dependiente de coproducciones desde la crisis del periodo especial y la caída de la URSS.

De hecho, los excesos y fracasos comerciales del ICAIC en años recientes han llevado a algunos de los cineastas más independientes (como el propio

Miguel Coyula o Raydel Araoz, por ejemplo) a sugerir que solo es posible crear un verdadero cine revolucionario fuera del ICAIC, aunque esto no necesariamente implique, como señala Araoz, estar en “contra” del aparato industrial. La nueva radicalidad de algunos de estos cineastas reconoce por lo menos tres condiciones históricas de posibilidad comentadas con amplitud tanto por los protagonistas del “movimiento” como por los pocos investigadores dedicados a estudiar este proceso: 1) La innovación del aparato cinemático como efecto de la gradual entrada de la nueva tecnología digital que comienza a reemplazar el cine de “estudio” o el modelo industrial-estatal ya en los años 90; 2) las reformas económicas y las nuevas políticas (muy híbridas) del mercado, y las reformas laborales implementadas por Raúl Castro desde el 2008; y 3) la condición de lo que Marx llamaba una “inteligencia general” que en Cuba se transforma en nuevas formas de capital. Me refiero a la sofisticación del saber y de la cultura general en el campo del cine con que la propia sociedad cubana, con apoyo internacional, ha dotado a muchos de los cineastas independientes de hoy, educados ya sea en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio o el Instituto Superior de Arte de La Habana. No cabe duda de que el ICAIC ha sido clave para el estímulo y el ordenamiento de esa inteligencia general cinematográfica. Estas tres condiciones históricas encuentran un correlato fundamental en la crisis general de los grandes relatos de la Revolución. A contrapelo de ese desgaste de los modelos de construcción ciudadana y su régimen audiovisual, el impulso que retoma la renovación formal e incluso la experimentación entre los nuevos cineastas estimula el gesto de revisión del canon cinematográfico y el redescubrimiento de obras, autores y géneros fílmicos que prácticamente habían sido descartados por el ICAIC. Tal será el caso de los documentales de Nicolás Guillén Landrián, Bernabé Hernández, Sara Gómez, o de la rica tradición de animadores que directores como Raydel Araoz rescatan en sus investigaciones y filmes.³ La crisis del ICAIC a partir de la década del noventa

³ Véase mi entrevista a Raydel Araoz, “Historias animadas del cine cubano” en *Imagofagia*, N°6,

(cuando comienza la ráfaga de coproducciones comerciales) estimula así una discusión que interroga las normas institucionales del cine, su canon, sus modos de legitimidad, sus procedimientos formales y técnicos, la relación entre estas formas y las políticas de la verdad instituidas en políticas culturales.



El documentalista experimental
Nicolás Guillén Landrián

A continuación encontrarán los lectores de *Imagofagia* tres entrevistas extensas sobre el tema del cine independiente en Cuba con figuras claves del campo.⁴ La primera entrevista es a Fernando Pérez –director clásico del ICAIC y actualmente portavoz del grupo de Cineastas por el Cine Cubano ante las agencias oficiales– quien nos cuenta sobre la producción independiente de su último filme, *La pared de las palabras* (en postproducción y

mezcla de sonido). Dean Luis Reyes nos habla sobre la muerte reciente de

2012, www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=247%3AHistorias-animadas-del-cine-cubano-entrevista-a-raydel-araoz&catid=48&Itemid=132

⁴ Hice las entrevistas a Fernando Pérez y Dean Luis Reyes en mayo de 2013 en La Habana, por eso no comentan sobre la formación del grupo de Cineastas por el Cine Cubano que se creó unas semanas después de las primeras dos entrevistas. La entrevista a Claudia Calviño, hecha en junio de 2013 ya toma en cuenta la creación del grupo. Les agradezco a los entrevistados su generosa apertura al diálogo y en algunos casos sus revisiones y aprobación de esta edición que publicamos. Le agradezco a Nisleydis Flores la colaboración en la edición de las entrevistas.

Alfredo Guevara y las políticas culturales del ICAIC, a la vez que demarca con precisión algunos debates fundamentales sobre las formas del documental reflexivo y la llamada no-ficción que evidencian la crisis del horizonte didáctico y programático del cine cubano anterior. En cambio, Claudia Calviño, una de las eficaces productoras del grupo Producciones 5ta Avenida, reflexiona sobre la compleja relación entre los actos de la imaginación y la economía en la industria actual al comentar sobre los estilos tan distintos de películas como *Juan de los Muertos* y *Melaza*, ambas producidas por dicho grupo.

1. Fernando Pérez y las alternativas del cine cubano



Fernando Pérez dirige *La pared de las palabras*

Un nuevo filme independiente de Fernando Pérez

Julio Ramos: Conversemos sobre la película que estás trabajando

actualmente, *La pared de las palabras*.

Fernando Pérez: Es mi primera experiencia de cine independiente en el sentido de la producción. Siempre digo que he hecho un cine independiente porque he realizado las películas que he querido. En el caso de *La pared de las palabras* es una película que decidí hacer en un sistema de producción independiente porque creo que esa es una realidad que le está devolviendo la dinámica a la producción del cine cubano, dinámica que se había perdido en los años 90 a partir del Periodo Especial, porque toda la infraestructura de producción se laceró.

J. R.: ¿Trabajaste por muchos años en el ICAIC?

F. P.: Toda mi vida, yo entré en plena Crisis de Octubre, en el año 62, y trabajé hasta el 2012.

J. R.: ¿Qué te motivo a salir del ICAIC en el 2012?

F. P.: A partir de lo que ocurre en los años 90, el Periodo Especial, la dinámica de la producción cinematográfica entró en crisis, hubo una generación joven – que supuestamente iba a aflorar en ese momento como cineastas– que se perdió, y la generación nuestra sobrevivió a base de coproducciones, pero la dinámica no fue la misma. A finales de los años 90 el surgimiento de la nueva tecnología digital ha permitido, no que filmar sea más fácil, nunca será fácil filmar, pero sí que no sea imposible, porque muchos jóvenes lo han demostrado. Hay un fenómeno en el audiovisual joven –que todavía la historia definirá su clasificación como movimiento, nueva generación, o espejismo– que se evalúa mucho y tiene su espacio cada año en la Muestra de Nuevos Realizadores. Nuestro país, y dentro de nuestro país el ICAIC, se abre a ese fenómeno, lo apoya, lo interpreta, lo ayuda a abrir caminos, no a cerrarlos, y si yo apoyo esa posición tengo que partir de la práctica también. No puedo defender las nuevas formas de producción y estar dentro del ICAIC en la forma tradicional de producción, donde uno es miembro, recibe un salario y tiene la sombrilla protectora de la institución para hacer una película. Nunca

pensé jubilarme, tengo 68 años pero me siento activo y pleno. Para ser coherente tengo que jubilarme, ya no pertenezco al ICAIC, pero no significa que esté en contra del ICAIC, al contrario.

J. R.: Tu participación en la Muestra de Nuevos Realizadores fue clave para este cine emergente por varios años...

F. P.: Para mí fue muy enriquecedora. Fueron tres años donde pude estar mucho más cerca de este fenómeno y lo dejé por contradicciones en las definiciones de los caminos que debía seguir, pero sin apartarme de él. La importancia de este fenómeno es que los jóvenes han demostrado que se puede hacer cine sin esperar por la industria y, por lo tanto, es un cine independiente que, al modificar las formas de producción, genera un lenguaje distinto y una manera de ver distinta.

J. R.: ¿Cuáles son algunos ejemplos notables de este nuevo cine?

F. P.: Yo creo que ya hay botones que ejemplifican eso: *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula; *Melaza*, de Carlos Lechuga; *La piscina*, de Carlos Machado y, del otro lado, producciones de género, como es el thriller *Juan de los muertos*, que ganó el Goya y es insólito una película de zombis en la historia del cine cubano, y una película que tuvo un alcance mediático muy fuerte que fue *Habanastation*. Son como cinco muestras de que, efectivamente, es un fenómeno que avanza como una marea que se puede convertir en un tsunami de producción.

J. R.: ¿Cómo has organizado tu propio equipo de trabajo independiente?

F. P.: Para mi primera incursión independiente, *La pared de las palabras*, formamos un equipo reducido, la mitad compuesto por jóvenes y la otra mitad por jubilados como yo, dos generaciones que confluyen en un mismo propósito. Fue una experiencia muy bonita, ardua. Está basado en un guion original que luego yo trabajé, de Zuzel Monné –quien a su vez escribió el cuento original del mismo título– que narra la historia de una familia que

deviene disfuncional porque uno de sus miembros es un discapacitado.

J. R.: ¿Es un relato habanero?

F. P.: Sí, con unas imágenes muy particulares de La Habana. En este momento estoy trabajando la banda sonora, apenas he hablado de la película, es a ti a quien estoy dando un poco más de información porque es un tema que me toca muy de cerca ya en el plano individual, y no quisiera hacerlo hasta que la película esté completamente terminada, aunque ya siento que está casi terminada. Ahí está lo que he querido decir, una película de narración clásica, pero dentro de su clasicismo busca la asociación de lecturas entre el drama individual y el drama más general, social. Si tuviera que definir su tema central, que después se divide en varios subtemas, este sería los límites del sacrificio. Vamos a ver si eso se logró o no, uno nunca sabe, creo que el tipo de cine que a mí me gusta hacer siempre se concluye con el espectador. En muchas de las películas que he hecho tengo la satisfacción de que el espectador la ha concluido y la ha aceptado, otras no, como *Madrigal*, pero igual el cine para mí es una búsqueda, no un resultado *a priori*. Ahí está la emoción que a uno lo mantiene vivo: aspiro a dar en el blanco, pero cuando tiro la flecha lo que me interesa es el vuelo de la flecha, y después vamos a ver cuán lejos quedó la flecha de la diana o si la diana estuvo armónica con la punta de la flecha.

Madagascar: El trabajo de la imaginación y la crisis política



Madagascar (trailer)

www.youtube.com/watch?v=qu2ADosbQrQ

J. R.: En varias películas, por lo menos desde *Madagascar*, exploras el trabajo de la imaginación o de la fantasía bajo en condiciones de

precariedad u opresión extrema, lo que en varios filmes viene acompañado de ciertos giros de experimentación formal.

F. P.: Eso fue viniendo poco a poco porque mis dos primeras películas, *Clandestinos* y *Hello Hemingway*, son deliberadamente narrativas. Todo mi cine es narrativo porque lo que me gusta es contar historias, incluso las más “imaginativas” cuentan una historia, pero en el caso de mis dos primeras películas yo sentía la necesidad de saber si las podía contar o no. Era como empezar a hablar y ver cómo utilizaba el lenguaje dentro del canon de lo que llamo hoy principios del lenguaje, porque con el tiempo he aprendido que el lenguaje también se utiliza personalmente, y ahí es donde los cánones no pueden convertirse en leyes, sino en principios que uno conoce, respeta o transgrede.

J. R.: ¿Qué pasó a inicios de los 90, qué te preparó para hacer una película como *Madagascar*?

F. P.: La necesidad, siempre he dicho que soy cineasta porque siento en mi interior la necesidad de serlo, tengo la necesidad de expresarme. Se puede hacer cine de muchas maneras, profesionalmente, de entretenimiento, de género, pero yo creo mucho en el cine de autor, que es el que me interesa hacer. Mis dos primeras películas fueron ubicadas en la década del cincuenta, antes del triunfo de la Revolución, porque precisaba saldar una deuda conmigo mismo. Yo no participé en la lucha clandestina, viví eso como un adolescente, aunque muchos jóvenes, incluso de mi edad, habían participado. Entonces hice *Clandestinos*, donde me propuse no hacer la película épica, sino humanizar a esos personajes, presentarlos con sus contradicciones, pero es una película clásica de género que le debe mucho a la manera de expresarse del cine de Hitchcock, usando el suspenso. Y, luego, tenía la necesidad de hacer la otra cara de esa moneda, que era presentar la realidad, no de aquellos que habían participado en la lucha, sino de aquellos –que fueron la inmensa mayoría– que vivieron la historia conmigo, de los que vivimos esa parte de la Historia en mayúscula con la historia en minúscula de

la vida cotidiana, y de ahí salió *Hello Hemingway*, que narra la vida de una muchacha de quince años que vive en San Francisco de Paula, tiene la ilusión de estudiar y llegar a ser escritora, pero su condición social no se lo permite y se ve obligada a trabajar. Un poco es la historia de *El viejo y el mar* contada a través de estos personajes. Durante ese tiempo mi realidad contemporánea se complejizaba y algunos de mis colegas ya comenzaban a hacer películas de temática contemporánea incidiendo mucho en la realidad directa. Pero algo me decía que aún no era mi momento, este llegó a inicios de los años 90, cuando comienza el Periodo Especial, que no fue solo una crisis material donde la economía y las estructuras de la sociedad empezaron a deteriorarse; fue en lo fundamental una crisis espiritual, donde varias generaciones salimos laceradas de esa cotidianidad. En ese momento sentí la necesidad de abordar una temática contemporánea, pero no desde la crónica periodística, testimonios como ese había muchos, ya los teníamos en el Noticiero: las colas, los apagones, la falta de transporte, los problemas organizativos, en fin, todo lo que se vivía cotidianamente. Algo más interior, más oculto, más dentro de cada uno de los cubanos era lo que yo quería expresar con *Madagascar*. Tenía que dar un salto en mi manera de contar porque la realidad misma me lo exigía, en ese momento trabajaba en la Escuela de Cine como subdirector académico y el contacto con los jóvenes me abrió numerosas perspectivas de querer transgredir más el lenguaje.

