

**Los retos del cine independiente en Cuba:
 Conversaciones con Enrique Álvarez y Miguel Coyula**

por Julio Ramos*

Una mujer regresa de la calle a su apartamento en La Habana y encuentra que una pareja desconocida de amantes ha ocupado el lugar. Se queja ante un inspector de vivienda, un empleado del Estado, quien le recuerda a la mujer que el lugar tampoco le pertenecía a ella y que todos los ocupantes tenían que desalojar el sitio. Así comienza la excéntrica historia de convivencia narrada en *Jirafas*, la nueva película del realizador y teatrero cubano, Enrique Álvarez, estrenada el pasado mes de enero en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam. La historia, con rasgos de un Samuel Beckett aligerado por el choteo tropical, registra el peso que cobra la pregunta por el “lugar propio” en esta época de reconfiguración de los regímenes de la propiedad en Cuba. Con el mismo movimiento de esa trama, el film de Álvarez alegoriza la condición del impreciso lugar de un cine “independiente” que --estimulado por las nuevas tecnologías digitales-- sacude el destino cada vez más incierto del modelo industrial de las coproducciones que todavía se realizan en el ICAIC. ¿Cómo se reinventa el cine cubano “fuera” --no necesariamente en “contra”-- de su historia institucional?

La fundación del ICAIC en 1959 pretendió haber cancelado la necesidad y la posibilidad misma de una discusión sobre el cine independiente en Cuba. En un país revolucionario, donde el estado autorizaba sus políticas culturales y la amplia gama de su gestión institucional en función de las exigencias de representación y de formación de la cultura nacional-popular, la idea del cine independiente había cobrado un sentido muy distinto del que mantenía en los países capitalistas. Bajo el capitalismo las discusiones sobre el potencial crítico de un cine producido fuera de las estructuras de la sociedad del espectáculo y de la industria acompañarían algunas de las grandes

innovaciones artísticas del cine europeo y norteamericano en los 1950 y 60. En cierto sentido, el ICAIC también fundó una nueva industria cinematográfica a partir de una noción de independencia del cine de Hollywood, asimismo oponiendo con ímpetu creativo al cine de orientación nacional-mercantil. A su vez, tras su fundación el ICAIC centralizó los recursos para la producción cinematográfica y demarcó las discusiones sobre sus rumbos ideológicos. La censura de *PM* de Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante en 1961 fue uno de los efectos de las pugnas internas en la volátil esfera pública revolucionaria donde la producción del cine quedó desde aquel año centrada en el ICAIC

En cambio, hoy día la discusión sobre el cine independiente en Cuba, estimulada por las nuevas tecnologías digitales y por la crisis de las instituciones legadas del socialismo, cuestiona el modelo centralizado de la producción industrial que aún domina en el ICAIC, donde por supuesto se sigue haciendo cine. La intensa discusión actual sobre el cine independiente cuestiona por un lado la centralización de los recursos y de las posiciones políticas, así como los modelos narrativos del “éxito” comercial –comedias, intrigas, melodramas, relatos de horror-- que actualmente pesan mucho sobre el cine que se produce bajo la sombra del gran modelo industrial. Proliferan en Cuba, como en otras partes, las producciones independientes, algunas basadas en un emergente modelo alternativo que provisoriamente podríamos llamar “cooperativista”. Estas producciones de hecho representan un reto para las políticas culturales del Estado, confirmando así la gradual reorganización de una esfera pública donde se multiplican (o se fracturan) poco a poco las posiciones ideológicas, los relatos y los modelos interpretativos. Estas pequeñas producciones no solo resultan en obras notables, sino que registran la creación de los nuevos modos de trabajo y de autoridad cultural que se despliegan en estas dinámicas de apertura artística y económica. Lo que incita también a repensar las relaciones entre los intelectuales, el cine y el poder en esta época de profunda crisis y transformaciones de la sociedad cubana.

En el marco de tales discusiones, los filmes de Miguel Coyula son un punto de referencia fundamental. Casi cuarenta años después de los intensos debates que generó *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Gutiérrez Alea, una de las películas ejemplares del llamado nuevo cine latinoamericano, el realizador Miguel Coyula ha traído de vuelta a la pantalla a Sergio, el apático personaje de Gutiérrez Alea, en *Memorias del desarrollo* (2010). Coyula lo ubica ahora en el exilio nuyorquino, donde Sergio, en el rol de un distinguido y malogrado profesor universitario, se ha transformado en un inconforme crítico del consumismo norteamericano.



Segio en Times Square . Foto cortesía de Miguel Coyula

Estrenada en Sundance y premiada por múltiples festivales cubanos e internacionales, *Memorias del desarrollo* de Coyula ha suscitado discusiones tan relevantes hoy día como los debates que generó la película de Gutiérrez Alea en los años sesenta. De hecho, la extraordinaria labor de Coyula con el *patchwork* y el montaje de su película nos obliga a renovar algunas de las preguntas sobre las paradojas del arte moderno, la memoria y el archivo, la

fragmentación del gran relato del cine nacional, el papel de la experimentación en el cine, y la compleja relación entre los intelectuales y el poder.

[Trailer de *Memorias del desarrollo* \(Miguel Coyula, 2010\)](#)

Estas preguntas anteriormente habían preocupado a los realizadores principales del llamado “tercer cine” o “cine imperfecto” de la década del sesenta, por ejemplo, el mismo Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Glauber Rocha o F. Solanas. Sin embargo, el estilo y el ritmo de trabajo de Coyula, el modo en que organiza su producción, suponen la exploración y la realización de las nuevas opciones que se ve obligado a inventar o a *resolver* el joven cineasta independiente ante el impasse y las limitaciones --no solo narrativas-- de una industria definida aún por las políticas culturales, los medios institucionales de orientación mercantil. Me refiero específicamente a la excéntrica temporalidad del trabajo y del proceso creativo de Coyula.

En el cine, más que en las otras artes, el modo de organizar el tiempo del trabajo y de gestionar las condiciones de producción es uno de los aspectos realizativos o performativos de la creatividad misma. Hacer cine no solo implica crear operaciones formales para proyectar representaciones de la experiencia humana. Hacer cine implica asimismo la invención de las condiciones de producción donde casi no existen o no se tienen las condiciones. La organización del tiempo del trabajo y las pequeñas redes de colaboración que operan en las distintas etapas de la creación fílmica supone un proceso de modelización de la realidad social que muchas veces proyecta relaciones sociales nuevas, pequeños atisbos del trabajo del porvenir. El individualismo radical que se desprende del virtuosismo de Coyula es uno de los modos posibles --no el único-- que asume hoy la renovación del llamado *cine de autor*, categoría que tal vez ya ha sido asimilada y reificada en los márgenes de la industria y del circuito del capital cultural de los grandes festivales internacionales.

Uno de los rasgos distintivos del excéntrico modo de hacer cine de Miguel Coyula es la mezcla de una laboriosa edición digital, que revela las operaciones de un agudo saber o destreza técnica, con un ritmo de trabajo casi artesanal, bastante arcaico. Esta dimensión anacrónica modula la imaginación de Coyula y la expresión material que cobra su imaginación en el proceso mismo de la producción fílmica. Por ejemplo, la producción y la postproducción de *Memorias del desarrollo* le significó a Coyula más de cinco años de trabajo. Coyula se hizo cargo de todos los aspectos centrales de la producción y de la postproducción (desde el guión inspirado en la novela homónima de Desnoes hasta los detalles de los efectos digitales en la edición del filme) y trabajó casi sin financiamiento.

No hay que dudar que su estilo de trabajo implica una serie de tensiones internas, incluso tal vez un drama del control del “caos” o la multiplicidad de los materiales y de las variables que confronta un creador como Coyula que asume el reto de realizar todos los aspectos del quehacer fílmico. De hecho, la cuestión del caos y del control aparece tematizada en sus películas de ciencia ficción, sobre todo *Cucarachas rojas*, anterior a *Memorias del desarrollo*, así como en el relato de corte apocalíptico sobre la ingeniería genética y la literal construcción del “hombre Nuevo” que Coyula elabora en su proyecto actual. Coyula continuamente alegoriza las condiciones de su excéntrica producción, tal como se puede observar en la tematización del trabajo de la edición, de sus cortes y saturación de planos, en los *collages* que trabaja meticulosamente el personaje de Sergio en *Memorias del desarrollo*.

Hice estas entrevistas a Enrique Álvarez y a Miguel Coyula hace un par de meses en La Habana^{*}. Ambos reflexionan sobre sus relaciones con el ICAIC y la necesidad de reinventar los modos de hacer cine fuera del modelo industrial. Álvarez enfatiza la condición colaborativa del cine independiente y del tipo de

¹ Le agradezco a Ingrid González la transcripción y edición preliminar de ambas entrevistas.

“autoría” que la colaboración hace posible. En cambio, Coyula comenta sobre la dificultad de cualquier tarea compartida por una comunidad artística. Coyula conversa sobre el reto de “rehacer” o “deconstruir” uno de los clásicos del cine latinoamericano, seguramente la obra de mayor proyección internacional producida bajo el modelo de trabajo y las poéticas de lo nacional-popular instituidas por el ICAIC. Nos habla sobre el *revival* de la ciencia ficción y de la animación entre los nuevos cineastas cubanos estimulados por el potencial crítico de las nuevas tecnologías, sobre todo el trabajo de la edición casera y los efectos digitales que, paradójicamente, llevan a Coyula a estudiar con aguda atención la historia de los clásicos del montaje del cine cubano y europeo, ahora potenciados por los recursos múltiples de la edición digital.

***Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula: montaje y nuevas tecnologías**



Miguel Coyula en producción. Foto cortesía de Miguel Coyula

La reinención de los clásicos

Julio Ramos: Si te parece, cuéntanos sobre el proyecto de *Memorias del desarrollo*, ¿cómo surgió la idea?

Miguel Coyula: Siempre había sido mi fantasía imaginar lo que le pasaría a Sergio cuarenta años después. Vi *Memorias del subdesarrollo* cuando tenía 16 años y me identifiqué completamente con el personaje. La interpretación más común de Sergio es la de un pequeño burgués que no se adapta al proceso de la Revolución cubana, pero para mí es un individuo que no funciona en ninguna sociedad del mundo, siempre anda al margen de las sociedades de una forma u otra, fue el personaje del cine cubano con el que más conecté.

