

DESDE LA CEIBA

Boletín Digital

(Nº 297 (Extra) La Habana, de abril de 2017)

Un Oficio del Siglo XXI

Editor Tato Quiñones

La INFORMACIÓN de por sí no puede cambiar el mundo, pero sí puede crear una conciencia para que la gente cambie el Mundo

La blogsfera está pariendo el nuevo periodismo de Cuba y es un parto de riesgo. Nacerán hijos legítimos y también bastardos, porque en épocas como esta importan más el talento y la valentía que los títulos y las maestrías

Sumario

Un Oficio del Siglo XXI

- **Últimos días en La Habana” ganó el Festival de Málaga (3)**
- **Muestra de Nuevos Realizadores 4-9 abril (4)**
- **Traidora (a propósito de Santa y Andrés) por Ángel Pérez (5)**
- **La censura nunca ayuda (entrevista con Carlos Lechuga) por Antonio Enrique González Rojas (10)**
- **El Titón de la Cuba republicana por Daniel Céspedes (18)**
- **¿De dónde es Severo? (Entrevista a Oneyda González y Gustavo Pérez sobre el documental Severo secreto) por Mayté Madruga Hernández (21)**
- **Documental sobre mujeres emprendedoras pone acento en los derechos económicos (25)**

- Confesiones de un tipo que fue crítico de cine por Dean Luis Reyes (27)
- La singular historia de Juan sin Nada por Dean Luis Reyes (32)
- No confundir la fascinación eventual de una cultura con el estado norteamericano por Alfredo Guevara (35)

El Cíclope Tuerto

Albert Einstein dijo (40)



Últimos días en La Habana” ganó el Festival de Málaga (Cubadebate)

El filme cubano *Últimos días en La Habana*, del realizador Fernando Pérez, se alzó con la Biznaga de Oro a la mejor película iberoamericana del Festival de Cine en Español de Málaga.

La cinta, que narra una historia sobre amistad y prejuicios, consiguió otros dos galardones: el de mejor actriz de reparto, que recayó en la joven artista Gabriela Ramos, y el del público asistente a las proyecciones en esta sureña ciudad andaluza.

Nueve producciones españolas y ocho latinoamericanas participaron en la competición del XX Festival de Málaga, que por primera vez amplió su ámbito al cine en español e integró en su sección oficial largometrajes producidos al otro lado del Atlántico.

En su vigésima edición -clausurada el sábado-, el jurado del certamen también concedió la Biznaga de Oro a la mejor película española al filme *Verano 1993*, de la directora Carla Simón.

En *Verano 1993*, que ganó el premio a la mejor ópera prima en el más reciente Festival de Berlín, Simón llevó a la pantalla la historia de su propia infancia y sus sensaciones cuando, con seis años, murió su madre y fue a vivir con su nueva familia adoptiva.

El argentino Leonardo Sbaraglia y la española Nathalie Poza se hicieron con los laureles actorales principales y el galardón al mejor director fue para el colombiano Víctor Gaviria por *La mujer del animal*.

Sbaraglia, que fue reconocido en esta muestra con el Premio Málaga por toda su carrera, logró además el máximo palmarés por su trabajo protagónico en la cinta *El otro hermano*, dirigida por Israel Adrián Caetano.

Otra de las obras latinoamericanas distinguidas fue la brasileña *Redemoinho* (Remolino), del cineasta Jose Luiz Villamarim, que se llevó el premio a la mejor fotografía para Walter Carvalho.

Durante la presentación del festival, su director, Juan Antonio Vigar, destacó hace una semana que la integración del cine iberoamericano aporta a la sección oficial un aumento de la riqueza y de la variedad en cuanto a miradas.

“Hay raíces culturales comunes, pero las circunstancias de cada país son muy singulares”, subrayó.

Muestra de Nuevos Realizadores 4-9 abril (*Havana Times*)

Además de la competencia y los espacios de debates que la caracterizan, llega con nuevas opciones la Muestra de Nuevos Realizadores, que tendrá lugar entre el 4 y el 9 de abril.

Las cuarenta obras en concurso podrán verse en la sala Chaplin, el cine 23 y 12, el Complejo Cinematográfico ICAIC Fresa y Chocolate y la sala Titón. Documentales, cortos de ficción y animados que forman parte de lo más reciente de la producción cinematográfica hecha por los más jóvenes.

Una nueva sección, *Bonus*, acogerá 15 obras que no concursarán pero por su valor temático podrán disfrutarse en la pantalla grande. Bienvenida esta idea inclusiva que va más allá de cuestiones artísticas y permite a los espectadores tener una visión más amplia de lo que se hace ahora mismo en cine.

Otra de las novedades es el *Premio del Público*: la posibilidad de enviar un sms al 8888, con el texto EVENTO DE MUESTRA y el número de la obra en concurso preferida. La numeración será del 01 al 040 y podrá consultarse en *Bisiesto* (la publicación del evento), la cartelera de los cines, previo a la proyección de la película y en la página web del ICAIC.

Muchos nombres de realizadores se repiten: Daniel Chile, Ana Alpízar, Alejandro Alonso, Ariagna Fajardo, Marcel Beltrán, entre otros. Por eso también la Muestra es importante, pues nos deja seguir los pasos de los jóvenes que se adentran en el fascinante mundo de las imágenes, al que ellos, además, le impregnan sus ideas.

Traidora (a propósito de Santa y Andrés) por Ángel Pérez (IPS)

El filme ha tenido en las pasadas semanas un destacado recorrido por festivales de cine, entre ellos, una Mención Especial en Punta del Este, Uruguay, y también se alzó con los premios a Mejor Actriz y Mejor Actor en el certámen de Miami. A seguidas, acaparó cinco lauros en Guadalajara, incluyendo Mejor Largometraje Iberoamericano de Ficción. Altercine saluda esos reconocimientos con nuevos puntos de vista analíticos, a cargo de un joven crítico que debuta en el espacio.



Carlos Lechuga hizo una película subversiva, pero solo en la medida en que está estéticamente resuelta.

Carlos Lechuga hizo una película subversiva, pero solo en la medida en que está estéticamente resuelta; la primera de una serie de obras cinematográficas por venir, necesarias y consecuentes con la postura intelectual suscitada por estos tiempos. ¿Puede ser políticamente incorrecta una película por exponer un perfil que ha sido, de igual forma, parte de las *Historias de la Revolución*, ese que discurría por detrás de la conmoción y el arrebató mediático?

Santa y Andrés (2016) es la consumación de un proceso iniciado con el arribo del nuevo milenio, sobre todo hacia finales de su primera década: un progresivo viraje en el punto de vista ideológico de los filmes, más allá de las desigualdades perceptibles en la construcción formal. Por supuesto, lo anterior es consecuente con una postura propia del arte contemporáneo, manifiesta en un ánimo de cuestionamiento social de evidente estirpe política; característica relacionada, además, con una pérdida de la distancia entre arte y vida, la cual no debe entenderse en relación con los públicos, sino en que el arte constituye hoy, como nunca antes, un testimonio de la vida misma y sus complejidades, según diría Alain Badiou.