J. R.: Ese salto en *Madagascar*, así como en *La vida es silbar* y en *Suite Habana*, parece que tiene que ver con el descubrimiento de cierto potenciamiento de la imaginación de los personajes. ¿Cómo ves hoy la relación entre estas ficciones y los esquemas más normativos de tu formación en el ICAIC?

F. P.: Yo no fui a escuela, mi formación como cineasta fue como asistente de dirección en el largometraje, luego haciendo documentales, y estuve un periodo largo, como tres años, en el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* –que fue realmente mi verdadera escuela– compartiendo con Daniel Díaz Torres y

Rolando Díaz como realizador. De modo que me formé en el documental y en las noticias, pero donde me siento como pez en el agua es en el largometraje de ficción, me gusta crear realidades que puedan ser incluso más reales que la realidad misma. Como existían a nivel nacional condicionantes económicas que obstaculizaban el que un realizador emprendiera un largometraje decidimos –Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz y yo– hacer un largometraje de tres historias donde cada uno contara una bajo las siguientes premisas: que fuera una historia contemporánea y que no tuviera grandes complejidades de producción. Recordé un cuento de Mirta Yáñez que había leído en los años 80, “Beatles vs. Durán-Durán”, que me gustaba mucho por la contradicción que presentaba entre dos generaciones, la madre profesora universitaria y la hija que empieza a estudiar en la universidad, y cómo ven el mundo de maneras distintas. Pero de esa historia lo que más me interesó fue el punto de partida, el cuento comienza con la madre confesando al psicólogo que tiene un serio problema, que es que cuando se acuesta duerme, pero sueña con la realidad cotidiana de todos los días, es decir, ha perdido los sueños, no el sueño, sino los sueños, su vida es una cotidianidad perenne que no tiene sentido. Esa era la almendra, el núcleo central de *Madagascar* que me permitiría esa mirada subjetiva que revelara lo que quizás es para mí la huella más profunda y que define el Periodo Especial que es la laceración espiritual, en mi generación muchos perdieron las esperanzas, perdieron las motivaciones, la brújula, y la generación más joven, la de mis hijos, no encontraba asidero; sabían lo que no querían, pero ¿qué querían?, entonces iban a la religión, se volvían roqueros, querían emigrar, había una descolocación de la realidad.

J. R.: En *Madagascar* el potenciamiento de la imaginación parece ser una respuesta a una especie de crisis espiritual que a su vez es inseparable del desplome de un proyecto pedagógico revolucionario con el que se identifican aún varios personajes...

F. P.: Es curioso, porque me estás haciendo recordar el proceso de la

película. Por ejemplo, el guion fue escrito de una manera realista, y las imágenes de la hiperrealidad surgieron en la puesta en escena, ahí fue donde realmente sentí que podíamos dar el salto hacia otro tipo de lenguaje, porque la película misma lo pedía al no estar diferenciado en la protagonista lo que vivía como realidad y lo que vivía como realidad soñada. El referente visual que expresara esta dualidad lo encontramos con la ayuda del director de arte, Onelio Sarralde, en las pinturas de René Magritte que juegan mucho con esta idea de la similitud realidad-no-realidad, dada también a través de la iluminación, que eso se lo debo a Raúl Pérez Ureta. Luego, la película, y eso tiene que ver con tu pregunta, se montó siempre sobre un eje, que era que el mundo de Laura, la madre, la catedrática universitaria, está estático, inmóvil, y el mundo de Laurita, la hija, siempre cambia, siempre se mueve, y entonces era la antítesis, por eso hay una contradicción entre ambas, Laurita está en una búsqueda frenética, la madre está detenida en su rutina de todos los días de ir a la Universidad. Eso físicamente lo tratamos de dar en los personajes, Laurita cambia de personalidad constantemente, deja de estudiar, se hace roquera, se hace medio hippie, al final va a la religión, es decir, todo lo que la juventud cubana vivía en esa época como búsqueda; la madre no, la madre está en una incesante angustia paralizadora.

J. R.: Pero el final se invierten los papeles...La madre quiere ir a ese lugar de imaginario que Laurita llama Madagascar.

F. P.: Porque creo que la realidad no es estática, ahí viene la ambivalencia que surgió de manera inconsciente. Recuerdo que en el cuento de Mirta Yáñez se resolvía la contradicción, en *Madagascar* no, en *Madagascar* se invierten los papeles, intento mostrar que la vida siempre es una contradicción, siempre es una búsqueda, siempre hay preguntas y angustias que no son exclusivas ni de los jóvenes ni de los adultos, la normalidad no existe, siempre hay algo que perturba la realidad y uno tiene que estar dispuesto a entenderlo. También sentía que Laurita con el tiempo podría devenir una Laura, y Laura, al contrario, podría tener la posibilidad de

cambiar. Me tracé el objetivo de que la película no fuera únicamente la crónica social de esa situación convulsa que vivíamos los cubanos que era el Periodo Especial, sino que estuviera el conflicto humano para que el espectador extranjero también se identificara porque las contradicciones humanas son universales, por eso digo que *Madagascar* es una película sobre el ejercicio de la comunicación humana, donde no puede haber espacio para el dogmatismo, el fanatismo, la imposición, sino para tratar de ponerse uno en el lugar del otro y entender desde sus ideas las realidades del otro.

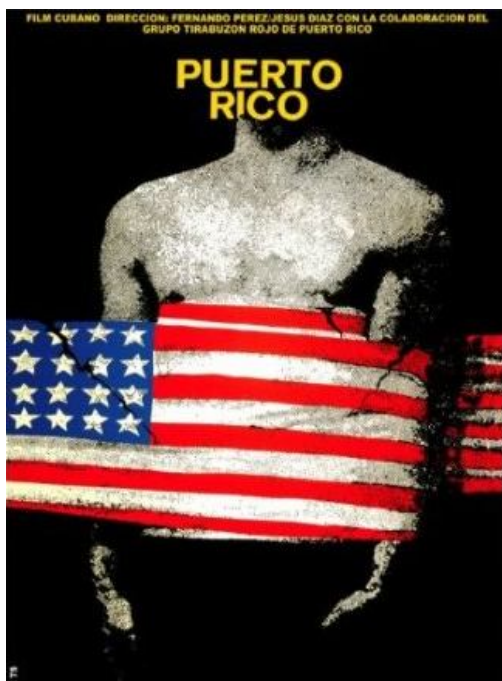
Suite Habana: ¿ficción o documental?

J. R.: *Suite Habana* retoma tu relación con el documental o con las formas de la no-ficción. ¿Cómo se ha interpretado acá?, ¿cómo se clasificó, por ejemplo, en el Festival?

F. P.: En el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano estuvo en la sección de Ficción y obtuvo el Coral, en otros festivales ha ido como documental, y pienso que la película es un documental, porque los personajes son reales, ahí no hay nada que se haya cambiado, son ellos en sus casas con sus comidas, con sus ropas, haciendo lo que hacen todos los días, y por lo tanto no son actores, están representando su vida. Muchos de esos planos fueron hechos en el momento en que ocurrían, otros fueron reconstruidos, pero el primer documental, *Nanuk, el esquimal*, es un documental de representación, donde Flaherty llegó con su cámara y le dijo a Nanuk que hiciera su rutina diaria. Fue lo mismo que hicimos con los personajes de *Suite Habana*, pero con un matiz distinto porque empleamos un lenguaje propio de la ficción pues en muchas escenas iluminamos, hicimos movimientos de cámara con rieles, usamos una grúa, y, por lo tanto, hay una mezcla, pero siempre digo que más allá de las clasificaciones *Suite Habana* es una película. Ahora, ¿por qué utilizamos ese lenguaje? Porque habíamos decidido que *Suite Habana* fuera una película sin entrevista, que es típico del documental. No tengo nada en contra del documental de entrevista, lo he

hecho y creo que lo volvería a hacer, pero no es menos cierto que el testimonio se ha convertido en el recurso a mano cada vez que vas a hacer un documental. Si es una película donde no va a haber palabras, la imagen tiene que ser muy poderosa, por eso decidimos trabajar la imagen para crear asociaciones y estados de ánimos en el espectador, cada historia fue definida por emociones distintas: en la historia de Amanda, la viejita que vende maní por la calle, el sentimiento que queríamos expresar era la tristeza; en el caso de Francisquito y el papá, el niño down, era la ternura de la relación, y para eso teníamos que crear los movimientos de cámara, la iluminación, sin alterar un ápice de la realidad.

J.R.: Esa mezcla de documental y ficción había aparecido en tu primer largometraje, *Puerto Rico*, el documental codirigido con el escritor Jesús Díaz y coproducido con el colectivo puertorriqueño Tirabuzón Rojo. Allí, en las escenas de dramatización de los conflictos armados de la clandestinidad nacionalista puertorriqueña, parece haber un antecedente de algunas estrategias de encuadre que utilizas en tu primera ficción, *Clandestinos...*



Puerto Rico, primer largometraje de Pérez codirigido por Jesús Díaz

F. P.: Recuerdo *Puerto Rico* como mi primer documental. Fue la primera vez que dije «Sonido, cámara, acción» como director. Ese es un recuerdo para mí imborrable. La idea surgió en el año 74, con Jesús Díaz, un escritor y cineasta cubano, ya fallecido, a quien estimo muchísimo por su obra y sus cualidades humanas. Recuerdo que Jesús había visto en el archivo fílmico

del ICAIC unas imágenes de Lolita Lebrón y los luchadores nacionalistas puertorriqueños. Me llamó, como no habíamos hecho nada hasta ese momento, para hacer una codirección. Pensamos al inicio que sería un documental breve con esos materiales de archivo, pero poco a poco –Jesús era muy entusiasta– nos fuimos entusiasmando, y aquello se fue convirtiendo en un largometraje muy militante, muy comprometido con la lucha por la independencia en Puerto Rico. Recuerdo que dijimos: si lo estamos haciendo desde Cuba, tenemos que tener una comunicación con alguien en Puerto Rico, y poco a poco, a pesar del bloqueo, la distancia que mediaba en aquella época –porque hoy las comunicaciones son más libres, pero en aquella época no había cómo llegar– yo no recuerdo cómo, pero en aquella época logramos comunicarnos con el grupo Tirabuzón Rojo de cineastas independientes puertorriqueños y empezó una colaboración. Ellos nos mandaron materiales, al final trajimos a un narrador puertorriqueño, Walter, no recuerdo el apellido, tiene que estar en los créditos, todo eso fue un momento muy particular. Qué bueno, mis primeras filmaciones como director están ligadas a la historia de Puerto Rico...aquel documental fue y sigue siendo como el primer hijo que uno tiene. Ahí está.

J. R.: ¿Cómo surgió el proyecto de la no-ficción o ensayo fílmico en *Suite Habana*?

F. P.: Fue un encargo. Yo tenía escrito, después de *La vida es silbar*, el guion de *Madrigal*, que es una película que va muchísimo más allá en crear una realidad deliberadamente teatral, falsa, pero que fuera como la realidad, llevar eso al extremo era para mí una idea fija. Y se lo había enviado a José María Morales, de Wanda Visión, quien me respondió que no podía participar por el momento en el proyecto, pero me hizo una propuesta de participación en una serie para la televisión española que se llamaría *Ciudades invisibles*, en la que un director por cada país de América Latina iba a hacer su ciudad y él me proponía hacer La Habana. La propuesta me cayó como un cubo de agua fría, porque yo lo que tenía en la mente era *Madrigal*, le pedí una

semana para pensarlo y le dije que sí por las tres razones que más me interesaban: una, que era la primera vez que iba a trabajar en digital; segunda, que desde *La vida es silbar* yo no filmaba, llevaba cuatro años sin filmar, y la tercera, que el tema era La Habana, y La Habana para mí es mi espacio, mi obsesión, aquí me gusta filmar, estar, ver, caminar. Yo confío mucho en el valor expresivo de la imagen, tenía de referencia los documentales de Godfrey Regio que tiene una trilogía, *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* y *Naqoyqatsi*, donde las dos primeras son extraordinarias, y el uso de la cámara y de la imagen es fabuloso; también me vino a la mente *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, un clásico del cine alemán, que la reví en ese momento y sigue siendo tan nueva como siempre, y ya yo me imaginaba un “Habana, sinfonía de una gran ciudad”, la dinámica de la ciudad. Pero poco a poco fui abandonando esta idea para centrarme en la gente, me propuse entrar en la vida de los habaneros, individualizarlos, ver sus rostros, sentir quiénes son ellos. Y entonces fue cuando comencé a decidir qué Habana y qué habaneros muestro, porque sigo pensando hoy que La Habana, como todas las ciudades, no es una sola, depende del nivel con que tú la vivas y hay Habanas de muchos tipos. Me decidí por esta porque considero que es la más representativa porque es la más popular, la mayor parte de los habaneros y de los cubanos vivimos como viven estos personajes.