Yo había hecho, después de terminar *Cucarachas rojas*, una especie de tratamiento de cincuenta páginas de una posible *Memorias del desarrollo*, sin saber que Edmundo Desnoes estaba escribiendo la segunda parte de su novela. Mis padres lo conocían y cuando él regresó a Cuba en 2003 se encontró con ellos, le dijeron que yo admiraba *Memorias del subdesarrollo* y que cursaba estudios en Nueva York, entonces fue a la casa en Nueva York, vio *Cucarachas rojas* y me dijo que estaba terminando el manuscrito de lo que sería la novela, me lo dio e hice una primera versión bastante fiel al original. Empecé a filmar sin presupuesto, y después la historia fue cambiando poco a poco a medida que realizaba la filmación, que duró cinco años y en los cuales surgieron nuevas ideas.

J. R.: *Memorias del desarrollo* le da nuevas dimensiones a la idea del cine de autor, no solo por cierta voluntad de estilo —es decir, su hibridación de estilo— sino también por que trabajaste todos los aspectos o etapas de la producción, el guión, la dirección, la fotografía, la edición, el sonido...

M. C.: Surgió un poco por necesidad, aparte del placer de construir una película artesanalmente en todas sus aristas. Desde el principio de mi carrera tuve bastante claro que me iba a ser muy difícil realizar un cine dentro de una

industria, primero, por mi personalidad, y luego, por el tipo de historias que me interesaba contar. De modo que tuve que aprender poco a poco a usar la cámara, luego a editar y grabar sonido para volverme realmente independiente, porque me cuesta mucho trabajo pedirle a la gente que trabaje para mí gratis, también cuando las personas trabajan gratis para un proyecto no les puedes exigir el mismo nivel de compromiso y disciplina que puedes exigir de ti mismo.

J. R.: ¿Fue un reto reelaborar o "revisitar" un clásico cubano del peso histórico y la autoridad cultural de *Memorias del subdesarrollo*?

M. C.: Sencillamente traté de hacer la película que me gustaría ir a ver, y fue así realmente, no hubo premeditación de ningún tipo de asumir una responsabilidad por la continuación de un clásico, de por sí yo soy bastante "irresponsable", también estéticamente mis sensibilidades son muy distintas a las de Tomás Gutiérrez Alea. La primera *Memorias* tiene una estética más cercana a la nouvelle vague, el free cinema, la cámara en mano, la ficción está muchas veces al servicio de una estética más casual, documental en muchos casos, con una imagen más neutral. En *Memorias del Desarrollo* todo (no solamente los collages y la animación) está construido, manipulado, no existe un solo plano en la película que no tenga elementos añadidos o sustituidos digitalmente. Ni siquiera el registro documental o histórico escapa a esta propuesta, pues las fotografía y la historia están también distorsionadas por el uso del collage y la animación.

J. R.: Aunque el diálogo con la obra de Gutiérrez Alea parece haber sido muy importante, ¿no?

M. C.: Sí, *Memorias del subdesarrollo* es una película que me ha marcado mucho, sobre todo por la manera que tiene el personaje de ver el mundo y por la manera fragmentada de contar, en la que por pura asociación libre de una idea una palabra te puede disparar una imagen, o sea, el lenguaje de la memoria me interesó mucho. La otra obra del cine cubano que me ha

marcado es *Now*, de Santiago Álvarez, que lo vi cuando tenía 15 años y me impresionó mucho por el trabajo de impacto emocional que tenía la imagen combinada con la música.

J. R.: Hablando de las formas discontinuas de narrar, tu trabajo fílmico establece un diálogo con aquella gran tradición cubana del montaje, por ejemplo, con Nelson Rodríguez, el clásico editor de *Memorias del subdesarrollo* y de *Lucía*, o con los trabajos de Santiago Álvarez, y tal vez con los montajes del mismo Nicolás Guillén Landrián.

M. C.: Nicolás es un director que estoy seguro que si hubiera visto cuando era yo un adolescente me hubiera marcado muchísimo, aunque ya lo vi mucho después, o sea, no se puede decir que me marcó realmente, pero es un tipo de hacer cine que me fascina.

J. R.: Sergio, el personaje de tu filme, se dedica a hacer unos collages muy elaborados que arman y desarman la forma, sobre todo formas que vienen del mundo del consumo y de la publicidad ¿cómo se relaciona el collage con tu película? Pareciera que la estrategia del collage en *Memorias del desarrollo* tematiza o motiva narrativamente la producción del montaje.



Montaje del Che (*Memorias del desarrollo*, 2010). Cortesía de Miguel Coyul

M. C.: En *Memorias del desarrollo* el montaje no está solo en la fragmentación narrativa sino que cada imagen tiene múltiples elementos de registros tan distintos como pueden ser video-juegos, fotografías de revista, imagen real, animación, claro, eso lo permite la tecnología digital. Sergio es un individuo que no quiere ser manipulado, tomar todos estos elementos y reconfigurarlos es la vía que encuentra para imponer su visión personal, su interpretación sobre todas estas cosas con las que la sociedad lo bombardea: la pornografía, la sociedad de consumo, la política.

J. R.: Entonces el collage, que es allí un estilo de la saturación, los sitúa a ambos en un diálogo, a ti con tu personaje, porque como editor también tú trabajas el collage.

M. C.: Hay muchas cosas de Sergio con las que me identifico completamente, quizás lo que hayamos tenido son historias personales distintas, de generaciones distintas, pero en cuanto a manera de ver el mundo yo también intento, al igual que Sergio, crearme un micromundo interno, esa línea que dice Sergio al principio, «todo lo que pasa en mi mente es más real que el mundo físico», es algo que yo experimento casi todos los días.

J. R.: Parece una paradoja, porque por un lado, hay una crítica del consumismo desde una ideología estética, pero tu imaginación opera continuamente con formas degradadas por los géneros del mercado, con elementos de la cultura mediática.

M. C.: Sí, lo importante es que no esté ninguno de esos géneros en estado puro porque mi intención es destruir el valor mercantil que pueda tener una imagen, por ejemplo, si Sergio hace un collage con un icono religioso y una imagen pornográfica destruye el valor que pueda tener la imagen para una persona religiosa o para alguien que consume pornografía, se destruye el discurso original de las dos, igual si lo mezclas con política, se hace poco digerible para un público *mainstream*, se crea un cortocircuito en la mente.

J. R.: En el caso de Santiago Álvarez, por otro lado, el montaje está casi siempre subordinado a una demanda ideológica del contenido.

M. C.: Efectivamente, a mí me interesa la forma de contar de Santiago Álvarez pero para utilizarlo en un contexto donde se deconstruya la ideología, ahí es donde quizás difiero, porque me interesa mucho más la ambigüedad, la estética y jugar con los iconos y los paradigmas para deconstruir el mensaje político de una manera que se haga a veces confuso en el mejor sentido, en el sentido de que sea difícil delimitar qué ideología hay detrás. Siempre he sido muy crítico con todas las ideologías políticas, la religión y el consumismo, esa ha sido quizás en *Memorias del desarrollo* la estrategia: contra todas las banderas.

J. R.: ¿Será una dimensión experimental del montaje que parece estar más a iluminación poética que a la “dialéctica” Santiago Álvarez.

M. C.: Yo creo que sí, porque a veces funciono de manera instintiva, mi forma de crear es completamente visceral, intuitiva, en la que una palabra te dispara una imagen o viceversa, o una situación, un color. Esa ha sido la manera en que trato de trabajar, racionalizar siempre después pero en el momento en que nace la idea dejar que salga con toda la intensidad posible porque el subconsciente no opera de manera anárquica, siempre hay una razón para todo pero es importante dejar que las ideas salgan sin interferencia desde el principio.

J. R.: Sentir esa dimensión sensorial, posibilitada por un trabajo artístico, parece estar ligada también a la cuestión de la memoria. De modo que aunque tu intención es vomitar lo que tienes en el subconsciente sin pretender la transformación de la sociedad, tus películas proponen una operación alternativa de la memoria y de la narración opuesta a la memoria oficial, opuesta a los grandes relatos que aplanan la percepción de la memoria.

M. C.: Quizás por eso yo he andado en solitario, cada vez que se ha formado una agrupación ya sea política o cultural, me empiezo a sentir apartado, no

sabría explicar el porqué, pero me siento más a gusto creando mis propios universos sin interferencia.

J. R.: ¿Pero no están los universos ficcionales creados precisamente por las operaciones de la interferencia? ¿No son universos colectivos, múltiples, a nivel formal, afectivo, de personajes y sus operaciones vitales? Porque si lo son, entonces el mundo que tú habitas como creador es también un mundo político.

M. C.: Sí, pero es algo sobre lo que tengo control absoluto, por eso digo que no soy bueno para la política porque, si lo fuera, probablemente sería un dictador, por el control que ejerzo sobre las películas que hago. Hay muy pocas cosas en la vida sobre las que tenemos control absoluto y yo lo he encontrado en el cine, en ese sentido se vuelve algo sagrado para mí, saber que trabajé todo el día e hice exactamente lo que quería hacer es lo que me hace dormir tranquilo.

J. R.: Permíteme enfocar la cuestión desde otro ángulo: en las reconfiguraciones de lo real que producen tus montajes o los collages de Sergio, ¿no hay una dimensión política del arte?

M. C.: Quizás, pero ahí es donde difiero de Titón, yo no veo al cine como un instrumento para transformar la sociedad; si sucede, bien, pero no es ese el propósito. El propósito es exorcizar los demonios.

J. R.: En el cine de los años sesenta, después de *Memorias del subdesarrollo*, alguien como Sara Gómez también estaba trabajando la mezcla de formas del documental con formas de la ficción, o sea, hibridando las oposiciones clásicas entre ficción y documental. Tú has llevado la hibridación a nuevas dimensiones que problematizan cualquier distinción fácil entre lo real y el trabajo del artificio en la edición misma.

M. C.: Eso también se potencia cuando pasas mucho tiempo haciendo la película, porque una imagen que crees que ya has terminado la ves al año y

se te ocurre añadirle algo más. La estrategia en *Memorias* era que cada plano tuviera la mayor cantidad de información posible para precisamente crear tensión dentro de la propia imagen, por ejemplo, está el plano inicial donde aparece Sergio atrapado entre la bandera americana, la estatua de la libertad y las torres gemelas, varios elementos que uno puede leer de manera distinta, o el plano donde está caminando por Times Square y la calle dice «George W. Bush Way», le cambié el nombre a la calle que se llamaba George Abbot Way, y luego hay esta serie de señalizaciones como «One way» apuntando hacia la derecha, un letrero arriba que dice «Panasonic», que lo moví de una manera que se leyera «Panic». La idea era crear tensión dentro de la misma imagen tanto como con el montaje y establecer un diálogo con las imágenes más allá de lo que se dice verbalmente.

