

“Hay muy pocas cosas en la vida que uno puede controlar, y yo encontré eso en el cine”. Entrevista a Miguel Coyula

Por Anabella Castro Avelleyra*



Fotograma de *Corazón azul* (Miguel Coyula, 2021)

El cineasta cubano Miguel Coyula estuvo en Argentina en abril de 2022, presentando en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) su más reciente producción, *Corazón azul* (2021). Tras una de las proyecciones, conversamos con él acerca de sus películas y de su modo de hacer cine. Oriundo de La Habana, ciudad que todavía habita —en la misma casa que, allá por 1977, lo vio nacer—, Coyula viene forjando una consistente carrera desde hace décadas. Antes de *Corazón azul*, ya había logrado un amplio reconocimiento por sus largometrajes *Cucarachas rojas* (2003), *Memorias del desarrollo* (2010) y *Nadie* (2017), y por cortometrajes como *Bailar sobre agujas* (1999) y *Clase Z tropical* (2000), entre otros. Con apacibilidad y elocuencia, Miguel nos contó que sus primeros pasos en el audiovisual fueron accidentales, en la década de 1990, luego de que llegara a sus manos una

cámara de video, algo que parecía imposible en la apaleada Cuba de aquellos tiempos. Para ese entonces, Miguel ya dibujaba cómics y escribía cuentos, por lo que la cámara se convirtió para él en un vehículo que le permitió combinar lo literario y lo visual, manifestándose como “el medio de expresión ideal”. Tras estas primeras confesiones, continuamos indagando en torno a esas incipientes incursiones y a todo lo que vino después.

Anabella Castro Avelleyra: Los conocimientos que tenías en torno al lenguaje cinematográfico, ¿de dónde venían? ¿veías cine?

Miguel Coyula: Desde niño veía el programa sobre cine “24 por segundo”, de Enrique Colina. No me lo perdía. Colina era un tipo que tenía una capacidad de comunicación tremenda para cualquier tipo de espectador, sabía cómo hacer que entendieran el lenguaje cinematográfico. Esa fue mi primera escuela de cine. Y el dibujo animado japonés. A veces en Cuba ponían para todas las edades dibujos animados japoneses que en realidad eran para adolescentes. Salía traumatizado de muchas películas, pero después lo agradecí, porque me marcaron mucho. Yo creo que de aquello que lo marca a uno en la infancia y en la adolescencia se saca la materia prima para obtener una voz propia. Luego pasó que, cuando tenía 17 años, en la Cinemateca pusieron *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, y mi mamá me sugirió que fuera a verla. Fue una revelación ver *Solaris*. Yo estaba acostumbrado a ver lo que se ponía en la televisión, las películas comerciales, y esta era otra forma de hacer ciencia ficción. Era una película existencial dentro de un caparazón de ciencia ficción.

A.C.A.: ¿Tus padres eran cinéfilos?

M.C.: No especialmente, pero iban al cine y a la Cinemateca. Cada vez que estaban poniendo una película en la televisión mi papá la juzgaba, y eso también fue una preparación. Él era arquitecto, pero le interesaban todas las

formas de manifestación artística, y siempre estaba juzgando y analizando, ya fuera un libro, una película o un edificio.

A.C.A.: Entonces surge en vos la necesidad de transitar por un lenguaje nuevo —luego de las incursiones en el cómic y en la literatura— a partir de la existencia de la cámara.

M.C.: Sí, porque no era una posibilidad realista en la Cuba de los '90 tener una videocámara, a menos que sucediera lo que pasó, que es que mi papá fue a visitar a una tía mía y le regalaron esa cámara que ellos iban a vender, porque era en medio de la crisis del Período especial.

A.C.A.: Estaba pensando justamente eso, que hiciste esos primeros trabajos en medio del Período especial.¹ No entiendo ni de dónde sacabas los casetes.