Un enfoque de esa naturaleza alimenta el discurso de *Santa y Andrés*, derivado de una consciente revisión de la memoria, no del país, sino de la Revolución, en tanto proceso conformador y generador de una parte medular de su Historia. Pero no estamos hablando de una cinta fundada

sobre el ya viejo supuesto de que *toda Historia es escritura*, relato más o menos consensuado. Estamos ante una objetiva exploración en ciertos momentos de nuestro pasado, no privilegiados por la historiografía oficial; un interés por repasar algunos pasajes relacionados con actitudes asumidas por el Estado que aún aquejan la existencia de determinados individuos y su mundo de valores.

Esta inmersión en los desatinos acaecidos en Cuba (con su referente primero en las terribles condiciones a las que fueron sometidos artistas y escritores tras el Congreso de Educación y Cultura del año 1971) está expuesta con excelente precisión cinematográfica. Aunque no es una película compleja ni aventurada en su gramática, su éxito sobrepasa la revisión de ese pasado y el arrojó temático, no obstante constituir en sí mismos un verdadero paso de avance en la desautomatización de un audiovisual entretenido en las mismas acrobacias y cabriolas. Desde su linealidad expositiva, con un criterio narrativo convencional (en ocasiones demasiado planificada), *Santa y Andrés* se erige entre las mejores propuestas de los últimos años, con una eficaz elaboración dramática, un cuidado absoluto en los valores de anticipación y un conflicto desplegado con certeza, libre de la retórica política y el *kitsch* que lo perseguía por sus cuatro costados. Pero, sobre todo, su calidad reside en la eficacia del guion y en el diseño de los personajes^[1].

La anécdota narra el gradual acercamiento entre dos personas con posturas contradictorias, pero necesitadas de comprensión, compañía, apoyo humano, aun cuando los fundamentos de esa circunstancia en que se encuentran sus vidas sean muy desemejantes. Santa debe vigilar a Andrés mientras se desarrolla el Foro por La Paz en su zona de residencia. Un primer encuentro en la casa del segundo será el detonante narrativo de un trayecto del cual surgirá la amistad entre estos dos seres acosados por la soledad y el dolor. Ella desconoce por qué un hombre como este puede representar un peligro. Él mira aturdido a una mujer que aparenta obstinación y amargura en la mirada, en la actitud, en la postura. Según se van sucediendo los accidentes de la trama, este hombre se revela, paradójicamente, como el interlocutor necesitado por esta campesina ante el vacío existencial que experimenta.

Pero la película no se detiene aquí, en la posible amistad entre un adepto al proceso y otro que, sin saberse a ciencia cierta si lo era o no, es excluido de la esfera social porque supuestamente no comparte sus mismas ideas. Para mucha crítica, esta cinta versa sobre la solidaridad o fraternidad en un entorno que sacrificó al individuo en aras de la unidad política.

Sin embargo, sin sacrificar tal criterio, al contrario, yo creo que su postura es en esencia política. Y que el argumento es solo pretexto para implicaciones mayores. En la superficie, se nos expone un relato que discursa sobre las atrocidades cometidas por el gobierno en su afán por aleccionar, del peor modo —“condenar al ostracismo” reza el cartel introductorio—, a quien no participe de los supuestos valores

revolucionarios; ahora, por debajo, la cinta habla sobre las consecuencias de las posturas dogmáticas, del autoritarismo ciego y el extremismo ideológico y sus secuelas atroces en la existencia de las personas.

Hay un paralelo evidente entre Santa y Andrés y Fresa y Chocolate (1993). Rufo Caballero, en varias oportunidades, se refirió a la implementación de un recurso dramático denominado “protagonismo espejado” en el filme de Titón y Juan Carlos Tabío, recurso visible en el de Carlos Lechuga. Explicaba Rufo que, pese a ser Diego un personaje encantador, hechizante, la película deposita su conciencia por completo en David, pues de su evolución interior depende el punto de vista del filme. O sea, siendo Diego privilegiado por el tema, el rol dramático determinante es del otro [\[ii\]](#).

Así sucede en Santa y Andrés. Cuando es el segundo el atacado, el demolido por el contexto, el más llamativo a efectos del espacio sociocultural donde se desarrollan los hechos, temáticamente más notable, es del recorrido dramático de Santa del cual se vale la película para exteriorizar y desarrollar su discurso ideológico. En relación con la situación social y las circunstancias relatadas, el escritor deviene más importante y significativo, pero en él no hay transformaciones, en su caso nada cambia, a no ser su resolución a permanecer en Cuba, decisión con mayores y más determinantes repercusiones en Santa. Ella, en cambio, aprende que la Revolución se equivoca. Conoce al “enemigo”, entra en su intimidad y encuentra ahí en quién confiar, descubre en ese “enemigo” a un amigo.

La posición inicial de esta joven se transforma según simpatiza con “el contrario”. ¿Pero cambia solo su posición respecto a la amistad? Si atendemos al itinerario que cumple en su rol de sujeto de la acción, nos percataremos que el objetivo real, por encima de los accidentes temáticos, es derrumbar la barrera impuesta por la imagen absoluta de la Revolución, pues de esa imagen depende su amistad con “el otro” y de su amistad con “el otro”, su felicidad. En tal sentido, el escritor es su adyuvante todo el tiempo, quien le muestra otra visión del mundo y la ayuda a salir del estado de inercia en que se encuentra su vida [\[iii\]](#). (3) ¿Pero, cuánto en verdad cambió?

Al final, Santa se queda sola, víctima de su incompetencia para sobreponerse al poder que media entre ella y su nuevo amigo. Retorna a la estrechez emocional de su vida anterior porque es incapaz de oponerse a Jesús, quien también la ha humillado como mujer. En algún momento, este le impone que tire unos huevos a Andrés y ella acata la orden sin más; mira cómo Jesús lo golpea y contempla aturdida. Aprende que la Revolución no siempre tiene razón, que su conocido es un ser humano víctima de la incomprensión, relegado a una vida miserable, penosa; sin embargo, cede a la irracionalidad de Jesús y a su propia incapacidad.

Andrés, ya convencido de que es absurdo continuar luchando contra la marea, decide irse de Cuba. Santa lo alcanza a punto de tirarse al mar, le arrebató el bolso donde lleva el libro que ha estado escribiendo por años (su única posesión material) y le pide que se quede. Decepcionado —él antes le pidió a ella que explicara a los otros que no había escrito nada— solo alcanza a decirle, pues ya no importa, se va y no tiene que protegerla del peligro: “devuélveme mi libro” -se lo subraya. Ella lo abraza, él le responde indiferente y se marcha.