J. R.: La aproximación a la cultura popular, sobre todo en el documental cubano, había estado marcado por las exigencias del trabajo, la guerra, la reproducción de la economía del cuerpo, pero aquí no, pareciera que son sujetos que están saliendo de la norma misma del documental y en ocasiones del país mismo, porque de hecho trabajas la emigración o el exilio como una opción plenamente legítima.

F. P.: Eso lo fue generando la vida misma porque no siendo personajes excepcionales –son muy cotidianos– llegan a serlo por las sorpresas que tú vas descubriendo dentro de una imagen dentro de una imagen dentro de una

imagen, esto era así pero de pronto es otra cosa también, y los personajes se van transformando y los espacios también con el curso de la historia y vas descubriendo las interrelaciones entre ellos y sus distintos destellos, son unos por la noche, otros por el día y son un poco las realidades sinuosas, cambiantes, dentro de una realidad, eso es algo que visualmente queríamos ofrecer en *Suite Habana*.

J. R.: *Suite Habana* permite ver *En un barrio viejo* de Guillén Landrián retrospectivamente, en función de cierta tendencia al reposo o *stasis* de los cuerpos y los encuadres mismos. ¿La tenías en mente?

F. P.: No directamente, pero siento que *Suite Habana* le debe mucho a *En un barrio viejo*, yo la había visto en su momento, y *En un barrio viejo* le debe mucho también a un documental de Agnès Varda que se llama *L'opéra-mouffe*, que es precioso, es un *quartier* de París muy popular, un mercado donde se ven los rostros de la gente, esa vida que se mueve, pero todo a través de la imagen. También creo que *Suite Habana* le debe a *En un barrio viejo* de Nicolás Guillén, la mirada ambivalente y el interés por centrar el foco en el individuo, en su particularidad, en sus interioridades, esos son nexos que existen entre estas dos películas.

J.R.: ¿Cómo recuerdas a Guillén Landrián de aquellos años en que ambos trabajaban en el ICAIC?

F.P.: Era como un espíritu libre, como un átomo que iba de un lado para otro y no se integraba. Él era uno que va fuera de carril, un alucinado en el buen sentido y también en el sentido ya complicado, porque lo veía a veces por la calle fuera de la realidad, pero cuando estaba alucinado dentro de la realidad era la hermosa locura de la creatividad. Creo que su obra hoy resulta muy vigente justamente por eso, porque no se ató a una circunstancia, veía más allá y veía sobre todo al ser humano, en momentos en que, estoy hablando de años sesenta, setenta, la confrontación histórica de la realidad cubana, la Revolución, contrarrevolución, era muy aguda. Nicolasito como que estaba

por encima de eso. Había obras comprometidas de un lado y de otro, era la época también del Nuevo Cine Latinoamericano comprometido, militante, Sanjinés, Viet Nam, el mundo entero.... Nicolasito saltaba eso, vivía esa circunstancia, pero veía más al ser humano, al individuo, lo que su realidad podría comportar, el individuo en el medio.

El ojo del canario: historia y poder

J. R.: Luego *José Martí: el ojo del canario* de algún modo retoma cierta poética de un cine histórico, ¿cuál fue el reto?

F. P.: Entre *Suite Habana* y *El ojo del canario* media *Madrigal*, que es una película que a mí me interesa muchísimo, pero casi no le ha gustado a nadie. Siempre hay un diez por ciento que le encanta, pero eso no es el termómetro, el termómetro del resultado de la película es ese noventa por ciento que no entró en la película en Cuba y fuera de Cuba, y es algo que yo estoy tratando de desentrañar también, porque es un tipo de propuesta que me interesa muchísimo. Creo que es la película con mejor factura de todas las que hemos hecho Raúl Pérez Ureta y yo. Tiene una fotografía de Raúl con las atmósferas de los cuadros de Edward Hopper extraordinaria, y tiene una historia compleja que brinda asideros para que el espectador pueda asociar, pero eso no ocurre. Evidentemente es un problema de la película, no de los espectadores.

J. R.: ¿Tendrá que ver con las expectativas que operan sobre un director cubano en el llamado Periodo Especial?

F. P.: No, eso puede influir, pero me ha ocurrido con otros espectadores que ni conocen *Suite Habana*, fuera de Cuba, hay algo con la película que no funciona.

J. R.: ¿Y el reto de trabajar a Martí?

F. P.: Vuelve José María Morales, que es un hombre lleno de ideas siempre, con otra serie que el actor Sancho Gracia estaba promoviendo para entregar

a la televisión española –Libertadores–, en la que un cineasta por cada país de América Latina haría su libertador y me propone hacer Martí, segundo jarro de agua fría.

J. R.: ¿Habías leído mucho a Martí?

F. P.: Lo que lee cualquier cubano, no era un especialista. Por supuesto, he leído su poesía, su obra, su pensamiento, he leído de su vida, Martí nos acompaña a cada cubano, pero no era un especialista en Martí.

J. R.: Tu Martí es muy excéntrico también.

F. P.: Nunca he hecho una película biográfica, me he sentido libre para contar las historias que quiero, pero sin tener un compromiso con la historia, incluso *Clandestinos*, cuyo punto de partida son los hechos de Goicuría y O’Farrill y la trayectoria de Norma Porrás, la viuda de Machaco Ameijeiras, se salta eso y crea otra historia ficcionada. Pero en el caso de Martí, yo no podía partir de Martí y ficcionar la historia completamente, aunque quería hacerlo en ficción. Y ahí empezó otro proceso de reflexión, de búsqueda en mí mismo, me acuerdo que fue mucho más complicado que el proceso de búsqueda de *Suite Habana*. En esta sí “deambulé” mucho, y aún hoy no me siento capaz de hacer una película sobre Martí adulto, por eso me propuse tratar a Martí en su infancia y adolescencia, primero, porque es la etapa menos conocida, y segundo, porque creo, aparte de que me permitía ficcionar algunas cosas, que en la infancia es donde se encuentra potencialmente todo lo que vamos a ser después, sentía que era una manera metafórica de hablar del Martí adulto, pero partiendo de la semilla, del germen, de lo que potencialmente lo fue creando. Recuerdo que hice una investigación muy profunda con Gloria María Cossío, la editora asistente, y Alejandro Gutiérrez, entrevistamos a Cintio Vitier y a Fina García Marruz, a todos los martianos, lo que más me gustó fue ir a la Biblioteca Nacional y leer periódicos de la época, leímos también teatro, y ahí en esos textos fuimos encontrando la atmósfera de La Habana que vivió Martí. Cuando llegó el

momento de escribir el guion, no encontraba un guionista interesado y me decidí a escribirlo yo solo buscando también en mi infancia la resonancia para hacer entonces un Martí de carne y hueso.

J. R.: Ese Martí de carne y hueso aparece transitado por un conflicto con el poder.

F. P.: La película aspira a narrar la formación de un carácter y cómo ese niño tuvo que enfrentarse a su medio y a su familia para crecer, pero a partir de una sensibilidad especial, que la película trata de abordar, en él hay una visión sensible de las cosas, y esa es la razón por la que Martí ha trascendido para los cubanos de esa manera, no por ser un político ni un filósofo ni un escritor, sino por ser un poeta. Martí todo lo vivió y lo expresó a través de su sensibilidad poética, incluso su práctica política, y la película se construyó a partir de esa contradicción que indicas, la estructura del guion se basa en la oposición humillación-dignidad. Siempre los personajes, no solo Martí, se están enfrentando a este conflicto: o tengo que bajar la cabeza, o mantengo mi cabeza enhiesta, ese conflicto tan humano de cómo actuar en la vida que está sometido a la ambivalencia de la realidad, tú no puedes juzgar ningún acto humano absolutamente porque depende mucho de las circunstancias. Yo pienso que la película navega por eso, porque siempre se ha dado un Martí con la frente enhiesta, y esa imagen representa a los hombres de mármol, no a los seres humanos.

El cine independiente y el nuevo cine de autor

J. R.: Retomemos el tema del cine independiente, sus límites o, para usar tus términos, su ambivalencia. El cine de industria implicaba cierta jerarquía entre el director, la producción, técnicos, ¿cómo afecta este nuevo espacio del cine independiente las dinámicas internas de la producción del cine?

F. P.: En el ICAIC que yo conocí, dirigido por Alfredo Guevara, por Julio García Espinosa, y en esta última etapa, por Omar González, al menos en las

películas en las que trabajé, siempre el director era el responsable máximo en el sentido artístico, ya en las partes productivas era una responsabilidad colateral, pero la decisión artística final de la película pertenecía al director. Te estoy reduciendo la historia porque hubo distintas etapas, pero esta es la esencia, hubo periodos con más o menos matices. Una vez terminada la película, uno tenía el derecho de defenderla y hacer o no concesiones, si después la película se ponía o no ya era otra historia, pero nunca te veías obligado, esa fue la política. En la etapa de la coproducción, antes de llegar al cine independiente, recuerdo que yo tenía muchas inquietudes por hacer coproducciones que me llevaron, incluso, a rechazar dos o tres de ellas. Conocer a José María Morales para mí ha sido un privilegio porque es ese tipo de productor que apoya un cine distinto al cine habitual y, aunque, por supuesto, no busca proyectos para perder dinero, tampoco está haciendo proyectos para ganar dinero. La relación con él ha sido de mucho respeto, nunca ha impuesto nada y me ha dado absoluta libertad. Luego, con el paso al cine independiente se mantienen estas preocupaciones, por eso cuando firmé el contrato para dirigir *La pared de las palabras* mi condición fue que este debía reflejar que el corte final de la película pertenece al director. Esa es una premisa que debe seguir al cine independiente, porque el cine es una industria, quieras o no, y está sujeta a leyes de mercado.

J. R.: Y ahora, ¿cuáles son los retos del cine independiente?

F. P.: En el paso al cine independiente, me pregunto, con quién yo voy a trabajar, de dónde viene el dinero...En este caso el dinero ha venido de una productora que se ha creado para esta película que se llama Santa Fe Producciones, en la que hay intereses de Pichi, Jorge Perugorría, y de parte de la guionista también. En la medida en que a mí me quede tiempo para hacer cine, siempre voy a luchar por hacer un cine independiente y libre para mí. Ya a mi edad yo siempre me he preguntado por qué sigo haciendo cine. No hago cine por ganar dinero, no lo hago por eso, lo hago porque quiero expresar algo, decir algo. Siempre que hago una película tiene que ser por esa

necesidad que te decía, que implica la vocación y la necesidad de expresar algo, ya sea mediante un cine dentro de la industria con el ICAIC, cine en coproducción con el ICAIC y con José María Morales, o en el cine independiente como el que estoy haciendo ahora. Siempre aspiraré a que en la decisión final de la película que estoy haciendo, ese derecho pertenezca al director, por eso defiendo la idea del cine de autor.

2. Dean Luis Reyes: Cine alternativo y políticas culturales del ICAIC



Dean Luis Reyes, crítico de cine y docente

Recordar a Alfredo Guevara y los límites del ICAIC

Julio Ramos: Tras la muerte reciente de Alfredo Guevara, ya han comenzado las discusiones sobre su legado. ¿Qué representa para ti su figura?

Dean Luis Reyes: Alfredo es un vínculo entre cultura e ideología en Cuba que no se puede obviar. Estudiar ese periodo de la cinematografía cubana te obliga a encontrarte con la personalidad de Alfredo, porque él siempre confesó

que su destino no había sido pactado, sino que le había tocado, debido a las circunstancias históricas, abandonar sus sueños de convertirse en un creador más, de hacer sus películas o escribir sus libros, o pintar sus cuadros, y dedicarse a dirigir el ICAIC, un proyecto que era más grande que él, *larger than life*.