J. R.: La saturación del plano puede representar un riesgo para la narración y la concatenación del montaje, ¿cómo negocias esas dos tendencias, o sea, el trabajo digital con un plano y las exigencias de la narrativa o del relato? ¿Representa una tensión?

M. C.: Cuando saturas el plano, y además el montaje de por sí es saturado, es posible que conpires en detrimento del relato, pero es un riesgo que me gusta correr. Creo que eso depende de la sensibilidad del espectador, yo le presto mucha atención a la imagen y me gusta buscar elementos en el plano que me puedan añadir más información al relato, y es así como trato de organizarme, pero es cierto, demando mucha concentración del espectador, incluso, algunas personas que ven la película están saturadas ya cuando esta llega a los cincuenta minutos, un amigo me comentó en Nueva York que el desierto para él fue donde, por fin, se pudo asentar porque ya era un tiempo más relajado.

J. R.: Tal vez la saturación del plano aparece en contrapunto con la desdramatización del personaje, una especie de minimalismo afectivo a nivel dramático.

M. C.: Esa intención estuvo muy clara desde el principio, es un personaje que le cuesta tener una relación emocional con la sociedad, por eso el mundo alrededor de él debe ser todo lo contrario, debe bombardearlo constantemente con esa intensidad que él es incapaz de sentir.

El ICAIC y las políticas culturales

J. R.: ¿Cómo ha sido tu relación con el ICAIC y cómo reaccionaron en el ICAIC ante *Memorias del desarrollo*?

M. C.: No tengo ninguna relación. Hace 13 años el ICAIC trato de rejuvenecer la nomina de directores, incorporando a una nueva generación. Yo tenia un guión de ciencia ficción, pero eso nunca salió adelante. Yo siempre he hecho mis películas fuera del ICAIC, no sé qué piensa, por ejemplo, Omar González de la película, no he tenido comunicación con él. Nunca he estado en contra de hacer un cine dentro de la industria si la industria me permitiera trabajar como yo quisiera, pero se que eso va a ser difícil, no solo aquí, sino en cualquier parte del mundo.

J. R.: ¿Se mostró en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano?

M. C.: Se mostró en el Festival de diciembre de 2010, ya se había puesto en varios festivales internacionales y había obtenido varios premios: el primero fue el del Havana Film Festival de Nueva York, el premio a Mejor Película. Luego me dieron el premio a Mejor Película y a Mejor Música Original en la Muestra de Jóvenes Realizadores, en el Festival de Málaga recibí la Biznaga de Plata a Mejor Director Latinoamericano, un total de veinte premios, ahora no los recuerdo todos.

J. R.: ¿Cómo ha sido recibida la película en Cuba?

M. C.: Casi todas las críticas han sido muy buenas, las reacciones del público son variadas, hay gente que se indigna con la película, hay gente que le

encanta, hay gente que se va a los veinte minutos, gente que se emociona mucho, por ejemplo, durante la secuencia del Mariel. Se sigue discutiendo mucho y eso es lo mas importante.

J. R.: En términos de las políticas culturales del contexto cubano, ¿ha generado alguna discusión *Memorias del desarrollo*?

M. C.: La película se censuró en el Festival de Cine Latinoamericano de Beirut porque la embajada cubana decidió que no era una película adecuada para representar a Cuba.

J. R.: ¿Eso tendrá que ver con que la película se hizo fuera del ICAIC, de la red institucional?

M. C.: No, creo que es una película ideológicamente conflictiva que se pone en el festival porque había obtenido premios internacionales y es una manera de decir que se exhibió sin darle demasiada publicidad, para que la prensa internacional no diga que se censuró, incluso se puso cinco veces durante el Festival pero se sabe que el público que va a los festivales no es el público masivo, es un público especializado. Hasta ahora no se ha exhibido nunca, se puso en la muestra, pero nunca se ha exhibido como el resto de las películas cubanas en cartelera.

J. R.: Ciertamente no es una película hecha para un público masivo. La película ha circulado mucho en festivales fuera de Cuba. ¿Se distribuye ahora en el extranjero?

M. C.: No, ha tenido muchas exhibiciones en universidades y festivales, pero hasta ahora ninguna distribuidora la quiere tocar en términos de distribución tradicional, ya sea en cine o en DVD.

J. R.: ¿Cómo se explica el problema de la distribución de una película tan premiada en festivales nacionales e internacionales?

M. C.: Primero, que no es una película comercial, y luego, que la distribuidora

tendría que hacerse cargo de cubrir la licencia de los derechos musicales de la película, porque nosotros tenemos una licencia para festivales y universidades, pero no para una distribución tradicional, entonces habría que esperar a que apareciera un distribuidor interesado. De la película se siguen escribiendo ensayos, se sigue exhibiendo en universidades, a lo mejor en el futuro, siendo optimistas, algún distribuidor se interese.

La formación de un cineasta alternativo

J. R.: ¿Consideras que la Muestra de Jóvenes Realizadores donde se premió la película es un espacio viable para el cine alternativo?

M. C.: La muestra ha sido un espacio para un cine más que joven, alternativo, porque muchos de los jóvenes están haciendo cine sin la autocensura que ha marcado a los realizadores viejos, se trabaja con más libertad en ese sentido, y también es un espacio para ver otros temas que no se pudieran tocar en un cine de industria.

J. R.: Por otro lado, pareciera que la relación entre la producción y la creatividad cultural y las instituciones es compleja. Por ejemplo, en tu propio caso, estudiaste en la Escuela Internacional de Cine en San Antonio de los Baños, donde te formaste como director, ¿cómo recuerdas aquellos años formativos?

M. C.: Yo había hecho dos cortometrajes antes de entrar en la Escuela, *Pirámide*, que lo filmé en orden cronológico, pues en ese momento no tenía computadora para editar, y *Válvula de luz*, que fue con el corto que empecé a descubrir las posibilidades de la edición. La Escuela realmente para muchas personas funciona bien, para mí fue un choque muy duro porque era trabajar de alguna manera como se trabajaba en la industria, con un fotógrafo, un editor, y esa es una forma de trabajar que francamente no me interesa.

J. R.: ¿Y en términos de las políticas culturales e incluso de las normas

estéticas que regían la educación en la EICTV?

M. C.: Se dice que la época mía fue la peor. En la época de Birri se potenciaba mucho la experimentación, en los años que yo estuve ahí había cierto academicismo en lo que se esperaba de los cortometrajes de los alumnos, se potenciaba una narrativa tradicional.

J. R.: ¿Cómo era fue recepción de tu trabajo en la Escuela?

M. C.: Era negativa, varios profesores dijeron que yo era el peor alumno de toda la historia de la escuela y que mis trabajos eran de los peores que había visto. Al final del primer año casi me expulsan de no haber sido por Santiago Llapur y Octavio Cortazar entre otros que me defendieron.

J. R.: ¿Cuál fue tu tesis en la EICTV?

M. C.: Se llamaba *Buena onda*, es un corto que juega con lo sobrenatural, no era ciencia ficción pero tampoco pudiera decir que era de horror, me interesa crear una obra híbrida donde se hagan borrosas las fronteras entre un género y otro.

J. R.: ¿Es con este corto que viajas a Nueva York?

M. C.: Sí, me habían invitado a dos festivales en los Estados Unidos. Allí conocí a Anna Strasberg, le enseñé la tesis y ella me dio la beca en el Lee Strasberg Theatre and Film Institute. Ese fue el tiempo que utilicé para hacer mi primer largometraje, *Cucarachas rojas*. Después vino *Memorias del desarrollo* y la Guggenheim, que la usé para terminar la película.

J. R.: El relato de *Memorias del desarrollo* está centrado en Nueva York. ¿La hiciste en Nueva York?

M. C.: De editar sí, pero había hecho algunas cosas aquí, o sea, que la hice entre La Habana y Nueva York. Quizás sea de los pocos largos de ficción cubanos filmado en ambos países aprovechando la ventaja de un cine casi casero pues una coproducción tradicional hubiera sido imposible por motivos

obvios.

J. R.: ¿Qué ha significado Nueva York para tu trabajo? ¿Qué te ofrecía como creador?

M. C.: Sentía que me era muy familiar por todo el cine que había visto. Cuando llegué estaba fascinado con la energía, era mi primera vez fuera de Cuba y, realmente, para hacer cine es espectacular que haya tantas historias y la ciudad misma sea visualmente tan rica, el barroquismo que tiene es esencial para crear, es una ciudad donde siempre está sucediendo algo, tanto en primer plano como al fondo, en cualquier lugar que apuntes la cámara y eso es muy interesante sobre todo para este tipo de historias donde está presente lo sobrenatural, la ciencia ficción, lo enrarecido, pero para vivir no me agrada. Cada vez me estoy pareciendo más a Sergio que necesito algo tranquilo para vivir, mi fantasía es la cabaña en el desierto de Utah, pero esa no es una posibilidad demasiado realista.

Ciencia ficción, animación y relatos apocalípticos

J.R.: La secuencia del paisaje desértico de Utah al final de *Memorias del desarrollo* culmina en unas escenas que casi extraterritoriales que remiten a la ciencia ficción...

M.C.: La ciencia ficción siempre me ha interesado mucho, quizás menos la parte científica y más la posibilidad de generar universos extraños, enrarecidos. *Memorias del desarrollo* fue una excepción en el sentido que usé elementos que de alguna manera estaban anclados en la realidad, aunque al final la deconstruyo a través del collage lo más que puedo, pero hay un precedente histórico, hay un relato que está anclado en sucesos de los últimos cincuenta años.

J.R. Hablemos sobre la ciencia ficción en Cuba, no parece haber sido unos de los géneros canónicos de la Revolución, ¿cuándo se instituye, te parece,

como relato?