Después de la partida, parece que termina el filme, pero el director, para cerrar el sentido del argumento, presenta a Santa en su rutina diaria, limpiando los corrales del ganado, arando con esfuerzo, monótonamente, de un lado a otro, el estiércol. ¿Seguirá recluida en una vida triste y miserable? ¿Qué nos dice esta imagen? El filme deviene subversivo cuando deja a Santa en el mismo estado del comienzo. No aprendió la lección. No se opuso a la imagen política de Jesús. Es cobarde y eso deja secuelas. Cuando este último le informa sobre el registro y le exige su presencia allí, ella asiente y recalca su postura. Corre a advertir al pobre amigo, pero le hace el juego a la mecánica revolucionaria. Por acogerse sin cuestionamiento alguno a los patrones de una política errónea, que le dicta normas de conducta y proceder, al preferir el apego al sistema que su realización personal, Andrés debe partir y ella ahogarse en su existencia, en el desconcierto y la pobreza emocional de su vida anterior. En primera instancia, la película dice que la aceptación acrítica, la falta de autonomía e ideas propias tienen siempre sus secuelas. Y más, por sobre lo anterior, su punto de vista ideológico es alertarnos sobre las consecuencias de una política obtusa.

Toda esa compleja red de relaciones e implicaciones entre los personajes no fuese nada si no hubiesen sido encarnados por dos tremendos actores; aspecto en el que se lleva su justo mérito, el director. Lola Amores fue convincente a la hora de interiorizar una mujer golpeada por la vida e incapaz de emanciparse de su pequeñez. Consiguió una organicidad admirable: carácter y expresividad en el rostro, en la mirada, en el habla; cuidó cada gesto, las mínimas expresiones, la forma de caminar, la sonrisa. Alcanzó a expresar el sufrimiento y la soledad que laceraban a Santa por dentro y la bravura de guajira criolla con que lo llevaba por fuera. Fue eficaz cuando necesitó un estallido de euforia y cuando tuvo que desgarrar el alma ante el recuerdo del hijo muerto. Eduardo Martínez no se quedó atrás. Sorprende la hondura que imprimió a su personaje, al lograr exteriorizar, por medio de una asombrosa economía de recursos histriónicos, el derrumbe interior de este hombre.

Santa y Andrés falla en algunos puntos de su geografía, riesgo predecible en una pieza que pretende congeniar profundidad psicológica y metáfora política. No obstante, cuando el ámbito cultural cubano continúa nutriéndose de un pensamiento reduccionista y sentencioso, ella se erige como una óptima obra cinematográfica que ya empieza a hacer historia.—

Notas:

[i] Si bien su posición en la trama es exacta, Jesús me resulta un personaje demasiado plano. A efectos de la estructura dramática y la articulación del relato, encaja todo su recorrido como antagonista. Sin embargo, ante la complejidad en la construcción de *Santa y Andrés*, Jesús, por su linealidad, parece más un personaje de telenovela. Quizás Carlos Lechuga pretendió manejar con él un símbolo o caricatura de este tipo de individuos en los primeros años del proceso revolucionario. Si así fue, debió desvincularlo un poco de Santa, pues le incorpora implicaciones que no le dejan ser una cosa, ni la otra. Sumémosle que no está bien interpretado. Al actor le faltó carácter, convencimiento a su interpretación.

[ii] Puede consultarse al respecto: *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2001; también el ensayo “El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica”, en *Lágrimas en la lluvia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas y Ediciones ICAIC, 2008.

[iii] El esquema de acciones describe el proceso de identificación de Santa con Andrés, no al revés. Tras Andrés salir del hospital, ella cambia su vestimenta de campesina, casi miliciana, por un vestido rosa. Con este simple gesto, el filme nos está diciendo que ahora es sencillamente la mujer. Desde ese momento hasta la escena del beso, asistimos a una posible modificación del punto de vista del personaje femenino. Santa se desnuda totalmente cuando le avisa a Andrés de la revisión que le harán con el objetivo de encontrar el libro que suponen está escribiendo. Entonces, el director la desnuda literalmente, en un subrayado visual innecesario, más con la canción que acompaña la escena.

La censura nunca ayuda [entrevista con Carlos Lechuga] por Antonio Enrique González Rojas (*Hypermedia Magazine*)

Los más estrictos amantes de las estadísticas y los historiadores de datos no podrán negar que la cinta Santa y Andrés (Carlos Lechuga, 2016) ha sido una de las grandes contribuyentes al posicionamiento del audiovisual cubano en las plataformas mundiales. Desde su estreno en el Toronto International Film Festival (TIFF) en noviembre pasado, no ha dejado de ser incluida en las selecciones oficiales de múltiples festivales. No pocos "clase A" como Chicago y San Sebastián, y otros tan importantes como Guadalajara, Miami, Málaga, Gotemburgo, Punta del Este. Y el apreciable número de premios engrosa aún más las estadísticas, subrayando la calidad del guion y las actuaciones de este minimal relato sobre el entendimiento entre cubanos y entre humanos. Ya los análisis más teóricos ayudarán a definir la siempre ambigua jerarquía cualitativa.

El nicho ganado por esta cinta en la historia del cine cubano, además del palmarés y las críticas, también fue excavado por el veto oficial dictado en los meses previos al 38 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, y la intensa polémica desatada en medios de comunicación digitales entre intelectuales cubanos y funcionarios cubanos. Algo muy sano en principio, pues ya el silencio institucional no resulta epílogo tajante para este tipo de avatares. Así que anótese otro mérito a Santa y Andrés, y al audiovisual cubano en general, pues las bregas anteriores por la firma de una ley de cine en la nación igualmente dinamitaron los muros sordos.

Tras toda esta madeja se halla el realizador Carlos Lechuga, un cubano que ya ocupaba un lugar llamativo dentro del cine nacional con películas como Cuca y el pollo, Los bañistas y Melaza, su primer largo; que lo señalaban como un creador con buen oficio narrativo y propósitos nítidos. A poco tiempo de sus más recientes galardones en Guadalajara y Miami, y el casi increíble veto de Santa... en el Habana Film Festival de Nueva York, desarrollamos esta entrevista. En plena efervescencia.

Tus cortometrajes delatan en su mayoría una marcada voluntad experimental, sin embargo, tus dos largometrajes Melaza y Santa y Andrés remontan definitivamente el realismo. ¿Intención o necesidad?

A mí lo que más me gusta es trabajar con las sensaciones, acercarme a los sentimientos, explorar el mundo y su efecto en el ser humano. Es vago, pero soy así. Por eso me gusta todo tipo de cine. Sé que la vida es finita, pero me gustaría probar muchas cosas hasta que se pueda.

Yo era un estudiante de preuniversitario bastante mediocre. Me entretenía con facilidad, me costaba mucho trabajo prestarle atención a una sola cosa a la vez. Siempre estaba en las nubes. De pequeño mi madre me había apuntado a clases de piano, pintura, judo, computación; y en ninguna de esas cosas era bueno. Lo único que realmente me apasionaba era ver películas.

Mis notas solo me alcanzaban para estudiar pedagogía en la universidad, labor muy bonita, pero para la que no estaba preparado. Gracias a que en un momento la FAMCA abrió su curso regular diurno es que pude estudiar cine. Te cuento esto para tratar de buscar un orden dentro del caos.