J. R.: ¿Cuáles han sido los tenses o contradicciones de este proyecto?

D. L. R.: En Alfredo se encuentran algunos de los méritos, pero también las contradicciones de la generación histórica que tejó la política cultural y la práctica política en general en Cuba, las cuales tienen en el ICAIC una de sus manifestaciones más complejas. Este proyecto de alguna manera trabajó a contracorriente respecto de las tendencias más cercanas a los paradigmas del realismo socialista o de la organización de la cultura en los países del socialismo real europeo. El propio Alfredo confesaba hace un tiempo (en un documental de Rebeca Chávez titulado *Luneta No. 1*, del año 2012) que a él le constaba que Fidel Castro había echado –por no caer bajo la órbita de control de la Unión Soviética– una pelea que se había perdido, y la evidencia de esto en el plano cultural fue el Congreso de Educación y Cultura de 1971. Según él, había un sector muy minoritario defensor de un tipo de praxis cultural y de construcción y constitución de la política cultural más flexible, más abierto, más discutidor, más complejo, pero este mismo grupo había cedido espacio ante otro, cuyas estructuras de poder impusieron mecanismos de control autoritarios más próximos a los paradigmas del realismo socialista.

J. R.: ¿Hasta qué punto se puede hablar de una cultura del disenso y de la crítica en la trayectoria del ICAIC sin soslayar la historia de sus censuras?

D. L. R.: El ICAIC estuvo siempre muy consciente, y Alfredo sobre todo, de la importancia del cine para introducir, para instilar, zonas discursivas ajenas u opuestas a los criterios dominantes dentro de un espectro social como el cubano. Eso se manifiesta, por un lado, en su interés por negociar, conspirar, construir alternativas, discutir con gente como Blas Roca o Armando Hart para

tratar que el ICAIC se saliera un poco de la constitución administrativa burocrática adquirida por la cultura en Cuba a partir de la década de los 70. Pero por otro lado, te encuentras con ciertas normas en su práctica que, desde mi perspectiva, dieron lugar a buena parte de lo que ha sido la crisis definitiva del cine cubano.

J. R.: ¿Qué tendencias o estéticas ejemplifican estas normas y sus efectos?

D. L. R.: La estética clásica, normativa, del cine cubano se encuentra desde principios de los 70, aunque después empieza a desfallecer. Esto porque, bajo la dirección de Guevara, se tendía demasiado a ilustrar a través de la cultura, lo que dejaba fuera otros matices, sobre todo, en torno a cómo representar la cultura popular. El cine del ICAIC siempre se pensó como un universo paradigmático desde el cual asañear a la sociedad con ideas, con conflictos, con propuestas de debate, de discusión, con el propósito de provocar un proceso de ilustración de ese espectador-masa. Los principios de constitución de la ideología fílmica del ICAIC son muy dependientes de la visión de Alfredo. En el cine cubano clásico hay tres vértices fundamentales. La primera, dar cuenta de una especie de ethos cubano a través de la cinematografía de las marcas de identidad, para expresar qué cosa es la cubanía y cómo se manifiesta en su historicidad. De ahí la predilección por las alegorías nacionales y del realismo social como género de géneros. La segunda: este modelo aspira a operar como una refracción testimonial de la nación, como un retrato colectivo, y de ahí la apetencia por generar discursos de ambición totalizadora, lo cual supone que el cine puede manifestarse como texto antropológico ideal. La tercera es su trabajo para constituir una esfera pública, fundamentado en la idea de construir un proyecto de comunidad imaginada, dicho, desde la perspectiva de Benedict Anderson, en el sentido de proponerle una suerte de proyecto de agregación a la agrupación social a la que se dirige el discurso cinematográfico, que es algo que se extraña hoy día. El ICAIC tenía vocación modernista, veía el artista como un demiurgo que dialoga con la sociedad desde una perspectiva de proposición de proyectos. Pero ya no

están las masas en los cines compartiendo emociones, ideas. Y esta industria, que creció dentro del paraguas protector del Estado, perdió el financiamiento en los 90.

J. R.: Antes de entrar en la crisis, ¿cuáles serían algunos ejemplos específicos de los modelos?

D. L. R.: El cine de Tomás Gutiérrez Alea y el de Humberto Solás son decisivos para entender el cine nacional, dos líneas estilísticas que se tocan, pero que son como divergentes; por un lado, Titón como ideólogo, un tipo muy consciente de la potencialidad política de las películas, de la posibilidad de construir esfera pública generando discursos que no fuesen amables; y por el otro, Humberto, construyendo grandes alegorías historicistas que trataran de navegar los universos identitarios del cubano, la persistencia de determinadas claves de decadencia o de renovación en el carácter del cubano a través de la revisión de la Historia. Por eso, los grandes frescos históricos de Solás siempre se desplazan hacia el presente, muchas veces de manera ambigua; otras, con más evidencia, y siempre reflexionan sobre “grandes” temas. Pero volviendo a Guevara, hay algo fundamental para entender uno de los grandes fallos de su criterio. Más allá de esa idea elitista de lo que debía ser el discurso artístico, está su incapacidad para promover la renovación generacional como necesaria para el cine. En el periodo que él sale del ICAIC en 1980, y entra Julio García Espinosa, es cuando más directores debutaron en Cuba, quienes en su mayoría habían probado su eficacia incluso desde los 60: Juan Carlos Tabío, Fernando Pérez, Orlando Rojas. Entonces, te das cuenta de que siempre hubo cierta reticencia a provocar el cambio, y que cada vez fue siendo más estrecho el marco de operación estética, cultural, expresiva del cine cubano, pues trató siempre de resguardarse de la renovación a partir de prácticas que ya estaban asentadas desde los 60 y que no fueron renovadas lo suficiente. Por eso, cuando el propio Guevara volvió a dirigir el ICAIC en el año 1991, otra vez se cerró la posibilidad de renovación.

J. R.: ¿Cómo se ubica la obra de Gutiérrez Alea en el campo de esos debates? Pienso específicamente en una de sus películas más excéntricas de ese periodo de los años 70, *Una pelea cubana contra los demonios*, acaso marcada por su diálogo con Glauber Rocha...

D. L. R.: Alfredo siempre tuvo sus roces con Titón, y reconoció hace unos años, después de muchas décadas, que el cine que él llevaba en su corazón era el de Humberto Solás. Eso dice mucho sobre la persistencia de ciertos valores de tipo eurocéntrico en nuestro cine. En torno al periodo de producción de *Una pelea cubana contra los demonios*, que fue a principios de los 70, Tomás Gutiérrez Alea reconoce en un documento que en esa película sufre como una anagnórisis porque descubre un modo de producción escapado de la tendencia burocratización del cine cubano, el cual, no trataba (como en Hollywood) de estandarizar el producto a través de una estructura rígida en la que primaba la autoridad del productor y el sistema de estudios, aunque los mecanismos de financiación de las películas y de aprobación de proyectos operaban en nuestro caso como la entidad editora. Titón propone generar mecanismos de producción más flexibles. *Una pelea cubana contra los demonios* está muy cerca del cine de Glauber Rocha, es una película muy extrema en el sentido de su puesta en escena y ensaya una modalidad de producción menos clásica que la del resto del cine cubano, sobre todo del que se empieza a hacer a partir de los 70, que tiene puestas mucho más aburguesadas, si se quiere, mucho más tradicionales, ortodoxas. En el fondo, Titón estaba diciendo: “si queremos revolucionar el cine no solamente tenemos que revolucionarlo en términos temáticos, estilísticos, propuestas estéticas, sino también en términos de modalidades de producción”. Ese sueño está incluso en los cortos de Nicolás Guillén Landrián, en cuyos créditos se lee: “Realizado por fulano, mengano”, y no se aclara quién es el director, quién hizo la cámara, quién editó, o sea se abolen las jerarquías del sistema de producción convencional. Guillén Landrián dice: “al final del rodaje, todos terminamos siendo como una especie de equipo de trabajo que empujaba por el proyecto, y yo me daba cuenta de que los actores lo

agradecían, y que el proyecto fue más espontáneo, más libre y más rico gracias a eso”.

Innovación tecnológica y crisis del ICAIC

J. R.: El modelo industrial del ICAIC está muy cuestionado particularmente por el llamado cine independiente o alternativo. Creo que tu trabajo como crítico ha acompañado esa evolución, ¿cómo ves esta discusión hoy día?

D. L. R.: El ICAIC dejó de ser un proyecto intelectual a partir de los 90. Como dejó de ser una institución financiada por el Estado, cada realizador tenía que agenciárselas como podía, o sea, el cine cubano de los 90 hasta acá se atomizó. Cada cineasta está luchando por su cuenta, empiezan a aparecer las coproducciones, las cuales dependen mucho de mecanismos de negociación transnacionales y no de la autonomía del ICAIC para decidir. La estética del cine cubano se empezó a fragmentar. Eso fue interesante por un lado, pero, por otro, provocó una suerte de pérdida de identidad pues los directores comenzaron a elaborar mejor sus poéticas. Por último, la llegada a Cuba de las herramientas digitales complicó este panorama.

J. R.: ¿Cuándo entra a la escena política y creativa el factor de las nuevas tecnologías?

D. L. R.: A finales de los 80 hay una especie de exploración inicial. El cineasta más destacado en este sentido fue Julio García Espinosa, quien comenzó a preverlo en una película de inicios de los 90 titulada *El plano*, que es el primer largometraje cubano en video analógico. También subterráneamente, sobre todo en el denominado Taller de Cine de la AHS [Asociación Hermanos Saíz], se estaba utilizando el video, en particular en cortometrajes de ficción y documentales. Este grupo estaba integrado por una serie de jóvenes que aspiraban a trabajar en el ICAIC, cuyos sueños se fracturan por la crisis. Ahí estuvieron Jorge Luis Sánchez, Marco Antonio Abad, Lázaro Alderete, Félix de la Nuez, un grupo de directores interesantísimos que después emigró en su

mayoría. Algunos regresaron, la mayoría no. Luego en los 90 hubo un adormilamiento, y a inicios de los 2000 aparecen una serie de obras que ya usan las herramientas del video digital. El ICAIC se abre al digital a través de Humberto Solás, quien se da cuenta de que el cine digital permitía volver a los protocolos expresivos del cine cubano de los 60, incluso al estilo fotográfico que él había usado en sus primeras películas con Jorge Herrera, su director de fotografía en *Lucía*, el mismo de *La primera carga al machete*, caracterizado por la cámara en mano, el registro muy cercano a los actores. Esto él lo retoma en *Miel para Oshún*, de 2001, pero en ese mismo año se estrena en Cuba *Video de familia*, una tesis de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte, dirigida por Humberto Padrón, el primer medimetro de ficción que propone una textualidad propia de la performance de la cámara digital. Su relato está contado como el registro de una videocarta de una familia cubana al hijo que vive fuera del país. Ante esa cámara, el hijo ausente –con la complicidad de la hermana, que sí está presente durante la grabación del video– va a provocar un conflicto, pues les comunica a sus padres que él es homosexual.

J. R.: Es significativo el empalme de la innovación tecnológica con la temática homoerótica.

D. L. R.: Sí, pero hay más que eso. Los jóvenes empiezan a cuestionar las prohibiciones sociales y los tabúes de la vieja estructura de autoridad de la sociedad cubana. Es un discurso más bien generacional, que llama a la tolerancia, a la discusión, a la aceptación y a la visibilización de conflictos que están en el mapa social, pero que no están representados como debe ser en los discursos institucionales de la cultura local.

J. R.: Es como si la nueva tecnología digital creara un nuevo régimen de evidencia de los “impensables” de la política institucional... ¿Cómo reacciona el Estado?

D. L. R.: Para mí lo fundamental de esta emergencia es que, de repente, el

dispositivo de la cámara digital se convierte en un aliado para evidenciar el conflicto más terrible de Cuba en ese momento: la divergencia entre discurso público y vida cotidiana. Después de los 90, vida cotidiana y discurso público en Cuba andan por lugares distintos. No es que antes esa divergencia no existiese, pero persistía una especie de consenso que se acabó durante los 90. Los nuevos imaginarios salidos de la crisis no eran visibles. En el audiovisual de los jóvenes en esa época de repente se necesita evidenciar esa deformación. Por eso, en el documental es donde más impacta lo digital, especialmente a partir de 2005, 2006, cuando ocurre un arribazón de documentales con temas muy difíciles de administrar por la censura, relacionados con el dolor social, con las marginaciones, con la pobreza.

J. R.: Esta cuestión de la pobreza, que parece ser inseparable de la crisis de la ideología socialista de la productividad, figura con mucha fuerza en el cine contemporáneo...

D. L. R: Sí, es un problema central hoy del audiovisual cubano; o sea, la cuestión de cómo se administra la representación de la pobreza. Si esta es una sociedad que aspira a beneficiar a todos, entonces por qué hay pobres, y si hay pobres, ello indica que hay quien está mejor y que por tanto existe desigualdad y la posibilidad de construir un discurso de subalternidad. La emergencia de las herramientas del cine digital ha sido decisiva en esa dirección, porque también dio lugar a negociaciones muy singulares. Estaba vigente que la institución cine en Cuba, centrada en el ICAIC, debería acogernos, y debería aceptar nuestro discurso o, al menos, dialogar con nosotros. Un ejemplo es el Taller de Cine de la AHS; ellos decían: “queremos formar parte del cine cubano, pero tenemos otras preocupaciones y queremos tratar otra clase de temas”.