M. C.: Cuando se habla de ciencia ficción muchas veces las personas que no están vinculadas con el medio se imaginan naves espaciales y pistolas láser, eso es una secuela de *La guerra de las galaxias* que no se ha podido eliminar. Pero cuando yo hablo de ciencia ficción lo primero que me viene a la mente es Ray Bradbury y su novela *Fahrenheit 451*, o sea, obras de ciencia ficción diseñadas para pensar una sociedad más allá de los elementos fantásticos, obras que hablan del mundo contemporáneo más allá de un futuro inmediato, y lo que hacen es utilizar el género como un termómetro para medir la temperatura social de la época, está también, por ejemplo, la película *Solaris* de Andréi Tarkovski, donde la nave en el océano y todos los elementos tecnológicos son secundarios, lo importante es la historia humana.

Creo que en Cuba no se puede hablar realmente de un movimiento del cine de ciencia ficción, está el caso de Jorge Molina, que ha hecho películas donde juega con la ciencia ficción; en la literatura hay una novela de ciencia ficción que se llama *Eugenia*, de 1912, no la he podido encontrar, que está escrita por un cubano que se fue a vivir a México, y que trabaja el tema de la eugenesia; Oscar Hurtado en los setenta, está Daína Chaviano, una escritora que desde los años ochenta trabaja el género; Oscar Hurtado, que tiene una obra de culto, "Los Papeles de Valencia", y ahora están Yoss, y Michel Encinosa, sé que hay varios escritores, pero hay muchas cosas que no he leído, pues me he concentrado más en el cine.

J. R.: Cuéntanos sobre la película que estás haciendo ahora. ¿No es un relato de ciencia ficción?

M. C.: Sí, se llama *Corazón azul*. Es sobre una sociedad disfuncional en el sentido de que aborda la manipulación genética de seres humanos. La película empieza a finales de los años noventa mostrando unos experimentos que se hacen en Cuba para crear al hombre nuevo y así lograr que el socialismo funcione, luego salta a veinte o treinta años más adelante, o sea, es una realidad alternativa en la que quiero analizar básicamente una Habana

otra donde hay muchas inversiones chinas, hay pozos petroleros por todos lados, es una sociedad socialista que se sigue llamando socialista pero en realidad no lo es, al igual que la china. Estos experimentos para crear al hombre nuevo salen mal y surgen una serie de individuos superiores, pero que tienen un trastorno psicológico serio y se vuelven disfuncionales dentro de la sociedad. Se agrupan en una fuerza con tintes anarquistas para dismantelar el régimen establecido sin ideales de sustituirlo por ninguno, o sea, es la aniquilación por la aniquilación. Básicamente ese es el mundo donde se mueve la película.

Los primeros diez minutos que tengo realizados hasta ahora son una compilación de diferentes registros, diferentes canales de televisión dando perfiles editoriales distintos, quizás para establecer a nivel global que el conflicto de la manipulación genética es algo que toca todos los niveles, hasta la animación para niños, las noticias y creo que la globalización está presente en lo que quiero hacer aquí, que de alguna manera es una continuación de lo que hice en *Memorias del desarrollo*.

J. R.: ¿Hay alguna relación con el texto clásico del Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*?

M. C.: Sí, de hecho el concepto del hombre nuevo inspiró la película que estoy haciendo, es la construcción de un hombre para lograr lo que no se ha podido lograr por métodos normales.

J. R.: Esta película pareciera marcar un giro distinto de *Memorias del desarrollo*, pero a la vez retoma algo que estaba en *Cucarachas rojas*, el relato apocalíptico de ciencia ficción...

M. C.: En las otras películas, y en esta también, hay elementos de la realidad pero básicamente son un asidero para crear otros universos a partir de ellos. *Cucarachas rojas*, por ejemplo, está completamente decontextualizada, podría haberla hecho en Japón o en Francia, solo necesitaba cambiar el idioma. Este es un guión que yo tenía escrito desde 2004, lo había escrito en Nueva York,

y lo pensaba filmar justo después de *Cucarachas rojas*, pero apareció la posibilidad de hacer *Memorias del desarrollo* y me distraje por cinco años. Al pasar el tiempo empecé a ver cosas nuevas y comencé a contextualizar el guión en Cuba, surgieron ideas muy interesantes que quizás estaban en el subconsciente cuando lo escribí allá, pero sería difícil decirlo.

Creo que lo que me disparó a empezar la nueva película fue que estaba en Nueva York cuando las protestas de Occupy Wall Street y se me iluminó el bombillo en cuanto a usar las protestas, hacerlas parecer que estaban protestando contra la ingeniería genética. Y ya por ahí se disparó el inicio de la película. Pienso que lo más importante es dar el primer paso, ya después puedes demorar más o menos pero ya no puedes parar.

J. R.: ¿Qué aspectos de la biopolítica y de la ingeniería genética te interesa en el nuevo proyecto?

M. C.: Ahora no recuerdo quién dijo que nunca se debe hacer una película sobre una problemática que odies o sobre la que estés enamorado porque entonces va a ser una película de propaganda en cualquiera de los dos casos, hay que hacerla solo si no estás seguro de si la odias o la amas. Yo me siento un poco así con la ingeniería genética, hay cosas que me interesan y otras no tanto, lo que me interesa explorar es un futuro donde las razas desaparezcan porque va a crearse este grupo de superhombres que se sienten superiores y empiezan a exterminar a las personas entre comillas normales para erradicar la imperfección, al final estos hombres nuevos también tienen muchos problemas psicológicos, ya veré que sale por ahí.

J. R.: En uno de tus textos dices que eres un sujeto apocalíptico, ¿qué significa serlo? ¿Qué modelos de relatos apocalípticos o catastróficos tienes en mente?

M. C.: Todo lo que rodea a una persona condiciona de alguna manera sus gustos y sensibilidades, y también creo que existe una predisposición genética. En mi caso, recuerdo que en mi primera infancia se transmitían por

televisión muchos dibujos animados rusos, soviéticos, norteamericanos, cubanos y japoneses. Y por alguna razón siempre tuve una conexión más fuerte con el *anime*, y casi toda la cuestión apocalíptica estaba ahí presente, la hecatombe nuclear estaba muy viva para los japoneses por razones obvias. Aquí se ponían para todas las edades pero en realidad eran para niños más grandes o para adolescentes, por el grado de violencia y tragedia que exponían.

J. R.: ¿Cuál es el potencial estético, crítico, de la animación para ti, qué es lo que te atrae de la animación?

M. C.: La disociación de la realidad, el escapar de la realidad, pero ahí es donde surge el conflicto que todavía no sé explicar, porque pudiera verse esta disociación como un escapismo, pero es una representación también violenta de la realidad, deprimente a veces, es una realidad oscura la que recreo.

J. R.: He notado que en tu trabajo la inminencia de la catástrofe se convierte en un mecanismo de creatividad visual, que las formas o imágenes de la catástrofe se transforman en una inspiración para la experimentación formal misma.

M. C.: Creo que sí, la cuestión del apocalipsis es algo que me marcó desde niño en las películas que te comentaba y ese sentido de ansiedad, de tensión es lo que me gusta como espectador ver y es lo que trato de recrear. Mas allá de que sea por miedo a la tecnología es como que hay una fuerza, un *deus ex machina*, hay algo en el destino que no puede cambiar para los personajes. El crítico de cine cubano Dean Luis Reyes dijo una vez que mis películas eran como una enfermedad larga y tortuosa que no mata pero hace desfallecer, y la cuestión es que sí, que alguna gente se desfallece con eso, y a mí esa intensidad de la tensión en la narración me mantiene alerta, es lo que siempre busco como espectador, un estado de incomodidad permanente, que me basta con sentirlo a nivel visceral, a veces ni siquiera hay una lógica o una racionalidad detrás de eso, pero es lo que hace que, al cabo de los días, mi

cabeza siga funcionando incluso después de que los créditos de una película se acaban.

Tecnología y tiempo de trabajo en el cine independiente

J. R.: ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible ese cine en los últimos años en Cuba?

M. C.: Creo que la tecnología digital, porque anteriormente era muy difícil hacer un cine fuera del control de la industria, hoy día lo más que puede pasar es que no exhiban la película, pero al final el realizador tiene esa necesidad de sacársela de adentro, que para mí es la manera en que funciona el cine.

J.R.: ¿Cómo usas la tecnología nueva? ¿Cómo afecta tu ritmo o tiempo de trabajo?

M. C.: Mi modo de crear se ha ido destilando poco a poco, cuando hice mi primer largometraje, *Cucarachas rojas*, lo realicé en orden cronológico en el sentido de las etapas fundamentales de producción que son el guión, la filmación y la edición. Con *Memorias del desarrollo*, que fue mi segunda película, violé completamente esos elementos, o sea, escribí un guión que no se parecía en nada al resultado final porque muchas veces filmaba y editaba simultáneamente, mientras estaba editando se me ocurría una idea nueva y, como realizarla no costaba mucho gracias a la tecnología digital, llamaba a los actores y la grabábamos. La película se fue configurando como una escultura, donde uno le va quitando y poniendo poquito a poco, o sea, es una forma de trabajar abierta, la meta es que la cámara y la computadora se conviertan en una extensión de mi brazo lo mismo que el lápiz para el escritor, por ejemplo, o el pincel para el pintor.

Para mí el termómetro es hacer una escena y después verla al cabo de los días y ver si me gusta o no, si hay algo que me molesta o no, y la sigo viendo así hasta que me deja de molestar, básicamente esa es la estrategia que he seguido, sobre todo lo que me incomoda es cuando veo algún problema, algo

que no está en organicidad, también si una imagen queda demasiado bien o demasiado limpia tengo que volver a ensuciarla de alguna forma. No puede haber un parámetro, porque son películas que combinan estilos distintos y los presupuestos estéticos cambian de escena a escena.

J. R.: Generalmente uno piensa que la innovación tecnológica tiene un efecto temporal: la velocidad de la producción, pero en tu caso pareciera que tu saber tecnológico produce una especie de cortocircuito en el modelo de la eficiencia de la industria. A *Memorias del desarrollo* le dedicaste cinco años, ahora llevas un año y medio con tu nuevo proyecto, pareciera que a pesar del alto grado de manejo tecnológico, digital, en la edición, instauras un tiempo artesanal en el ritmo de tu trabajo.