M.C.: (Se ríe). Se grababan una y otra vez. Tenía que filmar en orden cronológico. De ahí surge la necesidad de que cada vez que corto, cambio el ángulo de cámara. Y hasta en una escena convencional, como podría ser una conversación, todos los encuadres son distintos en la película. Eso surge de esa limitación. Yo dije, "Bueno, si tengo que cortar, voy a buscar un ángulo distinto". Intuitivamente. Y después lo seguí haciendo en todas las películas. Pero fue así cómo surgió eso.

A.C.A.: ¿Y trabajabas solo?

M.C.: Trabajaba con los amigos de la secundaria.

¹ Nos referimos al Período especial en tiempos de paz. Así se denominó a la profunda crisis económica, política y social en la que se vio inmersa Cuba a partir del derrumbe del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética.

A.C.A.: Tus amigos actuaban, pero, a nivel de realización, ¿había un equipo?

M.C.: En *Pirámide* (1996) hice los dibujos con Romel Orta, otro amigo mío de la secundaria. Nos dividimos ese trabajo. Pero el resto de las cosas las hacía yo.

A.C.A.: ¿La incorporación de los dibujos tenía que ver con que era otra expresión artística que vos ya estabas transitando?

M.C.: Es una buena pregunta, porque no sé cómo surgió la idea. Creo que, como veía tanto anime, eso estaba de alguna manera incorporado en mí. Había revisado en ese momento las revistas *Cine Cubano* que tenían en la biblioteca del Instituto de Diseño Industrial, y leí acerca de la técnica del multiplano, que Disney utilizó en *Blancanieves* (1937), que es básicamente poner distintos dibujos en cristales, y al mover la cámara te da la impresión de tres dimensiones. Los primeros dibujos los puse en un cristal, puse otro dibujo en el fondo, y empecé a mover la cámara. Después lo seguí utilizando. En ese momento no estaba racionalizando demasiado las cosas, simplemente estaba experimentando. El tema de la alienación estaba ahí desde el principio. A mí siempre me han interesado los personajes inadaptados. Desde adolescente, no me interesaba ir a las discotecas, ni lo que hacían mis compañeros de clase, ni las drogas, nada de eso. Estaba siempre en mi mundo interior. Escribiendo cuentos.

A.C.A.: Porque cuando vi los dibujos en *Pirámide*, pensé también en lo que es el trabajo con las imágenes, el collage, y me parecía que ahí, con esos dibujos, ya estabas empezando a transitar ese mundo, que después vuelve en tus películas.

M.C.: Sí, de hecho, hice collage ahí también, que son las imágenes de unos chimpancés vestidos de personas y un hombre con una máscara antigás, que

están recortados. Por ahí empezó el collage. A mí me molestaba cuando una película estaba demasiado en el mismo tono, sentía que debería irse por otra dirección, debería sorprenderme, de alguna manera. Me gustaban las películas que hacían eso, me llamaban la atención. Y por esa época también descubrí *Now!* (1965), de Santiago Álvarez, a los 16 años. Me había presentado en el Encuentro Nacional de Video con *Pirámide*, y ahí vi *Now!* por primera vez. No lo conocía, y fue una revelación.

A.C.A.: ¿Sentís que hay en tu obra influencias de la de Santiago Álvarez?

M.C.: Sí. Ojalá hubiera conocido en esa época también a Nicolás Guillén Landrián. Pero definitivamente, porque Santiago Álvarez tenía un acercamiento al montaje eisensteiniano, en el sentido del montaje de atracciones. *Now!* me fascinó, porque es una película muy política, y estaba contada con una fuerza emocional tremenda, porque era un videoclip, con fotoanimación y fotomontaje, y me llamó mucho la atención.

A.C.A.: ¿Cómo se produjo la transición desde la carrera anterior, de Diseño Industrial, hacia el cine?