La Muestra de Jóvenes Realizadores y las esferas públicas emergentes

J. R.: ¿Cómo explicas el corte histórico que has fechado en el año 2000? ¿Se

relaciona con la Muestra de Jóvenes Realizadores?

D. L. R.: Primero, hay una radicalización, debido a un periodo largo en el que los realizadores habían estado trabajando en el cortometraje a partir de distintas modalidades de producción independiente, y el ICAIC había mostrado bastante desdén hacia algunos. En el año 2000, cuando Alfredo sale del ICAIC y entra Omar González, su actual presidente, este pide un resumen de los empleados del ICAIC. Cuando hacen un análisis etario, se revela que el promedio de edad de los directores emplantillados –en ese momento para dirigir películas tenías que ser plantilla del ICAIC– era de 50 años. Y surge la pregunta: “¿quién hará las películas en Cuba dentro de diez años?”. Entonces llaman a Juan Antonio García Borrero, un crítico muy cercano a Omar, para convocar a quienes hubieran estado realizando durante años en Cuba y tuvieran una obra para presentar en la Muestra Nacional del Audiovisual Joven, que se hizo por primera vez en 2001. Allí se presentaron muchas obras de realizadores de distintas generaciones, desde Belkis Vega y Tomás Piard, realizadores de la generación anterior, hasta recién egresados de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte, más Miguel Coyula, Jorge Molina, quien trabaja en la Escuela de Cine de San Antonio y realiza su obra de manera independiente. El comité de selección de las obras estuvo integrado por Juan Antonio García Borrero, Jorge Luis Sánchez, Juan Carlos Tabío, Roberto Smith, un funcionario del ICAIC, que todavía trabaja allí como uno de los vicepresidentes, y yo.

J. R.: ¿Fue el antecedente de la Muestra de Jóvenes Realizadores?

D. L. R.: Sí. El propósito inicial de esa primera muestra era buscar directores de películas. Nosotros hicimos un corte y propusimos a la industria quiénes deberían ser. En la propuesta había realizadores de la Televisión Serrana, y además de los mencionados, estaban Pavel Giroud, Esteban Insausti, Lester Hamlet, quienes después han filmado largometrajes con el ICAIC. De ahí en adelante los directores seleccionados hicieron un taller de guion con Senel Paz, guionista de *Fresa y chocolate*, y se les propuso que desarrollaran ideas de

largometrajes, los cuales el ICAIC iba a negociar si le interesaba realizarlos. Al final quedaron tres proyectos: los de Esteban Insausti, Pavel Giroud y Lester Hamlet, quienes finalmente filman en el año 2003 *Tres veces dos*.

J. R.: ¿Cómo reaccionó la oficialidad del ICAIC al proyecto de la Muestra?

D. L. R.: El ICAIC abrazó la muestra y se organizó, a partir del año 2002, lo que hoy en día es la Muestra Joven.

J. R.: ¿Qué efecto tuvo en la trayectoria de la Muestra la discusión sobre *Revolution*, el documental independiente en torno del grupo de hip-hop, *Los Aldeanos*?

D. L. R.: Sí, en el 2009 hubo un parteaguas en la Muestra, a raíz de la admisión de *Revolution*, el documental sobre Los Aldeanos dirigido por Maickel Pedrero, que finalmente ganó ese año en su categoría.



Revolución

www.youtube.com/watch?v=QQ1LkTJKV80

Por primera vez, en la no ficción cubana se propuso una argumentación no balanceada; es decir, en vez de discutirse varias posturas acerca de un tema, se tomó

partido por una sola vertiente, en este caso la de unos sujetos protagonistas muy cuestionadores de la situación política cubana y de cómo se administra el consenso público nacional. Los Aldeanos no se cuestionan la pertinencia del socialismo o del tipo de gobierno, sino cómo se gestiona el consenso.

J. R.: Al hablar de los orígenes del cine cubano, durante los primeros años de la Revolución, has identificado la tarea fílmica de explorar los nuevos

horizontes de esferas públicas en movimiento, la creatividad de espacios políticos emergentes en la revolución misma. Ahora de lo que estamos hablando pareciera estar signado por la fractura de aquella noción de la esfera pública. ¿Te parece útil la noción de esfera pública para hablar del cine cubano actual?

D. L. R.: Funciona, pero ahora aparecen sujetos que buscan legitimidad, que no hablan a nombre de un gran colectivo, sino de proyectos pequeños, personales o de grupos, con reivindicaciones que no son probablemente las reivindicaciones reconocidas en la esfera pública como “generales”. Por ejemplo, el sujeto homoerótico surge en muchos documentales, en particular el travesti, o el sujeto de la prostituta, en este caso la *jinetera*, como se le conoce en Cuba. Estos grupos portan reivindicaciones relacionadas con nuevos protocolos, incluso, de redefinición de lo moral, de lo ético, en Cuba, que hasta ese momento no tenían para nada un tipo de registro como no fuese uno condenatorio. Además está la cuestión racial, relacionada a menudo con el tema de la pobreza, que eclosiona de repente, trabajada en torno a la crisis de la vivienda en Cuba. Eso comienza desde los 90, con una obra de Henry Eric, quien fue una especie de videoactivista e hizo un documental titulado *Almacén*, sobre los albergados, personas a quienes se les caía la casa y los llevaban a las afueras de la ciudad a vivir en lugares supuestamente de tránsito, donde permanecían por décadas.

J. R.: La discusión sobre los límites de la representación política en cierto sentido se hacía explícita en el debate sobre *PM* y el momento de “Palabras a los intelectuales”, es decir que el cine está en el centro de la historia de las políticas culturales. En el discurso oficial de aquellos años operaba una identificación entre el Estado, el pueblo, que en cierto sentido hacía innecesaria la noción misma de sociedad civil. ¿Qué te parece que ha ocurrido en los últimos años?

D. L. R.: Ese sobreentendido se acabó, y eso se evidenció sobre todo a partir de los 90. El problema es que han emergido prácticas de sobrevivencia desde

la vida cotidiana que han hecho que ese pacto, digamos que natural, de confianza mutua entre los sujetos y el sistema de organización y administración pública de la sociedad se quebrara. El Estado perdió terreno en la esfera práctica y en el dominio moral, de autoridad.

J. R.: Tu trabajo crítico y teórico es de esos mismos años ¿o me equivoco? ¿Cómo ubicas tu posición en términos de los contenidos político-pulsionales, por llamarlo de algún modo, de los proyectos emergentes que se van fraguando en tu generación?

D. L. R.: A mí me pasa algo muy personal, cuando noto en cierto momento, sobre todo en los 90, que las prácticas de representación del cine en Cuba dejan muchos espacios importantes sin cubrir, sin abordar. Y empiezo inconscientemente a impugnar esa situación en algunos de mis textos iniciales, sobre todo en *Contra el documento*, el cual fue muy discutido a partir del año 2000. Se trata de un ensayo que leí en un concurso audiovisual en Camagüey – “El almacén de la imagen”, que opera desde hace muchos años–, en el que recorría desde el cuestionamiento los grandes paradigmas del documental cubano, sobre todo Santiago Álvarez, porque incluso a él no le interesaba tanto la realidad cubana, a no ser en su última etapa, sino más bien hacer política y activismo antiimperialistas para América Latina. El *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que él dirigió desde su fundación, sí hizo periodismo sobre asuntos locales, mayormente a través de los directores jóvenes que intervinieron en sus ediciones semanales en los 80. Hasta este periodo, Santiago prefirió los temas de la superestructura ideológica de la sociedad, y no es hasta el año 2000 que empiezo a ver ciertas obras que rompen con esos códigos de manifestación, no solamente desde el punto de vista estilístico, sino también desde el modo en que quieren dialogar con el espectador.

J. R.: ¿Es este el momento de reencuentro con la obra de Guillén Landrián?

D. L. R.: Sí, pero eso vino después. Me tomó muchos años escribir mi libro sobre sus documentales, me resultó muy difícil verlo, estudiar cuáles eran sus

referentes, tratar de entender su repertorio expresivo. Pero en esos años, por ejemplo, Juan Carlos Cremata regresa de un periodo en el extranjero y realiza *La Época, El Encanto y Fin de Siglo*, año 2000; Jorge Luis Sánchez regresa de Venezuela y hace en Cuba *Las sombras corrosivas de Fidelio Ponce aún*, un mediometraje producido por el ICAIC, en video, que fue muy mal comprendido y para mí constituye una ruptura fundamental en el trabajo con la historia y con el uso del docudrama. Me enfrento también con el documental que desde los 90 estaba haciendo Gustavo Pérez, un realizador de la televisión de Camagüey. Él se interesa por el mapa social cubano y lo documenta a partir de ciertas comunidades. Estas obras se salían del marco habitual del documental cubano. Entonces, en mi libro *Contra el documento* planteo una hipótesis en torno a las líneas de desarrollo del documental en Cuba que lo hacen romper con esos referentes de hierro.

J. R.: ¿Cuál fue la reacción oficial a tu revisión crítica del modelo de Santiago Álvarez?

D. L. R.: Casi fui crucificado por la manera en que lo calificué. Creo que me faltaron argumentos. Asimismo puso en evidencia que, probablemente, habiéndome equivocado en ciertas evaluaciones en torno a un patrimonio, también estaba tocando zonas de la constitución de la legitimidad cultural en Cuba que estaban llagadas. Escribí este texto sin mucha investigación, sobre todo a partir de reacciones viscerales ante las obras. Lo llamativo es que muchas de las corrientes estéticas que vislumbro ahí posteriormente se desplegaron con fuerza, y hubo alguna gente que se me acercó después y me dijeron que allí expresé un estado de opinión general que nadie se había atrevido a decir...

Los planos de Miguel Coyula y la importancia de Memorias del desarrollo

J. R.: Hay una paradoja en todo esto; por un lado, el empobrecimiento del campo institucional y la nueva situación de los cineastas independientes que viene potenciada por la mezcla de precariedad financiera y por el suplemento

de sobreproducción imaginativa. Me refiero específicamente al ejemplo de Miguel Coyula. Esto se nota incluso en términos de ese tiempo artesanal de su trabajo en tensión con la tecnología que maneja. ¿Cómo analizas estos desniveles, estos desfases, por un lado la precarización del cine como industria y, por el otro, de la explosión de los recursos creativos potenciados por las nuevas tecnologías?

D. L. R.: Parece una paradoja marxista [risas]: tengo los medios de producción, no tengo por qué ir al ICAIC. Eso se manifestó en las primeras Muestras, donde hubo paneles teóricos en los cuales se les pedía a los realizadores que quisieran ensayar que llevaran sus textos. En el año 2002, 2003, casi todos los directores decían en sus textos: “a mí me interesa trabajar en el ICAIC si el ICAIC asume lo que yo quiero hacer; si no, lo hago fuera”. Yo digo que esos son los riesgos de la libertad. El mejor ejemplo es Miguel Coyula. En la Escuela de Cine de San Antonio fue siempre un electrón libre. Le costaba trabajar en equipo, su poética personal lo hacían tratar de controlar todos los rubros expresivos, porque se había entrenado en eso. Él dirigía a sus vecinos en sus ejercicios de adolescente, esos eran los actores, y su referente más caro era la animación japonesa de la época de oro del *anime*. Lo singular en Miguel es su virtud para dominar el eje expresivo del plano y sostener la dominante visual del relato.



Miguel Coyula dirige
Memorias del desarrollo
(2010)

J. R.: ¿Cuál es la relevancia de *Memorias del desarrollo* de Coyula en la historia reciente del cine cubano?

D. L. R.: Miguel ha llegado a entender como

nadie en el cine cubano los programas de composición de imágenes de síntesis digital. En *Memorias del desarrollo* el montaje es el principio constitutivo básico, pero no solo el montaje en continuidad, el montaje encadenado, sino el montaje interno, el montaje neobarroco, porque está construida a partir de capas de sentido que a su vez se desenvuelven como la constitución de capas de imagen que dan lugar a una realidad imposible fotográficamente. Por eso, con ella estamos ante un antes y un después del cine en Cuba. Por razones ideológicas, de modalidad de producción, de códigos expresivos, de los elementos formales a través de los cuales está constituido su discurso; es una película absolutamente poscinematográfica y muy posnacional. A partir de la mirada de Miguel, buena parte de los protocolos del cine cubano y de la Historia están reevaluados desde una nueva perspectiva, con un tratamiento de lo testimonial mucho más complejo. Pero lo que definitivamente acerca, lo que aproxima o permanece de la utopía del cine de la revolución socialista cubana en estos nuevos realizadores es la necesidad de construir esfera pública.