A mí me aburriría mucho casarme con un solo estilo, con un solo género, o con una sola forma de hacer. Siempre he sido caótico en el proceso de creación: leo un párrafo de un libro, veo unas fotos, miro la mitad de una película; y así una cosa me va llevando a la otra. Y por eso creo que mis cortos tienen un poco de videoarte, mezclados con un estilo mundano, no refinado. Son como imágenes vomitadas con mucha libertad. Están a medio hacer. Con los largos he tratado de ser más racional.

Antes de hacer *Melaza*, que es mi guion de graduación de la EICTV, mi idea era hacer una película sobre un ladrón cincuentón que recorre la isla para robarse a una mujer. Era una especie de *thriller* o cine *noir* crepuscular. En la escritura de esta película me aburrí mucho, y por eso pasé a la historia de *Melaza*. Y desde ese momento hasta ahora, he estado luchando entre hacer un cine realista con una estructura clásica, o abrirme un poco más y fantasear, desordenar. Lo que pasa, como tú dices, es que las historias de *Melaza* y *Santa...* necesitaban de una manera más clara y directa de encontrarse con el público. Eran temas muy serios y no encontré una mejor manera para hacerlas. Siempre ha sido un trabajo de prueba, ensayo, arreglar, corregir, volver a intentar.

Yo me considero más un cinéfilo que un cineasta, y por eso quiero probarlo todo. Por eso no va a haber una trilogía en mi obra. De ahí que quiera hacer lo mismo una película de vampiros y también una historia de cámara bergmaniana en el trópico.

Los cortos te dan la posibilidad de equivocarte más, de jugar, de hacer cosas raras, hay mucha más libertad. Los largos te amarran un poco más. Al salir de la EICTV, luego de estar tres años encerrado en una burbuja, tenía que reconectar con mi país. Y para eso escogí una especie muy mía de realismo para contar las dos pelis que he hecho. En estas pelis quería decir cosas, y sobre todo decírmelas a mí mismo. Para eso la mejor manera que encontré fue la claridad y dejé a un lado cierto misterio que rondaban mis cortos. Pero eso fue un momento dado y no siempre me apasiona lo mismo. Ahora, por ejemplo, ya estoy cansado de este tipo de realismo social y quiero probar cosas distintas.

Quiero volver a empezar de cero. Estoy muy cansado de ser Carlos Lechuga. Por eso me engaño y pienso que soy otro director de cine distinto. Me acerco a los nuevos proyectos como si fuera alguien nuevo que está a punto de hacer su opera prima. Quiero volver un poco más al misterio, al juego, para poder divertirme más en el proceso también. Para no sentir que me repito. En mi caso, todo lo que importa es la búsqueda: a veces me lleva a lugares más placenteros y cómodos y otras veces no. A veces siento mis cosas más redondas y otras veces las veo más "cojitas". Lamentablemente, en el arte lo que se ve es el proceso final. El acabado. Es tarea de los críticos y los espectadores juzgar.

Siempre intento de salirme de mi zona de confort para no repetirme.

Una historia como *Santa y Andrés* me pedía a gritos una aproximación directa, sin muchas fugas. Sin embargo, una película como “La pelota roja” me pide muchas fugas y variaciones. Lo que más me gusta de mis cortos son sus imperfecciones. Esa espontaneidad de los cortos es muy linda, volver a verlos, saber que hay cosas que ahora no haría así. A pesar de todo yo creo que hay muchos puntos en común entre los cortos y las películas. Por mucho que no quiera repetirme se trata del mismo autor.

Entonces creo que sí, que juega mucho la intención, pero también la necesidad. A veces siento que *Melaza y Santa y Andrés* son películas que hice por necesidad, debían ser hechas y las hice. A veces pienso que hacerlas retardó un poco otras historias que tengo en la cabeza, y que me gustan también un montón. Historias donde Cuba no es necesariamente la protagonista.

La postura oficial respecto a Santa y Andrés ha sido de exclusión total de los circuitos de exhibición pública en la Isla, con las consecuentes polémicas mediáticas. ¿Crees que esto haya influido en la gran promoción mundial de la cinta? ¿O en la misma promoción nacional “no oficial”?

Suena feo que te lo diga, pero a mí me gusta mucho mi película. Estoy muy orgulloso de ella y del equipo que la hizo conmigo. Me gusta pensar que si no hubiera pasado nada de lo malo que pasó, le hubiera ido igual o mucho mejor. Yo no soy una persona a la que le gusta estar en el medio, en el foco. Las pocas veces que he llamado la atención, después me he sentido mal. A pesar de ser un hombre alegre y chistoso, soy una persona muy de mi casa, como si en vez de 33 tuviera 60. No soy el tipo de gente que le gusta atraer el escándalo. Si yo fuera otro y hubiera hecho una película coja, basada en el odio, oportunista, la censura si me hubiera ayudado. Pero no es el caso. Suena feo, repito, que lo diga, pero mi película es una película bella.

La realidad es que yo, que no leía mucho como ya te dije, fui descubriendo poco a poco este momento histórico que paso en Cuba y me puse a investigar con mucha pasión. Me abrí con sinceridad. Sin prejuicios. Tratando de escuchar con respeto a los Santos y a los Andrés. Sin tomar partido. Siendo justo con los dos. Probar a ver qué pasaba.

Sin hacerme el santo o el inocente, sabiendo que iba a ser complejo el proceso, pensaba y sigo pensando que estaba hablando de algo muy necesario para mi país y para algunas personas que habían vivido aquellos años. Yo no experimenté esos tiempos, y a veces a los protagonistas directos les cuesta más hablar de lo vivido. Yo no creo que la película sea perfecta, pero sí creo que es muy válido que la gente joven se interese por el pasado y lo busque en sus obras.

Algunas personas me felicitan por la censura, y me dicen que ha ayudado a la película. Yo sinceramente no lo creo. El hecho de que te censuren una película, más allá de las tristezas obvias, como que tu público no verá la obra en un cine, también le quita a la audiencia cierta virginidad. La gente se acerca de una manera distinta, menos inocente, un poco más contaminados. Y esto te hace perder la claridad, la

trasparencia, a la hora de enfrentarte a la obra. Más allá del estrés y las preocupaciones que me ha dejado en estos últimos meses. Y realmente para mí la salud y la tranquilidad son mucho más importantes que cualquier escándalo.

Yo hice una película sobre la unidad entre los cubanos, sobre la tolerancia y el respeto hacia el otro, piense lo que piense, y esto me ha traído críticas de los dos lados. Ofensas. Ataques. Mi idea de poner en un mismo espacio a dos seres diferentes, y verlos acercarse, encontrarse, ha sido muy bien acogida por muchos, pero ha sido muy mal vista por algunos.

Con *Santa...* siento que no era necesaria tanta prensa. Sé que la película hubiera encontrado su camino. Más allá de los momentos duros que tiene es una película muy humana, muy constructiva, así lo veo yo. La censura nos ha dado mucho más trabajo en el día a día. Me ha cansado mucho porque una película es como un hijo, y si a tu hijo lo expulsan de la escuela tú vas a poner mucho más esfuerzo en que su educación y su vida vuelvan a la normalidad. La censura ha hecho que muchos antiguos amigos nos den la espalda. Me ha robado mucho tiempo de mis futuras películas. Me ha cansado a mí y a mi esposa.