M.C.: Para entrar a la Escuela de cine te pedían una prueba de aptitud, que sólo podías hacer con 20 años. Entonces, como no tenía esa edad todavía, hice un año de Diseño Industrial. Cuando terminé, hice la prueba. Ellos te pedían que hubieras tenido alguna manifestación artística. En este caso, como yo tenía *Pirámide*, lo presenté. Los materiales que hice en la Escuela de cine no me interesan mucho, porque la Escuela te preparaba para trabajar en la industria, y ya yo me había acostumbrado a hacer las cosas solo. Sí aprendí en la Escuela de cine, en el sentido de que vi muchas películas y me puse a editar en la máquina de edición U-matic, porque anteriormente yo tenía que filmar en orden cronológico, o sea, editar en cámara. En esas noches que me ponía a editar, fue que realmente aprendí las posibilidades de la edición, del montaje.

A.C.A.: ¿Cómo recordás la experiencia de la Escuela?

M.C.: Es una buena Escuela, si te interesa trabajar en la industria, pero, en mi caso, me había acostumbrado tanto a encuadrar, que era difícil convertirme en un dictador y decirle a un fotógrafo lo que quería. Era terrible, no quería hacer eso. Lo mismo con el editor, seleccionar el fotograma exacto para cortar. Tienes que dejarle un espacio creativo a la gente. Y yo lo entiendo perfectamente. Tuve problemas con fotógrafos y editores por eso, porque la Escuela te prepara para trabajar en equipo, en una industria. Y para mí era muy importante tener control absoluto del montaje y de la cámara. Entonces, al final de primer año me trataron de botar de la Escuela. Algunos profesores me defendieron, y terminé y me gradué de dirección, pero después seguí trabajando solo. Me gustaría trabajar con un equipo, si fuera posible. Seguir haciendo cámara y edición yo, pero teniendo un equipo de filmación. Así podría avanzar más rápido en muchas cosas. El problema es que me resulta muy difícil exigirle a alguien el mismo nivel de disciplina que me exijo a mí mismo, si no le puedo pagar. Y como siempre los productores han huido de todos mis proyectos, entonces eso no es una posibilidad realista.

A.C.A.: ¿Cómo nació *Cucarachas rojas*?

M.C.: *Cucarachas rojas* surgió porque me dieron una beca en el Instituto de Lee Strasberg en Nueva York, y dije: “Ya que voy a estar un año acá, voy a aprovechar para filmar el primer largo”.

A.C.A.: ¿Cómo fue lo de esa beca?

M.C.: Me invitaron a dos festivales de Estados Unidos con la tesis, *Buena onda* (1999), y la pre-tesis, *Bailar sobre agujas* (1999). En ese viaje, estaba en Nueva York y conocí a Sandra Levinson, del Centro de Estudios Cubanos, y me invitó a una fiesta de cumpleaños que había en casa de una amiga suya.

Era la casa de Ana Strasberg, la viuda de Lee Strasberg, y el cumpleaños de Al Pacino. Había un director de teatro argentino, que fue quien le dijo a Ana Strasberg que debería ver mi película. Entonces ella la vio, y me ofreció la beca. Por supuesto le dije que sí, porque, más que la beca, era la posibilidad de estar un año en Nueva York. De ahí salió *Cucarachas rojas*, en ese tiempo.

A.C.A.: ¿Cómo fue trabajar en un país distinto al tuyo, en otro idioma?

M.C.: Es que era la misma forma de trabajar. Me hice muy buen amigo de Adam Plotch, que era el actor protagónico, y fue una época súper bonita, porque cuando todo el mundo tiene 20 años, la gente trabaja con pasión. A veces ni comíamos, y seguíamos trabajando. Es una ciudad en la que muchas personas quieren trabajar en el medio artístico cuando tienen 20 años. Y ya después, a los 30, el peso de la sociedad los aplasta, y terminan haciendo muchas veces otras cosas que no tienen nada que ver con manifestaciones artísticas. Fue una época muy buena, aunque la película no me gusta tanto. Me gusta el montaje, pero siento que el guion podía haber buscado una manera más interesante de contar la historia. Es una película que encuentro demasiado lineal. También porque fue la única en la que trabajé de la forma más parecida a la industria, en el sentido de que respeté las tres cronologías principales, que era escribir el guion, después filmar, y después editar. En todas las otras yo filmo una cosa, me pongo a editar, filmo otra cosa, escribo algo. En este sentido, como sabía que estaba por un tiempo limitado en Estados Unidos, tuve que organizarme y hacerla de esa forma.