Cine y subalternidades

J. R.: Pareciera que esto empalma con el proyecto de cierto cine clásico de la revolución, como el de Gutiérrez Alea, y su función crítica.

D. L. R.: Más bien es algo consustancial a las transformaciones del cine latinoamericano reciente. Un aspecto central de esa mutación es que el basamento utópico del movimiento del nuevo cine latinoamericano, que consistía en proponerle a sus sociedades un proyecto político nuevo –que en el fondo era el sueño de una burguesía media intelectual ilustrada–, se ha desplazado más al ámbito de la forma estética.

J. R.: ...a la estética y tal vez a la percepción misma, es decir, al modo en que la estética contribuye a desprogramar la percepción normativa de lo real...

D. L. R.: En el documental eso me parece más que evidente. Hay

documentales que están muy elaborados desde el punto de vista formal pues quieren dialogar con las maneras en las cuales el cine construye una ideología de la realidad. Es paradigmática una película como *Santiago*, de João Moreira Salles, para la cual él tenía un material que había filmado once años antes para contar la historia del mayordomo de su casa, y cuando lo fue a montar no entendió qué hacer con él. Más de una década después, Santiago ha muerto y Salles retoma el pietaje con el deseo de rescatar a ese personaje de su infancia, indisociable de la casa señorial, de su barrio de la alta burguesía, adonde los ministros y embajadores asistían a bailes, y Santiago, que era el mayordomo de la casa, hacía de maestro de ceremonias y se vestía de frac para tocar a Beethoven al piano. Pero el documental nunca le funcionó en el montaje porque siempre encuadró a Santiago en segundo plano, rodeado de los objetos de su habitación que expresaban una aspiración de alta cultura, siendo él un hombre pobre, extranjero en Brasil, porque era originario de Argentina, y además, porque João Moreira le dice: “no, eso no interesa” en un momento cuando Santiago le quería confesar ante cámara que vivió siempre ocultando el estigma de ser homosexual. Porque a João le interesaba únicamente desde cómo componía el plano hasta qué preguntas hacía, hasta dónde cortaba, ver a Santiago como un objeto decorativo; nunca dejó de tratar a Santiago como a un criado y él no dejó de comportarse como señor.

J. R.: Tal vez por eso no podía editar.

D. L. R.: Sí, precisamente, *Santiago* es una película que acaba hablando de un problema de fondo ideológico: cómo represento al otro, al subalterno –que para mí es el problema más decisivo del documental latinoamericano, del documental activista, político, de izquierda–, algo que en Cuba tiene un capítulo especial, pues buena parte de lo que ha pasado en nuestro documental en los últimos años ha tenido que ver con una reflexión en torno a cómo negociar la representación del otro.

J. R.: El “pueblo” había sido el sujeto, digamos, de la épica de lo nacional

popular. ¿Cómo distingues lo que veíamos en los filmes de Octavio Cortázar de este concepto de subalternidad que estás trabajando ahora?

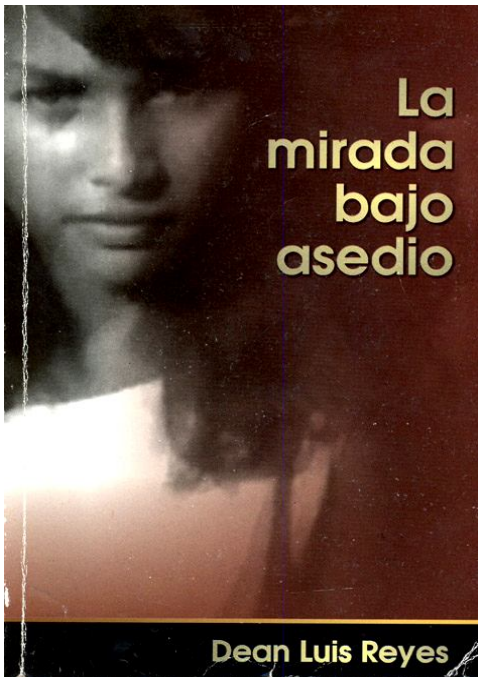
D. L. R.: Me refiero por ejemplo al negro, el pobre, los ancianos, los niños, las mujeres, los grupos homoeróticos atendidos a menudo fuera de sus ámbitos de agregación, sobre todo en lo privado, de subjetividades que en el documental cubano de los 80, incluso del ICAIC, se habían perdido. A partir de la segunda mitad de los 70, el documental en Cuba empezó a trabajar sobre todo con criterios de legitimación muy próximos a funciones institucionales y de alta cultura. Los personajes predilectos eran grandes escritores o un pintor famoso o alguien que descollaba en el ramo cultural o político o laboral. Por eso es tan impactante *El Fanguito* de Jorge Sánchez, porque por primera vez vemos en el cine cubano a un tipo que había estado preso. Eso no lo veías desde *Una isla para Miguel*, de Sara Gómez.

J. R.: Tampoco había reinserción posible para el sujeto en el espacio, digamos, de la producción de lo social.

D. L. R.: Él personaje del preso dice que a veces quisiera estar muerto, que no encuentra sentido para su vida. Ahí te das cuenta de que aparece un interés inédito por negociar cómo se representa... Porque también hay una cuestión decisiva en el proceso de constitución de esa estética del documental social, militante, de izquierda, y es cómo se tramita la solidaridad. El realizador quiere ponerse en el lugar del personaje, pero definitivamente no está en su lugar, empezando porque tiene la herramienta mediadora, la cámara, en la mano.

El documental reflexivo a partir de Guillén Landrián

J. R.: Hablemos de tu libro reciente, *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. ¿Qué entiendes por “documental reflexivo”? ¿Cómo se relaciona con el “ensayo fílmico” que Bazin identificaba con algunas obras de Chris Marker?

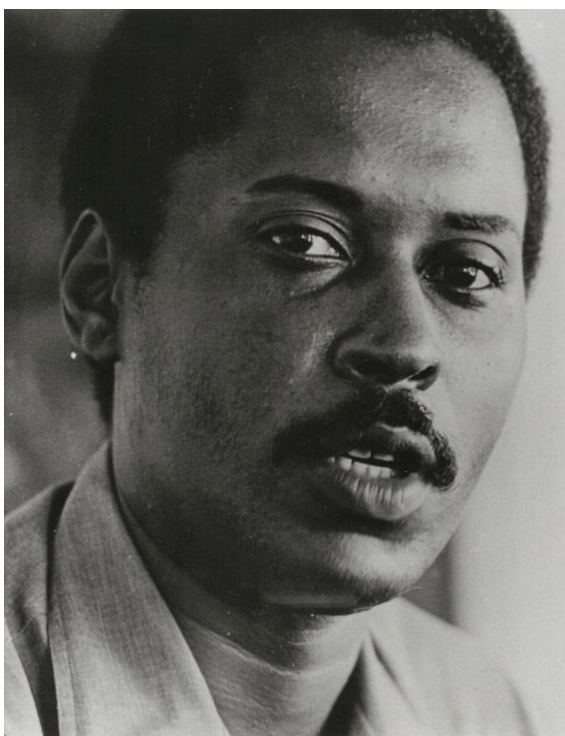


D. L. R.: Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* define documental reflexivo como una modalidad que haría productivo expresivamente el propio proceso de representación documental, dentro de la constitución del texto resultante. Yo traslado ese enfoque a una zona de la producción del documental cubano que trabajó mucho, sobre todo a inicios de los 60, con la idea de qué tipo de compromiso se activa en el acto de representar, de hablar a nombre del otro, de hacerse cargo de la imagen del otro. Esto se detecta en particular en la obra documental de Nicolás Guillen Landrián, pero en el libro se analizan otros documentales, de Bernabé Hernández, por ejemplo. Después se salta hacia el estudio de cómo reemerge esa suerte de tendencia en documentales cubanos de entre el año 2000 y 2005. En los años recientes, este fenómeno se ha hecho más evidente. Incluso, en ese momento, *Suite Habana*, de Fernando Pérez, representaba la manifestación más desnuda de esa búsqueda, pero después han ocurrido radicalizaciones de esa manera de trabajar. Ahora tenemos un tipo de documental reflexivo cubano que no trabaja la reflexividad como en las tradiciones de la no ficción europea o estadounidense, que busca evidenciar la constitución lingüística del acto de representar, sino que activa para la producción de sentido el principio ético que está detrás de la mirada de la cámara, de la mirada del documentalista, el compromiso asumido por el documentalista con aquel sujeto a quien representa. Ese aspecto me parece básico a la hora de mirar a Landrián, es una de las angustias de fondo de su cine. Por eso esa necesidad de encuadrar los rostros, los grandes *close up*, la mirada a la cámara. Por eso *La mirada bajo asedio* –el título del libro– quiere también cumplir otras funciones, en especial analizar cómo Landrián construye

sentidos en sus películas, y también rescatar la obra de alguien casi desconocido en Cuba.⁵

J. R.: El redescubrimiento de Guillén Landrián ha sido un acontecimiento clave en la historia del cine cubano. ¿Recuerdas la experiencia de ver *Coffea* o *Desde La Habana* por primera vez?

D. L. R.: Sí, fue un acontecimiento, pero un acontecimiento secreto, recuerdo que alguien estaba sentado delante de mí en la luneta y se viró y me dijo “después de esto la historia del cine cubano no es igual” y recuerdo que después conversamos en otro lugar, y yo le decía, era Manuel Iglesias, un editor cubano, yo le decía, es que toda la historia nos la han contado mal, le faltaba una pieza básica, decisiva, incluso el me decía, ahí está *Memorias del subdesarrollo*, ahí está Santiago Álvarez



Nicolás Guillén Landrián

J.R.: El redescubrimiento viene acompañado de un nuevo trabajo de archivo, especie de labor arqueológica, de búsqueda de algo “enterrado” en las bóvedas de la historia institucional...

D. L. R.: Sí, pero también como resultado de una nueva conciencia del valor antropológico de la representación documental; o sea, de cómo mirar al hombre, de cómo mirar las comunidades, de la necesidad de volver a colocar en

⁵ En las próximas semanas *La Fuga. Revista de Cine* de Chile publicará un dossier de ensayos y entrevistas sobre la obra de Nicolás Guillén Landrián editado por Julio Ramos y Dylon Robbins. El dossier incluye un nuevo ensayo de Dean Luis Reyes sobre la influencia de Guillén Landrián en el reciente cine de no-ficción en Cuba.

el centro de la exploración al sujeto popular, no a una figura destacada ni a los modelos ejemplares de los relatos cercanos al realismo socialista. Se trata de una corriente que llega hasta el presente, no se ha acabado, y que comienza con *Suite Habana*; filmes que transcurren casi en silencio total.

J. R.: ¿Esa relación con la voz lo que identificas como una dimensión ética?

D. L. R.: No precisamente, pero es uno de sus resortes. Para mí, eso se ha convertido en un *leitmotiv* estilístico para acceder, a través del testimonio, a una dimensión más abstracta de la representación. O sea, aunque estés trabajando con la realidad pura y dura, con lo factual, y obvias la entrevista, la declaración, aquello que supuestamente es en lo que radica el centro del valor testimonial, documental, te quedas con los rasgos esenciales de plasticidad: la conducta, lo corporal, lo físico, las rutinas de lo cotidiano, los momentos en los que el individuo se manifiesta aislado del cuerpo social. Es como acceder a través de la representación a un tipo de mirada que busca más ciertos elementos –yo digo abstractos– que tienden al ideal, por una parte; y por otra, imponen una suerte de dimensión en la cual la manifestación de la verdad factual ocurre a través de un mecanismo de cocreación. El espectador tiene que aprender a leer. Esto es clave para comprender esta tendencia como respuesta a lo que ha sido la gran tradición del documental cubano de la revolución socialista, que en general ha impuesto su tesis y su modo de ver la realidad a partir de recursos puramente autoritarios.

J. R.: Esto pareciera convertir al intérprete en un tipo de colaborador de la producción misma, lo que nos devuelve al trabajo del crítico en esta reconfiguración del sentido de la experiencia cinematográfica.