La censura nos ha hecho mucho daño a todos. Realmente creo que la censura nunca ayuda. Hubiera sido más fácil ponerla un día a las 11 de la noche en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que es una sala bien alejada. Pero bueno, es una cuestión ajena a mi obra, no está en mis manos hacer nada. Yo solo sigo tratando de que mi película siga una vida más o menos normal en los próximos años. Con más trabajo y con más esfuerzo, pero tratando.

¿Te consideras un realizador “político”?

No. Porque como te decía no me gusta encasillarme. No me gustan las etiquetas. Me estaría perdiendo muchas otras cosas bellas que el arte te permite explorar. Por cosas de la vida he hecho dos películas con una carga social y política obvia, pero me aburriría seguir por ese camino. Hacerlas me ha ubicado a veces en el centro de algunas discusiones bien fuertes, pero así y todo no me arrepiento de haberlas hecho. Me gustan. Me parecen necesarias. Pero al mismo tiempo soy una persona que ama más el cine que la realidad.

Por eso creo que mi camino, a pesar de venir de una familia de políticos, diplomáticos, periodistas, está más en redescubrir nuevas formas e imágenes y no en ser un activista político. Ojo, no me arrepiento de lo que he hecho y suscribo a un cien por ciento lo que *Melaza* y *Santa...* expresan. Pero en mi cabeza hay una veintena de otros proyectos que no tienen nada que ver con Cuba, y no quiero prescindir de ellos.

No me veo con sesenta años con una carrera de cine puramente político. Me veo más bien, si llego allá, como un cineasta que probó muchos estilos, que en algunos momentos habló de cosas muy necesarias, y que en otros fue más egoísta y le dio por hacer, por ejemplo, un musical de zombis.

No sé. El arte es muy rico. Quiero hacer videoarte, videoclips, thrillers, comedias. Y el tiempo de la vida humana es muy corto como para no tratar de hacerlo todo.

Cuando voy a un festival de cine y veo a cineastas suecos, ticos, italianos, hablar de sus películas y veo el tipo de preguntas que les hacen, más centradas en lo estético que en lo político, me da un poco de envidia. Cada vez que un artista cubano se tiene que parar a hablar de su obra hay una carga sobre sus hombros que cansa mucho. Uno tiene que hablar más de política que de la obra. Incluso más si la obra tiene brochazos políticos como mis dos películas anteriores. La censura tampoco ayuda en esto. Todo el mundo quiere hablar de la censura y pocos hablan, por ejemplo, del maravilloso trabajo de Eduardo y Lola.

Una de las cosas que me parecen feas a la hora de la interpretación de un cine con momentos políticos es que desde cualquier postura te llevan a verlo todo en blanco y negro. Cuando la vida misma está llena de grises. Al mismo tiempo, sin contradecirme y volviendo a los grises, me acuerdo de alguien que decía que el lugar donde pones la cámara ya es una postura política. Si es así, todos somos realizadores políticos. Todos. Bergman y el director de cualquier película de Disney.

¿Las luces y sombras de la producción, rodaje y posproducción de Santa y Andrés la convierten en un caso privilegiado o común entre las obras audiovisuales cubanas independientes contemporáneas?

Creo que mi película tuvo un proceso de creación muy normal y muy acorde con los tiempos que se viven en el cine fuera de Hollywood. El guion estuvo en muchos talleres de escritura, el proyecto fue presentado en muchos fondos, buscamos coproductores extranjeros para poder estar acompañados en el proceso. Tuvo fondos que han ayudado mucho el cine iberoamericano como IBERMEDIA.

En el proceso fue duro el rodaje, porque estábamos en agosto, bajo un sol tremendo en una cantera y eso hizo que muchos del equipo se enfermaran. Tuvimos que tener varios foquistas, porque las condiciones eran muy duras. Pero así y todo me siento un privilegiado. En estos tiempos que se viven, para cualquier cineasta latinoamericano, hacer una película en cuatro años es un privilegio.

Con respecto a Cuba, es un cliché, pero realmente la tecnología digital ha permitido que un grupo de amigos se reúna y haga una película. Se edita en la casa. Es más fácil que en 35 mm. Lo importante es tener una idea en la cabeza y una dedicación total. Yo vivo el cine 24 horas al día. Por supuesto que me siento dichoso de tener el equipo que tengo, y de poder hacer cine. Hay mucha gente muy talentosa que no logra terminar su película. Es una industria y un mundo muy difícil. Cada vez más se les exige a los cineastas jóvenes que triunfen en sus dos primeras películas. Se busca mucho al nuevo Apichatpong o al nuevo Xavier Dolan, y esto hace muy difícil hacer una tercera o cuarta película, ya que si en la primera no fuiste a Cannes o a Venecia, hay gente que te ve en desventaja.

Yo creo que el esfuerzo y las ganas juegan un papel muy fuerte en esto. Hay cineastas que vienen de familias de dinero como Larraín o

Walter Salles, y logran hacer cine, pero también hay realizadores que tienen dos trabajos y ahorran su dinero para hacer su corto. Sin olvidar que también hay cineastas muy talentosos a los que la desgracia les toca la puerta. Creo que en los próximos años vamos a ver muchas óperas primas cubanas. Muchas películas nuevas. Filmadas con dinero o con un celular en la casa. Hay mucha gente con ganas.

¿Por qué no optaste por distribuir Santa y Andrés en Cuba por canales alternos cuando fue vetada para las pantallas cubanas a finales de 2016?

El equipo de *Santa y Andrés* y yo hemos luchado y seguiremos luchando porque la película tenga una vida sana y un recorrido normal. Mi mayor gusto sería que el público cubano la viera, pero al mismo tiempo la piratería no es una opción. La película tiene que viajar, tiene que ser comprada y exhibida como es debido. Si todo fuera pirateado, los técnicos, artistas, actores del cine, no tuvieran trabajo. Para poder seguir haciendo cine debe haber un dinero para pagarle al equipo. Si se piratea no hay forma de que la película recupere un poco su inversión. Si no se recupera no hay manera de hacer otra película con un equipo de más de diez personas.

Por otra parte, nuestra relación con las autoridades estatales nunca fue de desafío. Si ellos no quieren que se vea en la Isla, nuestra lucha no es hacer un lío o buscar problemas. Apelamos hasta donde pudimos por la vía establecida. Nuestra lucha es contar historias. Ya estoy acostumbrado desde *Melaza* a no ser el más querido en los medios de comunicación masiva. Antes me daban celos con otros cineastas con más difusión. Ahora, con los golpes, he aprendido a ser más feliz. Me duele menos que antes. Sé que en Cuba mucha gente no conoce *Melaza* o *Santa...* Pero qué le voy a hacer. La vida pondrá a cada uno en su lugar.