A.C.A.: Para nosotros, como espectadores, hay un hiato entre *Cucarachas rojas* y *Memorias del desarrollo*, ¿cómo fue el pasaje de un proyecto al otro?

M.C.: Cuando se estrenó *Cucarachas rojas* en el Havana Film Festival en Nueva York, en el 2004, lo invité a Edmundo Desnoes, el autor de *Memorias*

del subdesarrollo, porque mis padres lo conocían de Cuba, y me dijo que estaba terminando el manuscrito de lo que sería *Memorias del desarrollo*. Yo era fanático de *Memorias del subdesarrollo*, por la mezcla de estilos. Es una película que combina elementos de Antonioni con Godard, con fotoanimación de Santiago Álvarez... o sea, es una película muy revolucionaria, que tenía una estructura abierta donde podías salirte del tema principal y ponerte a hablar de otra cosa y luego regresar. Y a mí me fascinaba. Me sabía de memoria todas las voces en *off* de Sergio. Entonces, cuando Edmundo me dijo eso, era como una fantasía. Le dije: "Me encantaría leerla, y empezar a trabajar en eso, si te interesa". Me dio el manuscrito y empecé, de hecho, a hacer la película antes de que él terminara de escribir la novela. Empezamos a filmar en el 2005, y fue cambiando muchísimo. Tuvimos una beca Guggenheim ya hacia el final, pero hasta ese momento estábamos filmando al estilo guerrilla.



Fotograma de *Cucarachas rojas* (Miguel Coyula, 2003)

A.C.A.: ¿La beca no fue al comienzo?

M.C.: No, fue cuando teníamos 45 minutos de película montados ya. Gracias a eso pudimos ir a Utah y a otros lugares, salir de Nueva York, que era más complicado.

A.C.A.: O sea que estos 45 minutos de película montados corresponden a lo que me contabas hace un rato, que la ibas filmando y la ibas montando.

M.C.: Sí, ya en *Memorias...* es lo que ha sido mi estilo de filmar: filmo una escena y la edito, y a partir de eso voy experimentando con otras cosas de lo que se me ocurre. La película se empieza a alejar de la novela, cosa lógica, inevitable, ya que muchas cosas que me sucedían a mí terminaron en la película, y eso hizo que se fuera distanciando un poco de la visión que tenía Edmundo. Por ejemplo, el hermano, que está inspirado en Néstor Almendros, en la novela se va casi al principio, en el '63. Pero yo quise que se fuera por el Mariel, porque quería hablar también de sucesos históricos que estaban más cercanos a mí. O sea, usar a Sergio como una suerte de puente entre la generación de Edmundo y la mía, y eso disparó muchos cambios colaterales.

A.C.A.: ¿Y cuál fue la reacción de Edmundo?

M.C.: En un momento se alejó del proyecto y dijo que ya no quería saber nada, que la película era una traición a la novela. Que lo puedo entender, pero, por otro lado, ¿qué sentido tiene hacer una película tan fiel a la novela, si ya existe la novela? La idea es que se convierta en otra cosa. Pero después que la película se estrenó, que coincidimos en el Festival de Cali, él sale en el conversatorio diciendo: "Yo quiero agradecerle a Miguel el amor, la pasión y la intensidad que invirtió en traducir la novela al cine". Dejó de decirle traición, y dijo que era una traducción, que es realmente lo que yo creo que es, es una interpretación por otra generación de la novela.