M. C.: Ahí abordan un punto interesante porque yo uso la tecnología digital pero siempre trato de emular un cine analógico, por ejemplo, en *Memorias del desarrollo* las animaciones con la fotografía están hechas como si estuvieran en una cámara de animación de los años sesenta, intento buscar siempre ese efecto, que es el cine que me marcó en la infancia y la adolescencia, el tipo de animación hasta doce cuadros por segundos, donde la cara es estática, pero se mueven los ojos, la boca, y se ve el trazo del lápiz, por eso, si es dibujo lo hago sobre papel, para escanearlo y que se mantenga el trazo del lápiz, muchos dibujos animados contemporáneos son demasiados limpios, porque se dibuja todo directamente en la computadora y se borran las huellas de imperfección, incluso también en los efectos especiales digamos más realistas de *Memorias del desarrollo*, cuando pongo un dirigible en el fondo, o quito un edificio, o pongo nieve o lluvia, siempre he buscado que sea nieve real, voy a filmar nieve y después la quito para que se mantenga ese elemento orgánico en la imagen y que no sea algo generado en computadora, una nieve en 3D. Yo he editado siempre, nunca he utilizado animación en tercera dimensión por eso. Para mí ese siempre ha sido el reto, utilizar elementos orgánicos y reconfigurarlos en un collage pero que esté constituido de elementos tomados de la vida real, que no haya una creación totalmente digital dentro de todo

eso. Es un balance extraño lo que trato de lograr porque por un lado me interesa el impacto visual de las imágenes, pero acompañado de una fuerza emocional.

J. R.: Te pregunto también por los retos y los obstáculos de un cine llamado independiente. ¿Cómo entiendes el concepto de cine independiente en Cuba? ¿Independiente con respecto a qué poderes?

M. C.: Ese es un concepto interesante, creo que hay muchos cineastas que están produciendo cine independiente desde el punto de vista del concepto norteamericano, que es financiado por tu bolsillo, la mayoría de las películas que se hacen tras esta forma de independencia son producidas para generar el interés de una industria y que la industria asimile entonces a sus directores, por lo tanto, los presupuestos estéticos y de contenido responden a una formula de un cine tradicional, comercial. Pero si vamos a hablar de un cine independiente en materia del espíritu, creo que ser independiente es no prestar atención a ninguna de esas cosas y tratar de sacarse de adentro todo lo que uno tiene en el cerebro para volcarlo en una película.

La imaginación cooperativa de Enrique Álvarez



Enrique Álvarez. Foto cortesía de Enrique Álvarez

¿Un nuevo cine de autor?

J. R.: Felicitaciones por la proyección especial de *Jirafas* en el Festival de Rotterdam. Cuéntanos sobre la producción ¿cómo se hace un filme de manera independiente en Cuba?

K. A.: Es el modo de aprovechar las nuevas tecnologías de forma creativa. En la industria en estos momentos hay un relevo tecnológico, estamos pasando de las cámaras de 35 mm y de la fotografía analógica a la digital, pero todavía los procesos industriales que existen hoy día en el ICAIC continúan siendo de grandes equipos de filmación, de diseños de producción de un mes de trabajo, y esa es una manera de trabajar que cada vez me interesa menos. Creo que se puede lograr estados más creativos con un pequeño grupo de personas trabajando en condiciones aparentemente pedestres, pero que

alientan la creatividad.

J. R.: ¿*Jirafas* es tu primera película plenamente independiente del ICAIC?

K. A.: Es mi primer largometraje independiente, porque había tenido una experiencia anterior con *Sed*, pero terminó siendo, de alguna manera, una película del ICAIC, y *La ola*, que comenzó como una producción independiente y terminé filmándola dentro de los cánones del ICAIC.

J. R.: Me interesa mucho que conversemos sobre la cuestión de la colaboración, las condiciones de nuevos modos de creatividad colectiva y los retos que confronta. ¿Cómo fue el proceso de producción de *Jirafas*, con quiénes trabajaste, con qué tecnología?

K. A.: *Jirafas* nace del deseo de desarrollar una experiencia que ya con Claudia Muñoz había empezado en *Marina*, me refiero al descubrimiento de que ella, además de actuar, escribía muy bien. Claudia me ayudó a terminar el guión de *Marina* y creo que su trabajo fue significativo para que se convirtiera en el largometraje que es. *Jirafas* era una idea que ella tenía, a mí me encantó y la estimulé mucho a que la escribiera. Paralelo a eso ya yo estaba hacía como dos o tres años trabajando en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, y armamos un equipo con Nicolás Ordóñez, fotógrafo que, en ese momento, trabajaba en la Escuela de Cine haciendo fotos fijas y encargándose del diseño visual de la escuela. Él nunca había hecho foto para cine, tenía una 5D, un excelente juego de lentes, y unas ganas tremendas de hacer un largometraje.

[Teaser de *Jirafas* \(Enrique Álvarez, 2013\)](#)

J. R.: ¿Cuánto tiempo demoraron?

K. A.: En prepararla, muy poco tiempo, comenzamos en cuanto el guión de Claudia estuvo listo, que se escribió casi contrarreloj, en dos, tres meses. Queríamos filmar en diciembre porque Nicolás tenía vacaciones en la Escuela

de Cine, de modo que durante el Festival de Cine estábamos prefilmando, comenzamos a rodar dos días después de terminado el Festival y terminamos uno o dos días antes de la Navidad de 2010.

J. R.: ¿Editaron en la EICTV de San Antonio de los Baños?

K. A.: No, editamos en mi casa, que ya habíamos usado como locación, en una laptop que nos prestó Claudia Calviño, de Producciones 5ta Avenida; y lo que sí hicimos en la Escuela fue el resto de la pos, todo el trabajo de sonido y también la corrección de luces.

J. R.: Entonces ya en La Habana también hay condiciones de estudios independientes para la edición y mezcla de sonido, fuera del ICAIC.

K. A.: Sí, la gente está empezando a crear espacios cada vez más especializados donde se puede acudir a contratar un servicio.

J. R.: Volvamos al proceso de producción de *Jirafas*, pareciera que el propio diseño se cuestiona la noción de creación individual.

K. A.: Yo creo que sí, el diseño de producción que hay detrás de esta película está sustentado en un régimen de cooperativa donde las personas que participamos aportamos nuestro trabajo. Nicolás aportó equipamiento, yo aporté mi casa, Claudia el guión, y eso nos da la condición de productores de películas; los actores y los técnicos aportaron su trabajo bajo un contrato de posible pago de sus servicios a partir de que la película pueda obtener beneficios económicos mediante su distribución. Esta condición a mí me parece muy interesante, porque aunque se intenta seguir haciendo un cine de autor, ya se comienza a pensar en colocar ese cine en otros espacios, no trabajas en abstracto, comienzas a pensar en qué posible destinatario pueda tener ese cine.

J. R.: Es curioso, porque la noción de cine de autor todavía dependía de un gran estudio, estaba ligada a un sistema industrial de distribución y de

reconocimiento. ¿Cómo afectan la producción independiente y las nuevas tecnologías aquella noción del cine de autor? Lo que tú llamas cooperativismo me interesa muchísimo, como un principio no solo de producción sino también de creatividad misma. ¿Eso no presiona a repensar el concepto del autor?

K. A.: Creo que son fenómenos nuevos que van a enriquecer y diversificar los puntos de vista en la realización, siempre se dice que los nuevos medios y el uso posible de estas cámaras que están aparentemente al alcance económico de casi todo el mundo democratizan la realización del cine, pero para mí lo significativo es que conlleva una democratización de la autoría, hay mayores posibilidades para que surjan autores, porque, además, es un cine cada vez menos condicionado por mecanismos industriales o por posibles convenciones en la distribución, ya hay muchas maneras de hacer circular el cine. Todo eso proporciona mayor libertad a la hora de crear, y esa libertad aumenta la posibilidad de la autoría. Incluso, ahora prolifera un fenómeno muy atractivo, que es ese cine casi autorreferencial que se está haciendo, que parte de exploraciones muy íntimas, a veces de historias cotidianas dentro de la propia familia del realizador. Me parece un fenómeno superinteresante y bastante poco probable en la historia del cine hasta anteaer.

J. R.: En *Jirafas*, el drama de la inesperada convivencia tras la ocupación de un apartamento acaso puede leerse como una alegoría de la inestabilidad de la categoría de la propiedad hoy día en Cuba, de los espacios institucionales, y también como una tematización de los nuevos dispositivos de creación y trabajo. Pero el filme también dramatiza los límites, los retos que transitan el trabajo colectivo. Hay algo en la convivencia de *Jirafas* que ironiza cualquier noción fácil de la comunidad, porque es una comunidad también formada por secretos, por invasiones, por deseos encontrados, por un problema con los límites entre los sujetos que colaboran.

K. A.: Creo que alguna vez he dicho que lo que cuenta *Jirafas* es cómo se construye una relación, en este caso una relación entre tres, porque el relato lo que hace es narrar el punto de partida de tres personas que confluyen en

un lugar, y terminan unidos, enfrentados a una fuerza exterior que los amenaza, simbolizada por el representante de una sociedad más amplia. Ellos son un pequeño núcleo social enfrentado a un agente de las reglas sociales, en este caso un inspector de vivienda que intenta hacer cumplir leyes reglamentadas y trata a estas personas como invasores de un espacio que no les pertenece, su misión es expulsarlos de ahí. Lo que más me interesa del relato es cómo esos tres personajes van haciendo ajustes todo el tiempo para, en un momento, crear una convivencia, y en esos ajustes tienen que, o reprimir reacciones, o aprender a respetar al otro. De la misma manera que traicionan, respetan, y hay todo un juego siempre de «estira y encoge», hay momentos en que los personajes sobrepasan los límites e invaden el espacio del otro de manera literal y después se retiran y esperan, es como un juego. Esta pareja tiene una relación muy lúdica y es interesante observar cómo el tercer personaje comienza, primero, a ser espectador de este juego y, después, a intentar entrar con sus propias reglas, con su propia mirada. Esto es lo que va construyendo el relato.



Afiche bilingüe de Jirafas. Cortesía de Enrique Álvarez

J.R.: Al final toca en la puerta un inspector, un personaje que presiona con expulsarlos a todos del apartamento que ocupan.

K. A.: La película es reflejo de la transformación que se está produciendo en

la sociedad cubana, y de la lucha entre una manera vieja y asentada de entender la realidad y las nuevas fuerzas que vienen surgiendo. No solo *Jirafas*, sino la última película que estamos rodando, *Venecia*, también intenta una reflexión en torno a estos temas.