La piratería sería un fenómeno anormal en esta película que ya ha sufrido demasiados avatares. Y como te decía, un director lo que quiere es lo mejor para su obra. Que goce de buena salud. Hay que tratar de volver a la normalidad.

¿Las reuniones con funcionarios y realizadores cubanos – convocados por los primeros con visionaje de la cinta incluido– consideras que en algún momento pudieron concluir con el estreno de la cinta en salas cubanas? ¿En algún momento valoraste posibles (y concretas) consecuencias sociopolíticas de Santa y Andrés durante los procesos de gestación?

Bueno yo sabía que no iba a ser fácil hablar de esto, hablar de los grises, unir a dos personas opuestas. Sabía que de los dos lados habrían reticentes. Pero nunca me imaginé que me fuera a meter en tantos problemas. Una vez más la realidad es más rica que la ficción. Nosotros empezamos a reunirnos con las autoridades culturales el 14 de octubre del 2016, y fueron varios meses de conversaciones, debates, encuentros. Yo sí creía que la iban a poner. Yo sí creo que una película que habla de perdón, de unión, es muy necesaria para los cubanos. Y pienso que esto

era obvio en la obra y que toda la humanidad y el encuentro entre los dos personajes sobrepasarían los momentos de odio del filme.

Santa y Andrés es una película que tiene una columna vertebral que es el amor y luego tiene momentos explícitos de odio. Pero es obvio que en la película pesa más el amor, por eso se llama *Santa y Andrés*. No Andrés y Jesús o Santa y Jesús. Yo tenía mucha fe que a medida que las reuniones aumentaban estaríamos más cerca de poder ponerla en los cines. Algo en mí decía que era obvia la intención constructiva de mi obra. Tuve mucha fe en el proceso. Para hablarte de los cubanos de la Isla que la han visto, te cuento que a la mayoría le gusta la película.

Yo creo que hay cosas que hay que hablarlas para que sanen y para que no se repitan. El tema ya había sido tratado en muchos libros, obras de teatro, revistas, entrevistas, y creo que esto ayudaba a que la película tuviera una carrera más sana en la Isla. El no ser el primero en tratar el tema me daba optimismo. Pero lo que más me dio fuerzas fue el apoyo de tantos cineastas queridos y admirados. Lo mejor del cine cubano. Sentirme acompañado en este viaje fue una bendición. No sé si fui inocente, algunos amigos me dicen que soy un comemierda, pero yo sí tenía fe y creía que se iba a poner. Nunca me imaginé que se me fuera a dar un tratamiento tan jodido. Esta censura nos ha hecho mucho daño a todos. En la gestación del filme sabía que no estaba haciendo una película fácil, pero al mismo tiempo nunca tuve ninguna fea señal ni ningún problema.

Santa y Andrés es tu segundo largometraje excluido de los circuitos cubanos de exhibición pública. Melaza también fue vedada en su momento, con ciertas ¿discretas? proyecciones posteriores según tengo entendido. ¿Cómo interactuaron entonces contigo los funcionarios de la cultura? ¿Qué argumentos emplearon?

Con *Melaza* la cosa no fue tan grave. Tuvimos una proyección con los vicepresidentes del ICAIC. Y cuando acabó la reunión salimos optimistas del diálogo. Varios días después me llamaron para pedirme que borrara el crédito de agradecimiento al ICAIC que aparecía. Cosa que me sorprendió, ya que volver al laboratorio en una película terminada es algo muy caro y no teníamos el dinero ni el tiempo para hacerlo. La película se estrenaba en una semana en el Festival de La Habana. Las copias ya estaban hechas. No pudimos hacerlo. Era imposible. *Melaza* tuvo varios pases en el Festival y no pasó nada. En ningún momento la intención fue de desafiar a nadie. Simplemente no había dinero para hacer los cambios. Después, en un momento quisimos poder aplicar a las candidaturas de los premios Goya y Ariel, y el Instituto nos ayudó y estrenó la película. El diálogo nunca se rompió.

¿Crees que una obra de arte, cualquiera sea su naturaleza, puede afectar decisivamente la estabilidad de un sistema sociopolítico cualquiera? ¿De cuáles maneras este affaire de Santa y Andrés (que aún no termina) pudiera o no influir en la concepción de tus posteriores proyectos audiovisuales?

No creo que una obra de arte pueda hacerle daño a un país. El arte cura, nos hace mejores personas, ya sea porque nos conecta o nos aleja, estéticamente hablando. El arte dialoga. *Santa y Andrés* aboga por el diálogo. Piensa que una persona que está haciendo arte, un artista, tiene la capacidad de expresarse a través de su obra y de interactuar con el otro. No creo que este tipo de interacción ponga en problemas a ningún país. Muchas veces el arte va más allá y nos hace salir de una zona de confort, pero siempre creo que aunque no guste nos hace bien. No creo que *Santa y Andrés* le haga daño a Cuba.

Realmente espero poder seguir haciendo mi obra normalmente en Cuba. No creo que tenga que estar escondido con un celular en el baño para poder filmar mi próxima película. Creo que cuando se deje de hablar de *Santa y Andrés* va a ser más fácil para mí. Pero todavía no ha llegado ese momento. Yo trataré de seguir siendo yo mismo, sin tener que convertirme en algo que no soy. Sin ser un Santa o un Andrés. Ser yo.

El Titón de la Cuba republicana por Daniel Céspedes (IPS)

*Investigador muy bien documentado, ensayista de prosa limpia, amena, Juan Antonio García Borrero nos regala **El primer Titón: una biografía de los años decisivos en la formación de Tomás Gutiérrez-Alea. El período republicano como pieza clave en ese entramado vivencial que estimuló a uno de los creadores más notables de la cultura cubana.***



Titón, paradigma de cineasta y hombre de cultura.

Para citar un fragmento de una obra escrita, o incluso traer a colación un retazo de un discurso oral válido, es preciso encontrar bien aquello que resuma tanto la generalidad como la esencia de lo planteado por su autor. No se hace justicia cuando uno toma una oración o un párrafo de un libro y lo emplea al libre albedrío, desconociendo que tal vez, en unas líneas próximas, se argumenta mejor o, en el más sorprendente de los casos y por estrategia discursiva, el propio escritor decida enmendar algo que, en verdad, nunca fue una afirmación.

Que me perdone el lector por ese preámbulo, pero al recorrer las páginas iniciales de *El primer Titón* (Editorial Oriente, 2016), del ensayista e investigador de cine cubano Juan Antonio García Borrero, una incipiente idea sobre el género biográfico me dejó inconforme y preocupado. La transcribo ya: “(...) de los muchos inconvenientes con los que tropieza todo aquel que decide escribir la biografía de otra persona (o incluso la propia), tal vez el más intimidante sea ese que nos exige precisar a partir de cuánta una vida comienza a ser digna de relatarse a los otros”.^[1]

No podía creer que García Borrero cercara los terrenos más limitados que transgresores de la biografía; hasta que, por fortuna, todo fue una primera impresión por meditar demasiado en uno de los fragmentos menos importantes. Pues, ya lo digo, las 13 páginas preliminares en torno a justificar de alguna manera por qué escribir un libro como *El primer Titón* valen releerse por cuanto dice el también polémico bloguero en torno a la biografía. Más temprano que tarde, rectificar tranquiliza.