Fotograma de *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula, 2010)

A.C.A.: ¿Y la película se vio en Cuba?

M.C.: Es la única de mis películas que se puso en el Festival de La Habana, pero la pusieron fuera de competencia, en un cine con muy mala calidad. Aun así, hubo unas colas multitudinarias. No es una película comercial, pero parece que se había corrido la voz de que era polémica. Y salió una crítica en el *Granma*, que fue una cosa muy loca. El crítico, Rolando Pérez Betancourt, decía que el personaje era un tipo muy desagradable, con muchos problemas ideológicos, pero que la película había que entrar a debatirla, y no verla como una pieza de propaganda. Fue interesante, dentro de las limitaciones que tiene publicar en el *Granma*.

A.C.A.: ¿Cuál fue el recorrido internacional de la película?

M.C.: *Memorias...* se estrenó en Sundance, y eso hizo que muchos festivales internacionales empezaran a invitarla. Estuvo como en cincuenta festivales.

A.C.A.: A nivel personal y profesional, ¿qué implicó ir a esos festivales?

M.C.: Cuando se estrenó en Sundance, *Memorias...* tuvo, como casi todas mis películas, reacciones muy variadas. Una mujer norteamericana se fue del cine. Mi productor se la encontró afuera y le oyó decir que era una película antiamericana y pornográfica. Fue una película que fue creciendo con el tiempo. En su estreno en Sundance, salió una crítica muy buena en *Hollywood Reporter* y una muy mala en *Variety*. Fue poco a poco, después, que la crítica empezó a escribir. Durante todo ese año se escribió mucho sobre ella. La película se sigue viendo todavía en las universidades. Incluso ahora que tenemos un agente de ventas, sigue siendo, de todas las películas que él representa, la más vista en *vimeo on demand*. Que también fue una sorpresa tremenda, porque él ha distribuido películas comerciales. Me llena de alegría, porque son doce años. Y que siga viéndose después de doce años es tremendo.

A.C.A.: Ahora que hablás del agente de ventas, ¿cuándo descubriste ese universo?

M.C.: Fue con *Nadie*. Cuando se estrenó en el Festival de Cine Global Latinoamericano, ahí estaba Alfredo Calviño, de Habanero Films, que es una persona clave detrás de *Juan de los muertos*. A mí me ha encantado trabajar con él. Ha sido buenísimo, ha podido mover las películas mucho más de lo que yo había podido hacer. Porque cuando uno trabaja de esta forma ni siquiera sabe que existe ese otro mundo. Incluso *Memorias...*, que estuvo en cincuenta festivales, ¿quién sabe a cuántos otros hubiera llegado si hubiera tenido un agente de ventas?

A.C.A.: Esa distribución en *Memorias...*, hasta que aparece Habanero, ¿la hacías vos?

M.C.: Sí. Se seguía poniendo en universidades. Y hasta la fecha, todavía, me invitan a dar charlas. No vivo como tal de la película, pero por el hecho de que ella existe me puedo colateralmente ganar la vida, hablando de cómo la hice. Es una cosa un poco extraña, porque no es una película comercial. En realidad, ha pasado con todas mis películas, menos con *Cucarachas rojas*, que, quizás porque es la más tradicional, no tuvo esa vida académica que después tuvo *Memorias...* y *Nadie*.

A.C.A.: Respecto a *Nadie*, surge a partir de una serie web sobre Rafael Alcides...