J. R.: ¿En qué etapa están?

K. A.: Ya tiene un primer corte de imagen, estamos empezando a desarrollar la pos y falta trabajar todo el sonido.

J. R.: ¿El guión de *Venecia* también de Claudia?

K. A.: Sí, pero hicimos una inversión que igualmente lo permite la independencia, en lugar de trabajar con un guión terminado, logré convencer a los coproductores, que eran los mismos de *Jirafas*, de trabajar con una especie de escaleta o de guión no concluido y confiar en la posibilidad de establecer una dinámica de trabajo donde los actores improvisaran y completaran sus personajes, las circunstancias y los sucesos de la historia.

J. R.: ¿Ese modelo de trabajo con los actores moviliza entonces la improvisación?

K. A.: Sí, en ocasiones improvisábamos durante encuentros previos al rodaje y ensayos, pero muchas veces surgía al calor del rodaje mismo. Este modo de trabajo diversifica la autoría, la convierte en una red de relaciones donde hay un centro que coordina todo, pero hay aportes ideoestéticos de mucha gente.

J. R.: El acento en la improvisación me recuerda el método de trabajo de Cassavetes, para quien la improvisación y el trabajo colectivo eran un modo de producir una pequeña y provisoria comunidad artística.

K. A.: Cassavetes siempre lograba una comunidad alrededor de sus películas. Trabajaba mucho con los técnicos y con los actores, quienes no solo intervenían en la producción y el rodaje de la película sino también en la

pos. Era una manera de trabajar con un enfoque comunitario que, incluso, acerca la experiencia del cine un poco al teatro, en el sentido de reunirse un grupo de personas a armar algo durante un espacio de tiempo, en el cine a veces los equipos son muy circunstanciales, ¿no? Al menos, en estas dos películas nosotros hemos funcionado como una comunidad en la que han entrado y salido gente.

Catástrofe y formas de la espera

J. R.: Hay una segunda fuerza que amenaza desde el exterior del apartamento ocupado por los tres personajes centrales: el huracán, la amenaza de un desastre natural. Hablemos sobre la catástrofe como recurso dramático o narrativo. ¿Habías trabajado esta figura en otras de tus películas?

K. A.: Sí, en *La ola* también había un desastre natural, una inundación que terminaba anegando la habitación del personaje, pero dramáticamente tenía otro sentido que era reforzar la soledad del desamparo y la fragilidad del personaje, mientras que en *Jirafas* la amenaza y el paso del huracán actúan como una especie de carnavalización, es lo que permite que los límites se rompan, que estos personajes en esa noche en que el ciclón está pasando sobre ellos se sientan libres de todo y capaces de cruzar las fronteras que hasta ese momento habían mantenido –con un nivel de fragilidad muy grande, pero las habían mantenido–. Ese huracán es el espacio donde cada uno de ellos se quita la máscara, o la intercambia con el otro, y es lo que permite la irrupción de Dionisios entre ellos. En ese sentido me pareció un recurso efectivo, pensando en los griegos es como el *deus ex machina*, lo que viene de afuera y altera la historia, o ayuda a que la historia tenga un desenlace.

J. R.: En la historia reciente cubana proliferan los relatos apocalípticos. ¿Qué tipo de imaginario político se desprende de estos relatos? En *Jirafas* la nueva convivencia se produce en el pleno ojo del ciclón.

K. A.: Sí, a mí me seduce mucho una frase que creo es el gran enunciado de

la película porque tiene un peso alegórico: «Estamos en el ojo del ciclón», la sociedad cubana está en el ojo del ciclón, estás en un limbo en el que no pasa nada, pero a tu alrededor todo se mueve a una velocidad tempestuosa. Creo que esa noción de estar en la aparente tranquilidad que hay en el ojo de un ciclón, que se puede romper en algún momento, funciona como una metáfora de la situación en que se halla inmersa ahora mismo la sociedad cubana, que está intentado cambiar hacia diferentes lugares, pero hay fuerzas encontradas y no sabemos qué va a pasar, uno está en esa especie de limbo esperando ver cómo termina todo o cómo empiezan cosas nuevas

J. R.: La espera es un tema y una figura que estaba ya en tus primeras películas, recuerdo particularmente la legendaria *Sed*, una película del 1991, con fotografía de Santiago Yanes, quien ha vuelto a trabajar contigo en *Marina*. En *Sed*, dos personajes esperan en una estación de tren. ¿Usas este recurso de la espera con una finalidad dramática, por un lado, y por otro lado, como figura o metáfora política? Por cierto, es una película que antecede el libro de Rafael Rojas, *El tiempo de la espera*.

K. A.: *Sed* es mi primera película y la hice con una edad donde la noción de la espera era terrible, pero había un espacio para eso, yo aún podía sentarme a esperar cosas. Este recurso se desarrolló después en *La ola* donde hay un personaje que también pierde a alguien y se queda aletargado en un espacio de espera al final. Pero ahora hay una inversión en los personajes que están apareciendo en mis películas, pues de alguna manera están intentando actuar, accionar, o sea, no están sentados, sino que intentan buscar cosas.

J. R.: Sí, en *Sed* los personajes estaban paralizados, ¿no?

K. A.: Estaban paralizados y lo único que se les ocurría como posibilidad de movimiento, su reacción, era la capacidad de ficcionar, intentaban ficcionar una especie de movimiento, pero estaban inmovilizados, sin capacidad de acción.

J. R.: Crean ficciones o fantasean. ¿No son las ficciones un modo de actuar?

K. A.: Claro, pero era un modo de actuar mientras esperaban. Mientras esperamos vamos a jugar, y vamos a jugar a que podemos inventar mundos, esperar cosas buenas. Yo siento que estos personajes de ahora han perdido esa candidez.

J. R.: Ahora, en *Jirafas* son personajes que tienen capacidad de intervenir, de crear u ocupar espacios.

K. A.: Sí, como consecuencia de que han perdido la candidez, son personajes que no esperan nada, creo que eso también responde a que detrás está la mirada de Claudia, que pertenece a una generación que espera mucho menos de todo. Yo he encontrado la manera de reciclarme como creador y como cineasta interactuando con la energía, la fuerza y la mirada de gente más joven que yo.

Sed y el cine independiente de los años 1990

J. R.: Recuerdo que *Sed* se presentó en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Fue un Festival muy significativo, donde se vio *Alicia en el país de las maravillas* luego de una censura. ¿Recuerdas el contexto en que *Sed* fue premiada?, ¿qué representaba la entrada de una película como *Sed* en el Festival?

K. A.: La película se presentó en el Festival de La Habana en el 1991, Peter Schumann la exhibió después en el Festival de Cine de Berlín del año 92, e incluso comentó en un cable periodístico la frescura que la película traía al cine cubano y al latinoamericano en general. Esta era una opinión muy alentadora para un joven cineasta porque en aquel momento sentí que podía esperar lo mejor para desarrollar mi carrera. Y realmente no ha ocurrido así, han pasado veinticinco años, y he hecho una película por aquí, otra por allá, pero ha sido una carrera totalmente fragmentada a la que no he podido darle continuidad y evolución por las condiciones del país.

J.R.: *Sed* fue una de las primeras películas producidas independientemente en Cuba después del intento de *PM* en el 1961. ¿Cómo surge el cine alternativo de aquellos años? ¿Qué otros directores identificas con aquel movimiento, si llegó a serlo...?

K.A.: En el periodo que hice *Sed* había mucha gente trabajando de esa manera. Había una generación de jóvenes –muchos de ellos trabajaban en el ICAIC– que estaban intentando hacer sus primeras películas y no querían esperar, pues en aquella época en los centros laborales se tenía en cuenta los años de experiencia para escalar profesionalmente sin importar si ya con menos años de los requeridos en los calificadores de cargo tenías los conocimientos necesarios para aplicar por una plaza de mayor categoría, de modo que en el ICAIC empezabas de asistente, estabas cinco o seis años en esa categoría, después pasabas a primer asistente y, a lo mejor, cuando tenías treinta y cinco o cuarenta años hacías tu primera película. Entonces sucedió una cosa muy rica, los asistentes de fotos en el ICAIC se fueron quedando con trozos de películas que sobraban en los rodajes y cuando acumulaban suficiente cantidad de película virgen contactaban con algún cineasta que quería dirigir. Muchos proyectos se montaron así.

Recuerdo que en esos años presenté una muestra de ese cine en el Cinema Joven de Valencia y en el texto de presentación usé una frase que lo describía como un cine parásito. Lo fundamentaba por el hecho de que se estaba haciendo en las entrañas de la industria sustrayendo recursos de la propia industria; funcionábamos como un parásito dentro del ICAIC que se iba alimentando de lo que podía y así construíamos películas.

J. R.: ¿Un principio de reciclaje?

K. A.: Había una especie de reciclaje en todo eso, pero no siempre se reciclaba, era una mezcla entre reciclaje y trabajar a deshoras, o sea, esperar a que cerraran los cuartos de edición para montar tu película en la noche y empezar a editarla. Había una serie de mañanas para intentar hacer una película que eran maravillosas. En esa época Ricardo Vega hizo *Insomnio*,

que estaba hecho a partir del cuento de Virgilio Piñera *En el insomnio*, e hizo un par de cortos más que después unió en un largometraje que se llamaba *Te quiero y te llevo al cine*. Estaba Ricardo Acosta, que hacía sobre todo documentales, y había otros cineastas muy interesantes, estaba Marco Antonio Abad que hacía aquellos trabajos bastante experimentales: *Ritual para una identidad*; *Ritual para un viejo lenguaje*.

J. R.: ¿Tú habías estado ligado también a la Brigada Hermanos Saíz?

K. A.: Sí, todo esto tenía un manto protector que era el de los grupos de creación de la Asociación Hermanos Saíz, que en aquel momento se llamaba Brigada Hermanos Saíz. Los jóvenes que trabajábamos en alguna institución que producía cine o video podíamos hacer un núcleo de la Brigada Hermanos Saíz, y eso nos daba derecho ante la institución a pedir contribuciones para hacer proyectos cinematográficos. Yo hice un taller de la Brigada Hermanos Saíz en Televisión Educativa, que era donde trabajaba en ese momento haciendo documentales y donde empecé a hacer mis primeras ficciones en video. Eso me permitió ir a las muestras de cine joven, comenzar a relacionarme con los demás grupos, con la gente que estaba en el ICAIC, y de ahí surgió la ocasión de hacer *Sed*, porque un día le enseñé a un grupo de ellos el guión, y recuerdo que Ricardo Acosta me ofreció una película en 16 mm que estaba vencida, para que filmara con ella, me habló de Santiago Yanes... Tuve que ir a un taller de mecánica en el ICAIC donde Santiago estaba castigado precisamente por hacer películas con trozos de negativo. Le propuse el proyecto y Santiago fue de un rigor tremendo porque cogió ese negativo, se lo llevó para el laboratorio y le hizo pruebas de todo tipo.