La biografía se muestra como una determinada curva de interés específica que puede fluctuar entre un recorrido horizontal y otro

alternado, y hasta atravesado, por otros géneros escriturales, donde el biógrafo precisa con datos y se arriesga con insinuaciones. En toda la reconstrucción, sobre todo subjetiva por lejanía epocal e intereses del investigador, llega el añadido como aporte, merecido o exagerado, de la singularidad del personaje digno de la biografía. Lo singular como cualidad alcanzada, primero al ser expuesta por el escritor, para luego quedar también revelada (que no del todo compartida) por el lector.

Así como la biografía más llamativa de María Zambrano -pensadora andaluza leída por García Borrero- uno la encuentra no solo en *Delirio y destino* y *La tumba de Antígona*, sino en casi todos sus libros de ensayos poéticos, de tal forma, como recuerda él a propósito de Tomás Gutiérrez-Alea: “su biografía yace ya, dispersa, a lo largo de todas sus películas, cartas, polémicas, acciones colectivas”.

Lo cual me permite relacionar otra reflexión a partir del intento de hacer de *El primer Titón* una “biografía intelectual”, asociación interesante por cuanto remite a los propósitos de un trascender psicológico que repercute, claro está, en las etapas de formación del cineasta; aunque, antes, del pensador cultural. Recordemos que un realizador y un escritor no son necesariamente intelectuales. Pero, como bien sabe Borrero, el hecho de que Titón fuera un polemista, un promotor por excelencia de lo cubano en función de lo universal y viceversa, se le consideró siempre un intelectual de mucho respeto.

Matizado por el complemento historiográfico desde acontecimientos preliminares, paralelos y posteriores al nacimiento de Gutiérrez-Alea en 1928, el autor divide el libro en 11 segmentos más un anexo que pueden ser leídos aparte. No por ello contribuimos a fragmentar una imagen que, ni aun con los varios libros sobre Titón y su cine, bastan para abarcarlo todo.

Lo biográfico comenzaría a perfilarse, entonces, no con el nacimiento biológico, que es algo demasiado común, sino en el reconocimiento que alcanzamos de nuestra trágica singularidad, y en el afán por hacer de ella algo que intenta liberarse, todo el tiempo, de las dictaduras de “los muchos”.

Juan Antonio García Borrero

Aunque, conviene avanzar cronológicamente, pues Borrero rememora, asocia e interpreta hechos dispersos, aunque aquí muy relacionados, que van desde la creación del Cine-Club hasta la primera Cinemateca de Cuba, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, el audiovisual *El Mégano*, el proyecto Cine-Revista; estos, hechos de vital importancia para el hombre y el creador. Eso sí, siempre en compañía intelectual, ya fuera por la amistad apreciable, con figuras de la posterior relevancia de Germán Puig, Ricardo Vigón, Néstor Almendros, Guillermo Cabrera Infante y luego con Alfredo Guevara y Julio García Espinosa.

Investigador muy bien documentado, ensayista de prosa limpia, amena, Juan Antonio García Borrero nos regala *El primer Titón* (el título pudo ser mejor): una biografía de los años decisivos en la formación de Tomás Gutiérrez-Alea. El período republicano como pieza clave en ese entramado vivencial que estimuló a uno de los creadores más notables de la cultura cubana

¿De dónde es Severo? (Entrevista a Oneyda González y Gustavo Pérez sobre el documental Severo secreto) por Mayté Madruga Hernández (IPS)

Para los realizadores, el poeta Severo Sarduy pertenece a una zona de la cultura cubana que se escapa de la isla, de la cual debemos ocuparnos para que regrese de alguna manera.

“Este es un documental sobre el amor. El amor de Severo por los suyos, sobre el amor que no encontró en muchas zonas de la cultura cubana, por el amor que él quiso tener y no tuvo.

“Es un documental que aspira al diálogo, que aspira a encontrarnos, no a separarnos, y en el cual hemos tenido mucho cuidado en que ese sea el punto de vista. Es un documental de reconciliación de Severo con su país, para que la gente lo conozca. Porque, lastimosamente, Severo no aparece en antologías del cuento cubano, ni de poesía, ni en el Diccionario de la Literatura Cubana”. Así describe Gustavo Pérez el documental co-dirigido con Oneyda González.

Severo secreto (2015) inicia un necesario camino hacia el reconocimiento de la obra del intelectual camagüeyano Severo Sarduy en la Cuba de intramuros.

Mayté Madruga Hernández: *¿Cuántos retos supone un proceso de investigación como el de este documental?*

Oneyda González: La investigación fue difícil, pues no toda la información la podíamos encontrar en Cuba; de hecho, la mayor parte la encontramos más allá de Cuba. Nosotros comenzamos en 2011 a grabar entrevistas, porque eventualmente estuvo en Camagüey el pintor Héctor Molinet, quien era muy cercano a él y de su misma generación. Así empezamos una investigación en Camagüey, primero.

Esa serie de entrevistas que grabamos en la provincia fue un período que se extendió hasta 2012, cuando vinimos a La Habana en el contexto del Festival e hicimos varias entrevistas aquí.

Al conseguir el premio Cinergia, fue que pudimos hacer el proyecto de viaje a París y a islas Canarias, porque queríamos ver a Manuel Díaz Martínez, quien fue el único al que pudimos encontrar que viajó con Severo en el barco Marqués de Comilla en 1959, el 12 de diciembre.

En Francia supimos de antemano que se iba a producir el Coloquio por el aniversario 20 de la muerte de Severo y encontramos muchísimas más personas de las que nosotros teníamos en plan. Habíamos pensado en personas específicas: François Wahl era inevitable, Gustavo Guerrero...

Finalmente conseguimos filmar con algunas de las personas que estaban allí. Juan Goytosolo nos dio un testimonio muy importante, porque viajó a Cuba en esos primeros años. También Rafael Rojas.

MMH: *Componer la imagen de Severo entre personas que lo estudiaron y otros que lo conocieron puede resultar abarcador y complicar el hilo argumental del documental. ¿Por qué toman esta decisión?*

OG: Nosotros no habíamos pensado en hacer entrevistas a personas que no conocieron a Severo, solamente queríamos tener testimonios, narraciones que de alguna manera prefiguraran una imagen de él. Pero Rafael Rojas estaba allí y nos parecía que era interesante, porque había un período con el cual nosotros teníamos mucha inquietud, en el que se filma *Conducta impropia*, donde Severo, a pesar de haber dado testimonio, no había aparecido en el corte final de la película.

En La Habana nos había pasado algo parecido. Estábamos buscando a personas como Antón Arrufat, Luis Marré, que son compañeros *de Lunes de Revolución*, pero también estaban Nelda Castillo y Eduardo Martínez, quienes por la obra teatral que habían hecho, venían a representar la expresión de la herencia de Severo en Cuba, que no es tan desconocida como para nosotros desde Camagüey parecía ser.