M.C.: Que está en YouTube, sí. A Alcides yo lo conozco desde niño, porque estaba casado con mi prima, Regina Coyula, desde entonces íbamos a su casa. En un momento del 2015 le diagnosticaron cáncer, y a mí siempre me llamó la atención que era un tipo increíble, sin filtro, que decía lo que pensaba. Grabé una entrevista de cuatro horas con él, a partir de la que empezó la serie web. Después la gente me dijo: "Deberías hacer algo más largo". Entonces se volvió largometraje, que fueron cuarenta horas grabadas a lo largo de un año, de noviembre del 2015 a noviembre del 2016. Con la serie web empezaron los problemas, porque con el segundo episodio, que se llamaba "Artistas y políticos", un músico me había dado su música y lo llamaron del Ministerio de Cultura para decirle que estaba colaborando en materiales contrarrevolucionarios, y lo obligaron a hacerme un repudio por e-mail, diciendo: "No te autorizo a que uses mi música en materiales contrarrevolucionarios o de trasfondo político". E imagínate, trasfondo político lo tiene todo. Y si lo que yo hago es revolucionario o no, que lo diga un crítico, pero ciertamente no un funcionario o un burócrata. El largometraje lo terminé en noviembre del 2016 y tuvo el estreno mundial en el Festival de Cine Global Dominicano, en enero del 2017. Y después de eso, que ganó un premio, tratamos de hacer una proyección en la Casa Galería del Círculo, y ahí es que vino la redada policial. Ese fue el parteaguas también, mucha gente se alejó de

nuestras vidas, se censuró a Lynn (Cruz) como actriz, que ella trabajaba antes en películas del ICAIC y en la Escuela de cine.

A.C.A.: ¿La justificación de la redada fue porque no tenían permiso para hacer la actividad?

M.C.: No, fue más kafkiano. Le decían a gente que trataba de llegar que había sido víctima de una trampa tendida por contrarrevolucionarios. A los dueños de la casa les dijeron: “No hagan eso, que el Comandante acaba de morir y no es apropiado”. A puertas cerradas realmente no sabemos qué pasó.

A.C.A.: Ahora que dijiste esto, ustedes hicieron *Nadie* con Fidel vivo y la película se termina más o menos cuando él muere.

M.C.: No, la habíamos terminado realmente en septiembre, y el funeral no estaba en la película. Pero en noviembre, cuando él muere, le dije a Lynn: “Ahora hay que actualizar esto, vamos a filmar el funeral”. Porque hay que darle ya entonces un cierre a una época. Que signifique un duelo entre Alcides y Fidel. Yo siempre la defino como un duelo entre dos hombres, con una mujer de por medio. La mujer es la Revolución. La Revolución que Alcides soñó y que Fidel transmutó en otra cosa.

A.C.A.: ¿Y creés que esa circunstancia histórico-política, más allá de terminar modificando la obra final, tuvo algún tipo de repercusión en lo que fue después la circulación o la recepción de la película?

M.C.: Ya había estrenado en febrero de 2016 el episodio de la serie web “Érase una vez en Birán”, dedicado a Fidel. Me acuerdo que, cuando lo fui a colgar en Internet, mi mamá gritaba: “¡No lo cuelgues! ¡No lo cuelgues!”, porque era muy frontal. Alcides es un tipo muy frontal, dice lo que piensa. A mí me gustaba eso. Transita por distintos estados emocionales: hay momentos en que

se pone muy nostálgico, otras veces se enfurece, otras veces se pone muy lírico. Es como un actor. Es como un gran monólogo donde va transitando por distintas emociones. Por eso yo dejé todos esos exabruptos de Alcides. Muchas veces, haciendo la película, él estaba hablando conmigo, pero me hablaba como si yo fuera Fidel, y me decía las cosas que le quería decir a Fidel. Eso generacionalmente es interesante, porque a mis padres también les pasaba, que veían a Fidel en la televisión y se enfurecían y le contestaban algo, pero Fidel no podía oírlo. Entonces surge la idea de crear el diálogo entre los dos, que es la fantasía de muchos cubanos.



Fotograma de *Nadie* (Miguel Coyula, 2017)

A.C.A.: ¿Esta película también la tratás de presentar al Festival?