J. R.: Santiago filmó en 35 mm, ¿verdad?

K. A.: No. Filmó en 16 reversible, o sea, película positiva. Santiago hizo una investigación en el laboratorio del ICAIC que le permitió filmar con una sensibilidad que después en el laboratorio convertía ese positivo en negativo, entonces ese negativo en 16 mm lo hinchó a 35 mm y editamos en 35 mm.

J. R.: Pareciera que la película estiliza ciertos defectos mediante la alta exposición, y asume el riesgo del defecto de la película descartada.

K. A.: Sí, es una película que expone todo el tiempo su escritura, la manera en que se hizo, tiene mucho grano, es de planos largos, quietos, donde puedes explorar la imagen, definir los defectos que hay en ella, ver lo que está temblando. Me parece que esta es una condición del cine que la industria ha intentado erróneamente borrar, que es perfeccionar tanto las emulsiones de las películas que de pronto la historia llega a ser irreal. Cuando se lee un libro el hecho de tocar el papel te transfiere la idea de que estás inmerso en una ficción, y la industria cinematográfica durante mucho tiempo pretendió borrar esa conciencia usando una excelente calidad de imagen y sonido para que el espectador olvidara que estaba en un mundo construido, que estaba viendo un texto, pues al final una película es un texto proyectado.

J. R.: Un mundo construido, en el caso de ustedes, de manera muy precaria. Fíjate que ya no es la noción de un cine imperfecto simplemente, el cine imperfecto era un cine de gran industria, la Industria de lo Nacional Popular, pero el de ustedes era un cine precario.

K. A.: Sí, esa noción de trabajar desde lo precario me interesa mucho y me interesa más mantenerla hoy, creo que te da una energía de trabajo y de intercambio creativo muy grande, te permite también explorar en el lenguaje, porque si aceptas la precariedad del propio lenguaje no tienes miedo a trabajar con él, a manejarlo, a usarlo, a exponerlo y a exponerte tú mismo a través de ese lenguaje, no estás tratando de hacer nada invisible. Estoy en contra de la noción de montaje invisible desarrollado por el cine clásico, cuando trabajo con mi editora muchas veces mis roces surgen por el hecho de que los buenos editores están formados en la noción de que el montaje tiene que ser invisible, ¿por qué?, si es un montaje, si es una articulación, ¿por qué hay que esconder que estamos pasando de un plano a otro, de un lugar a otro? Esa capacidad de connotar esas relaciones, que por ejemplo, tuvo buena parte del cine de Antonioni, que fue un gran investigador de eso, o

el propio Godard, se ha ido perdiendo en una noción de cine clásico donde el relato bien contado es el relato que no se siente, y donde todo lo que te puede provocar una pregunta tiene una respuesta. Y ahí vamos a algo del relato de *Jirafas* que me interesa, y es que no todas las expectativas que abre el relato se cierran, hay muchas cosas que ocurren que no conducen a nada. Eso en términos clásicos es mala escritura, son errores del guión, son errores dramáticos, pero yo creo que están más cercanos a la vida, la vida está llena de sucesos que no conducen a nada, ocurren millones de cosas que no tienen respuesta o que la tienen en un contexto temporal o espacial que ya tú no la esperas, creo que todo eso es muy interesante. Cuando hice *Sed* yo exploraba y seguía mucho al Jim Jarmusch de aquellos años.

J. R.: Por cierto, en *Jirafas* el personaje del músico me recordó *Permanent Vacation*, la primera película de Jarmuch.

K. A.: Sí, claro, tiene algo de *Permanent...*, pero en los últimos tres años he hecho un redescubrimiento de las nociones de Cassavetes y de cómo trabajaba, de cómo enfrentaba el relato, desde qué lugar, que para mí ahora mismo son un patrón bien significativo.

J. R.: Ahora, *Sed* fue una versión de *Esperando a Godot*, donde Beckett ya trabajaba esta dimensión de la precariedad, no solo la precariedad de la vida, sino la precariedad del discurso, es decir, la pobreza o la reducción de las formas expresivas.

K. A.: La película tenía como una especie de subtítulo que decía *Variaciones desde Esperando a Godot*. Nunca la contemplé como una adaptación ni como una inspiración porque no lo era. Yo partí de ese propio juego que propone Beckett de que las cosas son circulares, que de pronto la existencia puede estar alrededor de un ritual, entonces ese sentido de ritual que hay en *Esperando a Godot* era algo que me interesaba mucho, por eso *Sed* era como unas variaciones porque no pretendía hacer otra cosa que jugar con el mismo motivo y sencillamente plantarlo en La Habana del año 1991, en dos jóvenes

cubanos que están en una situación que, por analogía, podría ser la misma de los personajes de *Esperando a Godot*.

J. R.: En el 91, por otro lado, se dio una paradoja, y es que el Festival premia *Sed*, una película producida en los márgenes de la institución, con una radicalidad en su cuestionamiento insólita y, sin embargo, recibe dos premios en el Festival de Cine.

K. A.: La presencia del aliento del nuevo cine latinoamericano como pensamiento era todavía muy fuerte en ese Festival, los jurados eran más abiertos a un intento de tipo de cine que se estaba buscando hacer en Latinoamérica todavía, más apegado a la noción de experimentación, de crear discursos o relatos que estuvieran en contra de los relatos oficiales o más convencionales del cine clásico, creo que todavía había un caldo de cultivo que permitía que un proyecto como este aflorara. Tuve la experiencia de ir con *Sed* a Trieste y recuerdo que había mucho recelo en la delegación cubana con *Sed*, incluso fue una película que la crítica nacional maltrató mucho, como a *La ola* la maltrataron en su momento; eran vistas como películas raras, existencialistas, en un momento en que la cultura cubana necesitaba otra cosa.

El cine alternativo, la EICTV y el ICAIC

J. R.: Por otro lado, en el 1994 las alusiones de Fernando Pérez en *Madagascar* a *Sed* parecían un guiño de apertura o de reconocimiento. . ¿No ha tenido el ICAIC una historia de capacidad de asimilación y de renovación de sus propios límites?

K. A.: Mi teoría sobre la evolución del cine de Fernando tiene que ver con su relación con la Escuela de Cine y también su relación con lo nuevo que se estaba haciendo en Cuba en ese momento. *Sed* salió a los tres años de inaugurarse la Escuela de Cine, en un contexto de diálogo con la institución. Fue la apertura de la Escuela de Cine en Cuba lo que impulsó la creación de

los grupos de la Brigada Hermanos Saíz, porque los cineastas jóvenes que no entraron a la Escuela decidieron no esperar más y buscaron opciones para comenzar a filmar, yo me vi inmerso en esa energía. Mi mejor amigo de la Universidad entró en la Escuela de Cine en el primer año y antes de que él se graduara yo tenía *Sed* en la mano. Mientras él estudiaba, yo corrí, e hice una película que en ese momento era significativa y que todavía lo sigue siendo. Fernando fue un maestro de esos años en la Escuela y esa relación con la energía de la gente joven, con el cine que se empezó a hacer ahí, con la manera de mirar a Cuba que trajeron esos jóvenes de otros países que empezaron a hacer películas que miraban el mundo cubano de otra manera, todo eso influyó en una sensibilidad tan especial como la de Fernando y permitió que hiciera una película como *Madagascar*, que nunca presumiré de que es una obra que dialoga con la mía, pero sí pienso que dialoga con todo el cine que nosotros estábamos haciendo en ese momento.

J. R.: Interesante la posibilidad de ese diálogo de Pérez con el cine joven de aquellos años. También en él, más allá de *Madagascar* --en otras películas como *Suite Habana*, o incluso *José Martí: El ojo del canario*-- hay una exploración de los límites de lo que se puede decir y lo que no se puede decir en filmes que de algún modo ponen en juego los espacios oficiales y la autoridad institucional en el cine. En *Madagascar*, por ejemplo, la niña regresa a la escuela, a pesar de que la madre se jubila de la Universidad, la niña regresa con su uniforme escolar. En *Sed* no regresa nadie a ningún lado, ¿me explico?, hay como una zona de exploración de lo que está más allá. También te lo pregunto no solo por las películas de Fernando Pérez, sino por ti mismo, porque después del 91 tú te incorporas al ICAIC, entonces pareciera que el ICAIC tenía todavía la capacidad de interpelar y renovar sus límites, de incorporar a alguien que estaba haciendo un cine fuera de los códigos de la industria.

K. A.: Yo creo que sí, que en ese momento Alfredo hizo un intento, no solo conmigo sino también con Arturo Sotto, de que entraran figuras jóvenes al

ICAIC, figuras que ya prometían hacer un cine bien diferente del que se hacía dentro del ICAIC, pero esa fue una convivencia muy difícil.

J. R.: ¿Cuál fue el costo de esa “convivencia”?

K. A.: Para mí la película más ICAIC que hice fue *Miradas* y sus resultados me provocaron una automarginación, estuve muchos años sin hacer cine con el ICAIC porque sentía que me había metido en un camino que no era el que yo quería seguir, es una película que no veo hace muchos años, a lo mejor la veo ahora y no me parece tan fallida, pero sé que hacia donde me conducía no era hacia donde yo quería ir. Entonces empecé a reunir experiencia haciendo adaptaciones de obras de teatro para la televisión, hice *Madre Coraje* de Brecht, *Escuadra hacia la muerte* de Sastre, hice *Amores difíciles* una adaptación de los cuentos de Italo Calvino; y dos cortos independientes: *Crisis*, y *La persistencia de la memoria*, que proponían caminos muy diferentes, *Crisis* abría un camino que tiene que ver con este de *Jirafas*, después hice otras cosas y no lo retomé de manera muy clara hasta *Domingo*. Luego hice con el ICAIC *Marina*, que formalmente está más apegado a ese cine clásico mío, al cine de *La ola*, de *Sed*.