D. L. R.: Absolutamente. Creo que esa idea de la interpretación en el fondo se corresponde con algunos desplazamientos muy fuertes ocurridos en el documental contemporáneo hacia modos de operar formalmente sobre la representación de la realidad, en los que la tesis del autor se traslada a través de mecanismos mucho más oblicuos que los clásicos, ya sean la “voz de

Dios”, la *voice over*, o la articulación de entrevistas a partir del enhebrado de argumentaciones que conducen a una tesis. Eso, en los últimos tiempos, ha cedido terreno para proponer un tipo de documental cuya construcción de sentido es más indirecta, está más en función de que el espectador reconozca su trabajo como creador de sentido. A través de esta operación ha transcurrido lo que comenté anteriormente de la renegociación del acto de solidaridad. En mi libro analizo un documental muy interesante de Rigoberto Jiménez, del año 2005, titulado *Como aves del monte*. Es la historia de dos ancianos, dos hermanos, que se han quedado abandonados en un lugar remoto porque decidieron permanecer en la casa de sus padres. Llevan una vida muy difícil debido al aislamiento y la soledad. Acercarte a esa realidad obedece a la necesidad de solidaridad del realizador, de hacer sentir el dolor de esta gente, pero Jiménez trata de no ser complaciente y de construir su proceso de identificación a través de resortes formales sutiles. Por ejemplo, no hay diálogos o entrevistas, porque además los ancianos conversan muy poco entre sí, están medio peleados. Pero Jiménez construye el diálogo entre ambos a través de intertítulos, en los cuales, en primera persona, cada uno de los hermanos se refiere por separado al otro. El tratamiento sonoro y de musicalización subraya algunas intenciones emocionales; el tratamiento de la fotografía busca un contraste dialéctico en el montaje entre la vida de esta gente y el paisaje agreste que les rodea, donde hay un avispero, un arbusto espinoso, un árbol solitario, un camino cubierto de hierbas porque ya nadie lo transita. Te das cuenta de que le interesa negociar la solidaridad mediante mecanismos menos impositivos, menos autoritarios. El documental actual trabaja con elipsis de sentido.

J. R.: ¿Cómo se problematiza en estos documentales la relación con la ficción?

D. L. R.: En los inicios, algunos negaron que se tratara de documentales, los calificaban como ficciones. Esa discusión apareció con *Suite Habana*. Alguna vez le decía a Fernando Pérez: “¿a ti no te parece una manipulación que tu

película haya sido ubicada en el Festival de Cine de La Habana dentro de la competencia de ficción y no como un documental?”. Él me decía que no, que no pensaba que fuera una manipulación, que era una cuestión de interpretación. Para alguna gente no era un documental, para otras sí, y él dejó que el comité organizador decidiera... Pero quien fundamentó con más vehemencia que esta película no era un documental fue el mismo Alfredo Guevara. Volvemos al principio. En la conferencia de prensa de aquella edición del Festival le preguntaron: “esta película, ¿por qué está compitiendo como ficción?”. Y respondió: “nosotros entendemos que los rasgos de representación de esa película tienen más que ver con la ficción que con el documental”.

J. R.: Esto es sintomático de una especie de división del trabajo y jerarquía entre las formas artísticas y sus efectos políticos, su elaboración o crítica de los protocolos de la “verdad”.

D. L. R.: Sí, y casi todo lo que vino después tuvo que ver con ese cambio. Todo esto señala hacia la negociación de los modos de legitimación de las representaciones de la realidad y cuáles son los discursos que permanecen en los márgenes. Eso es algo que está pasando en todo el cine contemporáneo; en el documental, ni hablar.

3. ¿Un cine alternativo o comercial? La imaginación de Claudia Calviño, productora cubana

Julio Ramos: ¿Cómo surgió tu interés por el cine?

Claudia Calviño: Me formé en un ambiente propicio para que me interesara por el cine, el arte. Mis padres son muy cinematográficos, y mis tíos por parte de padre trabajan en cine. Mi tío es Julio García Espinosa, responsable de *El Mégano*, *Cuba baila*, *Son... o no son*, *Reina y Rey*, *La inútil muerte de mi socio Manolo*. Mi tía trabajó en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y después estuvo muchos años en la Escuela

Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Es como una gran productora de la vida de todo el mundo. El otro hermano de mi padre, Alfredo, trabaja también en cine, es productor y representante internacional, y trabajó en la distribuidora del ICAIC.



Claudia Calviño es productora en Producciones 5ª Avenida

J. R.: ¿Estudiaste cine?

C. C.: Estudié cine en el Instituto Superior de Arte (ISA), en la especialidad de Producción, y ya había cursado varios talleres sobre cine en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). Cuando empecé en el ISA había dos modalidades en la Facultad de Audiovisuales, el curso diurno y el curso para trabajadores, yo empecé en el diurno y después me cambié para trabajadores, de manera que ya desde que estaba en el ISA trabajaba, lo cual fue algo bueno, porque realmente en la Escuela no hay mucho que aprender: cinco años de estudiar cine es una barbaridad. Además, las condiciones de la escuela no eran las mejores y el plan de estudio era deficiente. Después de

que me gradué, cursé un taller internacional muy bueno, de dos meses de duración, en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, especializado para productores, organizado por el productor Sandy Lieberon, en el que, además de él, otros profesores cubrían las distintas áreas de la producción a nivel internacional.

J. R.: Déjame ir en *flashback*... ¿Qué películas recuerdas de tu adolescencia?

C. C.: En La Habana, el Festival de Cine es todo un evento. A diferencia de muchos países donde los festivales, e ir al cine incluso, son para públicos más pequeños, aquí, a pesar de la piratería, sigue siendo un evento que pone a todo el mundo en función de ir al cine. Me acuerdo mucho de películas de esa época en que yo estaba en el preuniversitario y a veces faltábamos una semana entera a la beca para ir al festival. Eso fue entre el 1997 y el 1999, y me acuerdo mucho de *Martín (Hache)*, *Garaje Olimpo*...

J. R.: Y del cine cubano, ¿qué películas te atraen?

C. C.: Las películas cubanas de los años 80 me gustan mucho. Creo que fue una época muy buena. Me encantan las películas de Juan Carlos Tabío, las comedias como *Se permuta y Plaff*; me seducen las películas de Fernando Pérez... Creo que es el director más completo del cine cubano contemporáneo. Me acuerdo mucho de *La vida es silbar*, con Luis Alberto García e Isabel Santos; *Madagascar* me marcó también. Todas las películas de Fernando me han gustado, y creo que él es una persona que ha marcado mucho a la juventud, sobre todo con *Madagascar*. Otras películas atrayentes fueron *Adorables mentiras*, *Papeles secundarios*, *Son... o no son*, *Un Hombre de éxito*, *Una novia para David*, *Alicia en pueblo de Maravillas*, *Mascaró*, *el cazador americano*, *La ola* y, por supuesto, las películas de Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*.

J. R.: ¿Hay algún momento que identificas con una transición en la historia del cine cubano?

C. C.: Creo que ha habido muchas transiciones. Una transición importante ocurrió justo a finales de los 80, evidentemente. A raíz de la nueva situación económica del país hubo cambios en los mecanismos de producción, y aunque hasta esa fecha se habían hecho muchas coproducciones, es en los años 90 cuando este sistema toma un gran auge. Por un lado, esto mantuvo una producción estable. Pienso que hay que agradecer a Camilo Vives que hizo mucho por mantener viva la producción del cine cubano, no solo durante los difíciles años 90, también en los años 2000, apoyando las creaciones de los cineastas independientes, pero también ayudó a que se desarrollaran un cierto tipo de películas que encajaban más en la necesidad de “internacionalizar” las historias que se contaban, perdiendo quizá un poco de la originalidad y la tradición de crítica seria que para mí es lo más interesante de nuestro cine. De cualquier forma, durante esos años se hicieron *Fresa y chocolate* y *Madagascar*, entre muchas otras que son clásicos del cine cubano.

J. R.: Cuéntanos sobre el trabajo de la producción misma, ¿cómo entiendes el papel de la productora en el proceso creativo del cine?

C. C.: Creo que un productor es alguien que idealmente está desde el mismo surgimiento de la idea, incluso puede ser a quien se le ocurra la idea. Para mí justamente lo interesante de este trabajo es poder colaborar en la creación toda, en el guion, la propuesta visual, la selección de los actores, la selección del equipo técnico, todos esos pedacitos que componen una película, que el productor sea creativo-participativo, emprendedor de proyectos, además de organizar y financiar las películas.

J. R.: Como productora, ¿participas en todas las etapas del trabajo?

C. C.: Depende de los proyectos, desgraciadamente eso no siempre sucede así.

J. R.: ¿Cómo verías entonces la distinción entre el trabajo del productor y del director?

C. C.: Aunque son trabajos distintos, en muchos casos se parecen y se rozan. Eso es una característica del cine, las líneas que dividen un trabajo del otro no son fronteras marcadas, son espacios que a veces se atraviesan y se vinculan, aunque considero que la visión artística del director es lo principal.

J. R.: Pero a veces se idealiza mucho el papel del director como autor de la obra.

C. C.: Sí, hay otras realidades. Estoy segura de que si Jerry Bruckheimer hubiera hecho *Piratas del Caribe* con cinco directores distintos, la visión de él prevalecería, y sabemos que en otras realidades, y en estas también, los productores terminan los montajes de la película, deciden las cosas principales. Pero yo soy del estilo intermedio, que no es ni el del director-autor –estilo quizás más europeo, con libertad totalmente para todo–, ni el del productor con libertad para todo y posibilidad de decidir el montaje, el corte definitivo, los actores. Yo visualizo la creación cinematográfica como un triángulo formado por director, productor y guionista, y a partir de ese triángulo creativo una relación de colaboración en la cual deben ser los directores los que tomen las decisiones artísticas finales, pero esas decisiones deben ser consensuadas. Por eso me gusta trabajar con amigos, puede haber discusiones, pero, al final, lo que prevalece es la decisión nacida de la colaboración y del pensamiento en común.

J. R.: ¿Te parece que la nueva realidad tecnológica y las nuevas realidades del mercado cambian las relaciones de producción?

C. C.: Sí, por supuesto que las nuevas tecnologías han democratizado la creación cinematográfica. Para el mundo entero y también para Cuba esta ha sido una gran revolución en el cine. En gran medida, gracias a esto en nuestro país han cambiado las relaciones de producción y el papel del productor también se ha desarrollado en esta nueva realidad. Sin embargo, en el ICAIC, por ejemplo, que es la histórica empresa productora de cine en Cuba, el productor participativo, creador y emprendedor de proyectos, no se desarrolló

mucho por la manera en la que se organiza la producción: usualmente, las películas cuentan con un director de producción, pero este no siempre sigue el proyecto desde su desarrollo hasta su distribución, y aunque por supuesto, hay casos en que esos directores de producción son personas que están comprometidas, que participan de la historia y siguen toda la trayectoria de la película, esto no siempre es así. Pienso que el papel del productor como esa persona que viene con su proyecto, que lo desarrolla y diseña artística y financieramente, que lucha con su equipo porque la película se haga, es algo más representativo del cine independiente y, por tanto, una cosa más moderna en Cuba.

J. R.: ¿Cómo explicas esto?, ¿crees que hay algo en la situación de hoy que hace posible el cambio?

C. C.: En el cine independiente, y yo diría en general que en casi todo el cine que se hace, es difícil pensar que un proyecto se va a llevar a cabo si no tienes un productor contigo. Muchas veces el productor puede ser el mismo director, o el guionista, pero el productor es imprescindible.

J. R.: Digamos que si el director trabaja también con algunas decisiones que tienen que ver con la forma del cine, en tu caso pareciera que estás creando condiciones materiales para hacer el cine, o sea, inventando.

C. C.: Sí, de eso se trata mi trabajo todos los días, porque no existe ningún financiamiento o apoyo en Cuba para desarrollar el cine independiente. Hasta hace unos años la producción de cine estuvo centralizada en el ICAIC, y realmente lo que queda a los que están fuera es inventar otros mecanismos, buscar el financiamiento afuera o buscarlo aquí con alguien que quiera apoyarte, lo cual no es usual para nosotros los jóvenes desconocidos que no tenemos grandes nombres. Sin embargo, no creo que esto sea muy distinto a ese nivel a como sucede en cualquier parte del mundo, en el momento en que tienes un proyecto sales a luchar como cualquier otro productor de cualquier país. La diferencia fundamental es que en otros lugares ya hay mecanismos,

como leyes de cine, subvenciones, incentivos fiscales, para apoyar la producción cinematográfica. Otro de los problemas que hallo en el sistema en que se desarrolla el cine en Cuba es que nuestro instituto de cine es también la principal productora, distribuidora y controla la exhibición. Esto hace que sea menos democrático el acceso a los fondos que el Estado dispone para el cine y también limita la aplicación a algunas subvenciones y programas de apoyo internacionales que requieren del respaldo del instituto.

J. R.: Si te parece, volvemos luego a conversar sobre este doble papel que juega el ICAIC en el escenario cubano. Háblanos de Producciones de la 5ta Avenida. ¿Cómo opera este grupo productor?

C. C.: En Cuba, a pesar de que ya hace varios años existe una producción autónoma, realizada de forma independiente de los históricos centros de producción (el ICAIC y el Instituto Cubano de Radio y Televisión [ICRT]), y aun cuando muchas de las películas realizadas de esta forma han obtenido importantes logros internacionales, no existe todavía de manera legal, “organizada y regulada”, la producción independiente ni la empresas de producción de cine no vinculadas a los organismos y ministerios oficiales. En estos momentos estas cuestiones se están discutiendo y trabajando mucho. Casi siempre soy optimista en que podremos lograrlo, pero la realidad es que hasta ahora no ha sucedido nada; y mientras se discute y se planifica muchísimos proyectos cinematográficos se quedan solo en papeles, ya que, desprovistos de marco legal y sobre todo de apoyo en cuanto a acceso a fondos o subvenciones, no pueden llegar a concretarse. En cualquier caso, mientras está situación “se resuelve”, Producciones de la 5ta Avenida funciona como un “grupo de creación” independiente o autónomo, y cada día nos las ingeniamos para emprender y desarrollar nuevas aventuras y para evadir obstáculos.