M.C.: Sí, la mandé al festival de La Habana y al de Miami, y ninguno de los dos la programó. Tuvo una visibilidad mucho menor que *Memorias del desarrollo*. Creo que lo que pasó también fue que, como Fidel acababa de morir, era demasiado chocante. Aunque en Cuba circuló mucho de forma clandestina.

A.C.A.: Claro, por eso te preguntaba, la muerte de Fidel tuvo que haber tenido algún tipo de repercusión.

M.C.: Cuando finalmente se puso en Miami, en el Coral Gables Art Cinema, en una muestra de cine cubano independiente, en un momento del documental, cuando Alcides dice: “Yo sigo siendo socialista”, tú sentías que en el cine la gente empezaba a enfurecerse. Cuando acabó la película, un señor mayor, más o menos de la edad de Alcides, me dijo: “Ese que tú entrevistaste es muy hijo de puta, porque sigue siendo un comunista, y tú eres un comunista también, porque, si no, no te hubieran dejado salir”. Súper agresivo. Pero vino otra mujer que dijo: “Bueno, yo no tengo que estar de acuerdo con todo lo que dice Alcides, pero tengo que respetar la honestidad con la que lo dice”. Fue muy dividido, muy polarizado. Gente a la que le encantó la película, y gente que odió también cuando habla del Che. Él dice que respeta al Che, y eso en Miami para alguna gente es como una mala palabra. Incluso entre la disidencia en Cuba hay mucha gente que se irritaba con Alcides, con estas cosas de que sigue siendo socialista, porque hay gran parte de la disidencia que se ha volcado a la extrema derecha. A veces, sin siquiera conocer demasiado. O sea, simplemente por la cosa de pensar que el enemigo de mi enemigo es automáticamente mi amigo. Es un gran problema ese en Cuba. Gran parte de las personas no han viajado y tienen una visión demasiado provinciana, están mirándose el ombligo y creen que Cuba es el centro del universo. Entonces, es lo que decía un profesor mío en la Escuela de cine, y que había leído a un director de documentales, que cuando se hace un cine político no puedes hacerle propaganda a ninguno de los bandos, sino terminas haciendo eso, propaganda. Por eso duermo tranquilo, porque el documental está haciendo lo que debe hacer, que es no predeterminedar o darle al público la postura con la que espera ser reafirmado cuando va a ver una película de corte político, sino que entre en un debate consigo mismo. Que sea un cine incómodo.

A.C.A.: Yendo a *Corazón azul*, ¿cómo empieza a gestarse?

M.C.: La primera versión del guion la había escrito en 2004, cuando estaba viviendo en Estados Unidos. E iba a suceder allí. Pero me enredo haciendo *Memorias del desarrollo*, y todo eso se queda paralizado hasta el 2010, que regreso a Cuba. Entonces decido contextualizar el guion, con la idea del hombre nuevo y Fidel queriendo experimentar. Pero, aun así, era un guion bastante lineal. Lo que pasó después fue que se fue uno de los actores, y eso me obligó a fragmentar la narrativa de una forma mucho más cercana a lo que había hecho en *Memorias del desarrollo*. Por eso a veces los obstáculos terminan siendo buenos. En *Corazón azul* quería imaginar qué hubiera pasado si Fidel hubiera tenido la tecnología para construir al hombre nuevo, ya que él siempre ha estado obsesionado con la ciencia, con los tomates hidropónicos, los plátanos *microjet*, la vaca ubre blanca. Qué hubiera pasado si lo hubiera podido hacer con seres humanos. Después, a partir de ahí, era crear una distopía, porque, por supuesto, ningún experimento puede salir bien, sino no hay drama en una película.

A.C.A.: ¿Cómo fue el proceso de rodaje?