Los relatos del cambio en el cine alternativo

J. R.: ¿Qué es lo que hace posible que un sujeto en un momento dado experimente un cambio, el acontecimiento del cambio?

K. A.: Yo creo que la disposición a cambiar es lo que te permite cambiar, el tener claro que estás haciendo un recorrido. Una lectura para mí reveladora con respecto a la poética del cambio fue Cioran, quien decía que estaba en contra de los sistemas clásicos filosóficos porque eran cerrados en sí mismos y obligaban a la coherencia, a responder a ese sistema filosófico. Cioran prefería vivir en la contradicción, decir una cosa por la mañana y por la tarde contradecirse a sí mismo, porque sentía que en cada uno de esos dos momentos estaba respondiendo de manera instintiva a lo que le estaba

pasando, y no le importaba decir que por la mañana esto era azul y por la noche, cuando oscureciera, decir que era negro porque ya no era azul. Esa forma de pensar para mí ha sido siempre muy liberadora. La cultura cubana ha estado durante años, no voy a decir aprisionada, pero sí arropada por un gran sistema filosófico, y es muy difícil evolucionar artísticamente de esa manera.

J. R.: Porque los relatos del cambio estaban dominados por un futuro previsto.

K. A.: Exactamente, y un sistema filosófico que te dice que el cambio está asegurado porque el sistema te lo asegura puede anular el recorrido, estás en el principio y saltas al final, y ¿cómo hago la trayectoria?, si en la trayectoria es donde están las nociones de cambio.

J. R.: Pero la trayectoria, pensando de nuevo en *Jirafas*, implica conexiones, encuentros, azares, por ejemplo, ¿no será el teatro algo que facilita la salida hacia otra poética, hacia otro modo de trabajar el equipo en el cine?

K. A.: Por supuesto, hacer estas adaptaciones teatrales de las que te hablé me permitió liberarme de la prisión de la autoría, de contar mi discurso, de contar mi visión, me permitió dialogar con otros textos y encontrar en ellos cómo ubicarme yo. Eso fue liberador, y es lo que explica que pueda trabajar hoy con un guión de Claudia y hacer lo mío, o ni siquiera intentar hacer lo mío, sino intentar yo dialogar con esa visión todo el tiempo y crear un producto artístico que sea un híbrido de dos miradas. La posibilidad de dialogar, de tener una confrontación con otra visión es muy enriquecedora y liberadora. Es como dos actores en escena, si no se escuchan y no responden a lo que el otro está dando la escena no fluye, se queda en un diálogo de sordos. Ese es un principio que he aprendido en la medida en que he investigado el trabajo con los actores, también lo tengo muy presente ahora en todo mi trabajo, que es escuchar al otro, intentar ver qué te da, reaccionar a lo que te están dando, eso es lo que permite desarrollarte, no quedarte sujeto a tus ideas, a tus

convenciones, a tu visión del mundo, a tus reglas morales o estéticas. Yo siento que ahora mismo soy un cineasta más sensual, juego más con todo, no sé si eso tiene que ver con la edad, creo que también la sensualidad es algo que uno va descubriendo con la vida, pero ahora mi relación con la propia creación es más lúdica y eso también es un crecimiento.

La economía del cambio y el cine independiente

J. R.: La apertura sensorial es muy significativa, porque tal vez se pudiera pensar, con Ranciere, que las instituciones culturales son modos de administrar el orden de lo sensorial, ¿será que sólo afuera de una institución y de una historia del cine como la del ICAIC es posible encontrar eso que tú llamas sensualidad?. Es algo que tiene que ver, supongo, con modos de percibir las cosas fuera de los relatos habituales.

K. A.: Sí. En un encuentro sobre cine independiente que tuvo lugar en Cuba, yo explicaba el porqué *Venecia* es una película independiente, y no es porque temáticamente el ICAIC no pudiera hacerla pues no aborda algún tema censurable; no busqué la independencia para decir algo que el ICAIC no me dejara decir, sino para ser de una manera que el ICAIC no me permite ser, pues la industria nunca me permitiría filmar con una escaleta e improvisando con actores porque en su diseño de producción tiene que tener muy claro cuál es el principio y el final, el recorrido no le importa, y lo que me interesa a mí ahora es el proceso, la experiencia viva de construir un relato con un grupo de gente que esté dispuesta incluso a no cobrar y, a lo mejor, a no ganar nada con ese producto. Claro, es un camino que hay que intentar encontrarle posibilidades de crecimiento, no creo que pueda hacer una tercera película sino tengo un financiamiento asegurado, aunque sea de esta manera, y por eso ya con *Venecia* acudimos al *crowdfunding* (financiación en masa), experiencia que resulta muy interesante.

J. R.: Este tipo de red depende del acceso a tecnologías de distribución que

en Cuba todavía no existen del mismo modo que en otros contextos. Parece haber una paradoja, por un lado, entre el saber técnico, el acceso a las tecnologías y el saber artístico y, por otro lado, las limitaciones de la distribución. Para empezar, el Internet es una condición de los *crowdfunding*, ¿no?

K. A.: Sí, son acciones que se hacen por Internet, y la única manera que he encontrado para acceder a este sistema es trabajar en colaboración con un productor que no sea cubano, en este caso colombiano, quien está posicionado en un lugar que le permite accionar dentro de todo el sistema de Internet de una manera que yo no lo puedo hacer.

J. R.: Eso me lleva a esta idea de cierta ilusión del cine independiente, ¿qué significa para ti, es un ideal la idea de un cine independiente?

K. A.: Creo que la primera definición que habría que concebir es la de un cine independiente con respecto a qué, la noción de independencia puede ser con respecto a muchas cosas, no es lo mismo el cine independiente norteamericano que es un cine que intenta funcionar fuera de la industria cultural hollywoodense, que cualquier cine que se hace en Cuba, que con respecto a esa industria comercial ya era independiente.

J. R.: ¿Incluso el cine del ICAIC?

K. A.: Incluso el cine del ICAIC. Entonces, hacer un cine independiente con respecto al ICAIC sería como una independencia de segundo grado con respecto a este anterior, es una definición muy difícil de acuñar, al final es un cuño y nada más. A mí, como noción, lo que me interesa es encontrar la posibilidad de crear un marco de trabajo creativo con un grupo de personas que puedan funcionar de manera orgánica alrededor de un proyecto sin prejuicios ni compromisos institucionales, y ese sería el origen de una independencia.

J. R.: Este regreso tuyo a que la idea de la práctica artística en el cine

produce comunidades nuevas, ¿no conlleva un nuevo cine comunista?

K. A.: Podría ser, pero no es un invento mío. De hecho, quienes más han desarrollado estas experiencias de *crowdfunding* son cineastas norteamericanos. Hay un grupo de cineastas españoles que acaban de hacer una película, *El cosmonauta*, que tal vez es la experiencia más comunista de todas las cinematográficas que conozco porque hicieron la película con el sistema de *crowdfunding* y después la distribuyeron gratis por Internet. Lograron un sistema de creación y ganancia que les permitió incluso distribuir gratis su película. Es una experiencia comunista dentro de una comunidad virtual, y funciona. Eso creo que desde Cuba es muy difícil hacerlo ahora mismo. Existen también estos nuevos sistemas que se están desarrollando gracias a Internet que permiten la creación interactiva, o sea, colocar un proyecto en ese mercado virtual y promocionarlo para encontrar colaboradores, y ya no solo puedes entrar como posible contribuidor financiero, sino que también puedes incorporarte como contribuidor artístico. Ahí, incluso, tengo una idea que creo que es mía, y me refiero a una noción de cine exprés, Claudia tiene un grupo de amigos actores que viven en España, uno de ellos tiene publicado un libro de cuentos y estoy pensando que entre él y ella hagan una adaptación de sus cuentos e irnos ella y yo a Madrid a filmar una película, y armar el equipo con cubanos que hay allí que nosotros conocemos, varios graduados de la Escuela de Cine. La idea es llegar a un lugar, generar un proyecto y después regresar aquí a terminarlo. Me parece una experiencia interesante que podríamos repetir en otras ciudades. Es una manera de romper los modelos de construcción del cine que obligan a trabajar con una organización industrial que en alguna medida es ajena al hecho creativo. Es como generar impulsos.

J. R.: ¿Intervenciones?

K. A.: Sí, es como esa noción de la danza contemporánea de continuar el movimiento del otro, yo genero un movimiento, tú lo continúas, me lo devuelves transformado. La idea es jugar con esas nociones y tratar de

enriquecer con ellas el hecho de la creación cinematográfica, y es, por ejemplo, lo que me sirve como filosofía personal porque a mucha gente le preocupa que el trabajo en un centro docente escamotee la creación personal, pero sucede todo lo contrario, genera una serie de relaciones y de intercambios ideoestéticos que permiten hacer este tipo de cine.

J. R.: La interacción en el espacio docente es un potencial creativo que pocos lugares dan, hay un prejuicio contra la docencia...la docencia es uno de los lugares de la creatividad.

K. A.: Acabo de leer una entrevista a Luis Álvarez publicada en *La Gaceta de Cuba*, donde se habla sobre la docencia y sobre la noción del aula como un lugar de intercambio y él dice una frase maravillosa, dice que enseñar es hacer creer a los demás que estoy enseñando cuando lo que estoy es aprendiendo, y que la noción del aula, que también la lleva a la sociedad, debe funcionar como una orquesta llena de instrumentos con orígenes diferentes –que pueden ser metálicos, de vientos, de madera, de cuerdas–, donde cada uno tiene un sonido propio, pero todos conciertan en función de una armonía.

Realmente estoy muy motivado ahora con la experiencia docente de la Escuela de Cine, siento que es el punto que yo necesitaba para seguir creciendo y seguirme renovando como creador, si estás en tu casa leyendo libros y cocinándote en tu propia salsa no vas a ninguna parte, y es increíble cómo ese intercambio real, vivo, diario, con gente que está intentando crecer y formarse es sumamente enriquecedor. Debe tener que ver con esa noción de pacto entre Fausto y el diablo, en el que cada uno le entrega al otro su energía y su experiencia. Algo así como una dialéctica diabólica, peligrosa, pero sin dudas, creativa.

* Julio Ramos (Profesor Emérito de la Universidad de California en Berkeley) es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana, entre ellos *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual* (en prensa, Editorial Monte Avila). Actualmente dirige un montaje de archivo titulado "Detroit's Rivera", cuyo corte preliminar puede verse en Vimeo