J. R.: ¿Cuándo se fundó?

C. C.: En 2004, Alejandro Brugués, director de *Personal Belongings* y de *Juan*

de *los Muertos*, e Inti Herrera, productor de estas películas, comenzaron estimulados quizás por la necesidad de tener una plataforma para el proyecto que estaban empezando a crear, que era *Personal Belongings*. Yo me incorporo al equipo en 2006, y Alejandro Tovar, en 2010.

J. R.: ¿Cuáles son las películas principales que ha hecho 5ta Avenida?

C. C.: Luego de *Personal Belongings*, empezamos a desarrollar *Juan de los Muertos* que se filmó en 2010, y luego *Melaza*. Durante todo ese tiempo teníamos una actividad paralela de cortos y servicios de producción.

J. R.: ¿Cómo impactó el gradual acceso a las nuevas tecnologías?

C. C.: Sí, yo creo que la posibilidad de acceder más fácilmente a la tecnología y de abaratar la producción al utilizar una cámara de video y tu propia computadora es una constante para el desarrollo del cine independiente, no solo cubano. Además de esto, en Cuba el cine independiente no solo debe su desarrollo al acceso a la tecnología digital, sino también a la falta de acceso a fondos estatales que usualmente el Instituto de Cine ha destinado para sus propias producciones. Eso también obliga a los que quedan fuera de esta estructura a tener que ingeniárselas y buscar los recursos de otras maneras.

J. R.: *Juan de los Muertos* es una película de éxito en muchos sentidos, ¿cómo recuerdas esa experiencia?, ¿cuál fue tu papel en la producción?

C. C.: Comenzamos a desarrollar el proyecto en 2007 Alejandro, Inti y yo, – director/guionista y productores–. Luego se sumó Gervasio Iglesia, de La Zanfoña Producciones, nuestro coproductor español; y también Alfredo Calvino, nuestro representante internacional. Realmente este trabajo en equipo, en el que todos estábamos empujando, fue fundamental. Con *Juan de los Muertos* tuvimos mucha suerte. Además de contar con la ayuda de Camilo Vives y su equipo de trabajo en el ICAIC, era muy necesario que contáramos con la colaboración del Instituto para realizar un proyecto de tal magnitud. El

apoyo del ICAIC fue imprescindible no solo para acceder a Ibermedia, sino además por las posibilidades logísticas y de estructura que tiene el Instituto: desde la tramitación de permisos hasta recursos de ambientación, arte, vestuario, estudio; es decir, esa estructura que es a mayor escala de la que nosotros contábamos y fue un apoyo significativo sin el cual no habiéramos podido hacer la película.



Claudia Calviño actúa en *Juan de los Muertos*

J. R.: Financieramente, si 5ta Avenida no existía como empresa, ¿cómo lograron gestionar la producción?

C. C.: En la Resolución Número 72 del año 2003, dictada por el ministro de Cultura, se avala y reconoce la actividad profesional del productor cinematográfico. Amparados en esta resolución, pudimos aplicar a Ibermedia en vez de como 5ta Avenida empresa, como productora título individual.

J. R.: ¿La solicitud fue tuya?

C. C.: No, el proyecto se presentó a Ibermedia por España, dado que era mayoritariamente español, por nuestro coproductor Gervasio Iglesias, pero aun así, como es un programa de apoyo a coproducciones, era necesario que el Instituto Cubano reconociera la coproducción y que lo apoyara.

J. R.: Y en términos de la ganancia y los premios que ha generado.

C. C.: Premios tenemos muchos, ganancia no tanto todavía, porque, como sabes, las películas tienen que recuperar primero la inversión para después generar beneficios, entonces, los beneficios hasta ahora no son grandes, pero la película sigue en movimiento, hace un mes ya estaba ganando otro premio.

J. R.: *Juan de los Muertos* es una película distinta de otras que has mencionado, por ejemplo, incluso de *Melaza*. Entonces pareciera que 5ta Avenida se instala con *Juan de los Muertos* en un cine comercial.

C. C.: A todos los que somos 5ta Avenida nos gusta el cine comercial, si hubiera aquí la posibilidad de hacer mañana un *transformer*, con gusto nosotros lo haríamos.

J. R.: Para ti esa vieja oposición entre cine comercial y cine alternativo artístico no existe.

C. C.: Yo creo que hasta los más artísticos y alternativos en algún momento han tenido que rozar la posibilidad de que el mercado existe, de que además las películas son caras y se financian con algo, y considero que este tipo de cine alternativo y artístico tiene que ser un cine que salga del apoyo estatal, de una voluntad política de cuidar ese arte nacional.

J. R.: Pero, por otro lado ustedes han hecho *Melaza*, que no es una película comercial, es de compromiso estético, es obvio que los principios que organizan a *Juan de los Muertos* son muy distintos del trabajo en *Melaza*.



Melaza (2013) de Carlos Lechuga

C. C.: No creo que sean tan distintos. Si bien es cierto que *Juan de los Muertos* es una película comercial y *Melaza* no tanto, las dos tienen un punto en común: la visión de una realidad, y una postura hacia esa realidad, que es distinta. Quizás lo que las diferencia es lo que para nosotros nos puede unir, que es una manera de decir las mismas cosas que se han estado diciendo siempre, pero con un escenario distinto. Si tuviera que formular la línea editorial de Producciones de la 5ta Avenida, sería que, más allá de lo que es comercial o no, nos centramos en realizar películas distintas en el espectro de la cinematografía cubana, insertadas en corrientes o tendencias cinematográficas internacionales y no en una tendencia o un estilo nacional, aunque beben mucho de las películas cubanas, porque las dos lo son, pero son películas distintas. Nosotros, por ejemplo, participamos en otra producción, un documental de largometraje que se llama *Habana muda*, más cercano a *Melaza*, y también es un documental con una narrativa y una puesta en escena distintas.

J. R.: *Melaza* incluye en su relato una crítica del mercado en la figura de la prostituta, es la realidad del mercado como incorporada a su trama, ¿me

explico? El contrapunto a la prostituta es el personaje del maestro muy degradado, figura que acaso recuerda el didactismo de los años heroicos de la revolución cubana...

C. C.: Creo que ambas películas presentan la realidad sin enjuiciarla, presentan a personajes que son como son. Ese es precisamente uno de los códigos que me gusta de las dos películas, que de alguna manera aceptan la realidad tal cual sin decir si está bien o mal. No es la realidad lo que no está en juicio, de hecho si lo está y mucho, en ambas películas, *Juan...* y *Melaza*, la realidad cubana actual es criticada. Lo que no está en juicio son los personajes y sus acciones: los personajes (y esto es una opinión personal) en ambos casos y las cosas que hacen son un resultado de esa realidad deformada, por eso no podemos enjuiciarlos, son así porque no queda más remedio, y eso no significa que sean malos o buenos; en ambos casos ellos tienen que sobrevivir.

J. R.: Acerquémonos un poco al contexto del cine independiente, ¿has estado al tanto de las nuevas leyes de comunicación en Argentina, Venezuela, Ecuador?, ¿se discuten acá?

C. C.: Recién ahora se están discutiendo las leyes y las maneras en las que el cine se ha desarrollado en Latinoamérica, a partir de un llamamiento de Kiki Álvarez que ha encontrado eco en los cineastas cubanos. Estamos intentando participar en la planificación de nuestro futuro profesional e intervenir directamente en el diseño de las estrategias de revitalización del cine en Cuba. Uno de los temas significativos es el hecho de haber perdido el lugar que teníamos en las décadas de los 60, 70 y 80 como el paradigma de una cinematografía de calidad, con representatividad en el mundo entero y, hoy día, si hay una película cubana en cualquier festival hay que aplaudir, nada más que por que esté, porque se ha olvidado la necesidad de que esas cosas sucedan.

J. R.: ¿Formas parte del llamado Grupo de los 20?

C. C.: Sí, temporalmente formo parte de este grupo que representa a “la

asamblea de cineastas” y que se reúne dos veces por semana y elabora propuestas sobre los diferentes temas que preocupan.

J. R.: ¿Después de aquellas primeras cartas de Kiki Álvarez han sacado documentos?

C. C.: Sí, en la web de la Uneac hay un espacio llamado Cine Debate donde se colocan todos los documentos emitidos por el grupo y los que consideramos necesarios consultar sobre determinados temas. Por ejemplo, se han colocado leyes de cine de otros países. También se habilitó un correo electrónico que recibe todas las sugerencias y preocupaciones de los creadores, cineastascubanos@gmail.com.

J. R.: Desde tu punto de vista, ¿cuáles son los objetivos principales de la Asociación?

C. C.: Aunque no puedo hablar por el grupo, para mí lo más importante es poder participar activamente en el futuro de nosotros mismos y del cine que queremos hacer; en segundo lugar, lograr hacer un cine de calidad que se vea internacionalmente y modificar las estructuras inadecuadas que obstaculizan el desarrollo lógico de la producción cinematográfica. Hay un manifiesto más abarcador y explícito en el que se habla de la posición del cine cubano en el mundo, de la necesidad de modificar y reestructurar todas las relaciones de producción para hacerlas más cercanas a lo que la realidad del cine ahora necesita y a cómo funcionan en el mundo entero. Se habla también del tema de la nacionalidad de las películas, de los accesos a los fondos internacionales, de la creación de subvenciones nacionales y de apoyo financiero a todos los proyectos, no solo los del ICAIC, y el tema fundamental de crear una plataforma legal para esta producción independiente.

J. R.: Tú, dentro de ese mundo, a la vez tienes una independencia dentro de la independencia porque sé, por ejemplo, que trabajas con Miguel Coyula, eso es fuera de 5ta Avenida, ¿no?

C. C.: No, hasta ahora yo lo trato de llevar todo a 5ta Avenida. En los pequeños cortos y documentales en los que he participado sola, sin ninguna participación de la 5ta Avenida, he tratado de que en los créditos aparezca el nombre de la empresa. Creo que es importante para nosotros construir una filmografía de la 5ta Avenida, y es importante que todos colaboremos. No es lo mismo cuando uno trabaja en un lugar y tiene un salario. Producciones de la 5ta Avenida es una estructura horizontal en la que todos somos parte con los mismos derechos y los mismos deberes.

J. R.: ¿Ha sido un reto trabajar con un creador tan multifacético como Miguel Coyula?

C. C.: Él tiene su estilo, y a mí me parece que eso es algo que se debe respetar. Me interesa mucho la forma en la que trabaja, es algo distinto y muy peculiar; por eso me gusta, porque disfruto de hacer cosas distintas. Creo que con Coyula lo mejor que puedo hacer es tratar de ayudarlo a conseguir los recursos para que haga su película como a él le guste hacerla, y tratar de orientarlo un poco sobre cómo encaminar mejor el proyecto.

J. R.: Ahí pareciera que estás movilizando modos alternativos de financiamiento que son muy nuevos acá.

C. C.: Sí, estamos haciendo *crowdfunding* [auspicios individuales a través de la red] –ya Kiki Álvarez lo hizo con su productora Ivón Cotorruelo, también [Jorge] Molina lo ha hecho–, pero la verdad es que en Cuba es muy complejo porque son plataformas creadas para que todas las redes sociales que existen en internet puedan interactuar, pero acá no tenemos internet y muchas páginas no las puedes abrir. Estos espacios están creados para funcionar *online* todo el tiempo, y nosotros estamos *offline* todo el tiempo, y no podemos estar *offline* y pretender que el mundo *online* no seguirá desarrollándose sin nosotros. Por eso se lo estamos enviando a amigos porque, más que nos den dinero, la idea es que lo compartan porque son sitios en los que la visibilidad

es imprescindible. Por ejemplo, tú entras a Google y enseguida te sale *Blue Heart*, pero tienes que saber que eso existe para buscarlo, y nuestro objetivo es lograr la visibilidad necesaria para que los demás que no sean las redes de amigos y de conocidos puedan llegar ahí y compartirlo. Es difícil por eso, porque no tenemos conectividad, pero igual está bien lo que hemos hecho hasta ahora. Yo estoy contenta, es bastante.

* Julio Ramos es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Con Raydel Araoz ha codirigido el documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* que se proyectará en los próximos meses. También tiene en marcha un montaje de materiales de archivo sobre el fordismo y los murales de Diego Rivera en Detroit (adelanto de *Detroit's Rivera* disponible en vimeo).