M.C.: Son tantas las anécdotas. Se filmó de forma clandestina. Éramos dos personas en el rodaje: mi compañera, Lynn, y yo. Algunos días nos ayudaba algún amigo ocasional, pero generalmente éramos nosotros dos, filmando al estilo guerrilla. Nunca repitiendo el mismo plano, que es algo que he hecho en todas mis películas, lo cual hace que se extienda más el proceso. No quería que la luz del sol diera directamente en la película, lo cual me confinaba a días nublados o a la hora mágica, que son los veinte minutos después de que se pone el sol en cada día. Lo cual significaba que para una escena de, a veces, un minuto, tenía que filmar seis días seguidos.

A.C.A.: ¿Qué implica exactamente filmar en la clandestinidad?

M.C.: Es un arma de doble filo. Cuando tú sacas el trípode es señal de profesionalidad, entonces puede venir cualquiera a preguntar qué estás haciendo. Por otro lado, cuando no cierras una calle, puedes tener accidentes increíbles, que terminan siendo parte de la narración de la película de formas que no pudiera planificarlo en un papel. Por ejemplo, en la escena cuando explota el hotel, yo le daba acción a Lynn cada vez que veía un grupo de gente que iba a cruzar la calle en dirección a ella, para que interactuara con ellos, a ver qué salía. Y en ese caso pasó que una niña la mira y le pregunta a la madre: “¿Qué le pasa a ella?”. Son cosas que suceden, de estilo documental. En cada situación te encuentras ventajas y obstáculos. Pero creo que los obstáculos terminan creando soluciones, que quizás de otra forma no te hubieran cruzado por la cabeza.



Fotograma de *Corazón azul* (Miguel Coyula, 2021)

A.C.A.: ¿Tuvieron algún tipo de problema por filmar?

M.C.: Irónicamente, la policía no vino nunca. El mayor incidente que tuvimos fue cuando estábamos filmando la escena en que la muchacha le corta la

barriga al gordo. Había un círculo infantil detrás, y en un momento vino la directora para ver qué estábamos haciendo. Lynn le dijo que estábamos haciendo un spot contra la tala de árboles. Y como el actor, Carlos Massola, es muy conocido por la televisión, la mujer pensó que debía ser algo oficial. Fue el único incidente que tuvimos en la filmación. Lo que tuvimos fueron daños colaterales. A veces hablaban con los actores para que no trabajaran más conmigo. Les decían: "Tú sabes que Coyula está marcado". Y mucha gente se iba por esa razón. Algunos nos lo decían, otros no, pero nos lo imaginamos.

A.C.A.: Una vez que está lista *Corazón azul*, ¿qué pasa con su circulación en Cuba?

M.C.: La hemos estado poniendo en la casa, desde antes del estreno en el Festival de Moscú, todos los domingos a las dos de la tarde, para no más de diez personas. Y eso ha sido sin anunciarlo en Facebook, ni en las redes sociales, porque ese siempre ha sido el problema. Cuando tú lo anuncias, ellos lo toman como una provocación, es una invitación a que otras personas participen en ese espacio público, que es lo que más teme el gobierno.

A.C.A.: Como comentabas antes, el trabajo lo encaraste principalmente vos, ¿cómo es trabajar en ese nivel de independencia? Porque no es sólo independencia a un nivel de cómo está producida económicamente la película.

M.C.: Para mí es lo máximo, porque hay muy pocas cosas en la vida que uno puede controlar, y yo encontré eso en el cine. Es lo que me hace dormir tranquilo. Ser independiente, no en el sentido de que lo finances de tu bolsillo solamente, sino en contenido y forma, que es lo principal. Porque existe el cine *mainstream* comercial, pero también existe lo que es el cine *mainstream* de arte, que es lo que los festivales dictan que está de moda para el cine latinoamericano. Y al estar fuera de todo eso, no tienes ningún filtro, puedes

hacer lo que pienses. No tienes compromisos ni con inversionistas, ni con programadores, ni con festivales, ni nada.

* Anabella Castro Avelleyra es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con el tema "Migración e identidad en el cine: miradas desde y sobre Cuba (2013-2019)". Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado al interior del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la FFyL, UBA. E-mail: anabella.castro.a@gmail.com