MMH: *¿Cuánto de este recorrido geográfico se puede apreciar en el documental?*

Gustavo Pérez: El recorrido fue Camagüey, La Habana, Islas Canarias, París y, al regresar a Cuba, Oneyda ganó una beca en la Universidad de Princeton, donde estaban los fondos de Severo.

Sobre este último lugar, lo que ocurre es que, estando en París, justamente en Chantilly, donde vivía Severo con su compañero François Wahl, le hicimos una entrevista y en la tercera pregunta la cámara se rompe. Él nos había prometido que cuando termináramos la entrevista nos enseñaría un baúl donde había cerca de 1500 imágenes, diapositivas, cartas, postales Y objetos de Severo, pero debido a esto no pudimos filmarlo. Francois muere y antes de morir dona todo eso a la biblioteca de Princeton. Oneyda gana esa beca y fuimos los primeros en abrir toda la información que Francois había donado, además de la obra pictórica que la biblioteca tiene de Severo.

OG: Con este hecho la historia se completa. Lo que quedó interrumpido aquella tarde en Chantilly, tres años después lo recuperamos.

Estuvimos todo ese tiempo sin tener la certeza de si podríamos ver estos objetos y que llegáramos a la biblioteca y el director nos abriera las puertas a este material, que ni siquiera estaba procesado, fue muy grande. La competencia por la beca de investigación en la Biblioteca de Princeton es muy fuerte, suele otorgársele a investigaciones teóricas y nosotros estábamos compitiendo con un proyecto documental, algo

bastante difícil. Cuando llegamos, el director confió en nosotros, nos pidió que le ayudáramos a hacer el procesamiento del material y así lo hicimos.'

MMH: *Con tanto material recogido en el proceso de investigación, ¿cómo lo jerarquizan, lo reflejan visualmente?*

OG: Era importante no solo diversificar la visualidad, sino acercarla a ese retrato que queríamos hacer y que también debía ser a través de la fotografía, pues Severo fue un hombre muy fotografiado y a él le gustaba que lo fotografiasen. Nos interesaba mucho eso: que Severo estuviera retratado visualmente.

Hay fotos que trabajamos más de una vez con un interés específico y sutil, pero que están hablando de amor, de la gestualidad que tanto le interesó a Severo.

GP: Fue un trabajo interesante descubrir todas esas fotos, las cartas, las diapositivas... pero fue una avalancha de información en la cual tuvimos que trabajar mucho, porque no podíamos dejar que esa cantidad de información y de imágenes, que eran inéditas, influyera en el punto de vista de la película. Fue un proceso de decantación muy fuerte, muy riguroso, en el cual hemos estado inmersos durante ocho años.

El nivel de información que obtuvimos en la Universidad de Princeton fue tan grande que nos hizo preocuparnos porque no cambiaran las intenciones visuales al construir el documental. Pero fue también muy importante porque descubrimos un Severo que no conocíamos del todo.

Cuando leíamos las cartas de Severo a su familia, nos dimos cuenta de que es un hombre inmensamente preocupado por su país, por la familia y que amó a ambos. Nunca dejó de escribir en español. Prácticamente hacía su obra para los latinoamericanos. Descubrimos un Severo que es muy importante como persona, que queríamos estuviera en el documental.

MMH: *La diáspora cubana es tan grande y productiva que Severo es solo una representación de ella. ¿Hasta qué punto creen que su documental ilustra, dialoga con esta diáspora?*

OG: La pregunta me hace pensar en un punto en que nosotros nos encontramos. Creíamos que la intolerancia o el autoritarismo, o la exclusión, podían haber tenido origen en una violencia mayor, que tiene que ver con una época como la de la Guerra Fría, que es la época en que Severo se va de Cuba. Nosotros suponíamos que tenía que ver, sobre todo, con eso; pero la intolerancia no se detiene ni acá, ni en otros lugares.

Pudimos constatar que, efectivamente, hay un rencor que no consigue superarse, por eso hace falta pasar ese momento, ir más allá de lo que

nos separó, para llegar a lo que nos acerca, a las coincidencias. Cuando nos percatamos de esto, dijimos que era lo más importante. Porque si de algo puede servirnos hoy tener experiencias y conocer de historias como la de Severo, es, si resulta posible, para que no se repitan nunca más.

Ese es el camino que recorrimos para que estas historias sean vistas. Tal vez los aspectos que abordamos no son los que muchos esperan, de las tantas aristas desde las que se podría representar a Severo; pero va por ese camino: brindar la posibilidad de amar a estas personas que nos hemos perdido y que constituyen una zona de la espiritualidad cubana que está siendo disfrutada en muchas partes, menos en Cuba.

Es toda una zona de la cultura cubana que se escapa de la isla, de la cual debemos ocuparnos para que regrese de alguna manera.

Documental sobre mujeres emprendedoras pone acento en los derechos económicos (IPS)

El filme aborda los desafíos que representa para ellas llevar adelante un emprendimiento privado, en una cooperativa o trabajo por cuenta propia.

La Habana.- El documental Mujeres... los poderes vitales del éxito, de las realizadoras cubanas Lizzete Vila e Ingrid León, muestra una cara poco conocida de la violencia, que puede ser también económica y afectar el desempeño de emprendedoras, cuentapropistas y activistas.

Con motivo del Día Naranja promovido desde Naciones Unidas para focalizar la no violencia contra las mujeres y las niñas, el filme se exhibió este sábado en el Cine 23 y 12 ante la asistencia de un público que desbordó la sala como ya es habitual en las presentaciones del Proyecto Palomas.

El largometraje recoge las historias de 25 mujeres de diferentes profesiones y oficios, unidas por la aspiración común de llevar adelante proyectos propios a pesar de las dificultades materiales y los rezagos de discriminación existentes.

Nayvis Díaz, promotora de Velo Cuba; Isabel Ferras, al frente del restaurante Karma; Melvis Zarduy, arrendataria en divisa; y Olga Oye, usufructuaria agrícola, son algunas de las protagonistas de esta cinta que pone el foco sobre los derechos económicos.

Ellas explicaron sus desafíos cotidianos, pese a que las nuevas formas de gestión no estatal promovidas durante los últimos años como parte de la actualización del modelo económico y social en el país le han abierto nuevas oportunidades.

Muchas se volcaron al trabajo por cuenta propia durante el periodo especial cuando arreció la crisis y su trabajo estatal no les permitía mantener a su familia, entonces comenzaron a ejercer un oficio con mayor entrada monetaria.

Incluso, algunas dejaron sus puestos de ingenieras, maestras o periodistas para dedicarse a una actividad completamente diferente y alejada de aquellas profesiones que estudiaron, como artesanas, peluqueas o administradoras de sus propios negocios.

Unido a los problemas de la mayoría de los cuentapropistas referidos a la falta de recursos y materias primas, o el limitado acceso a maquinarias y productos, ellas enfrentan varias incomprendiones relacionadas con su condición de mujer.

También reclamaron frente a las cámaras mayor apoyo institucional y de sus familias, y expusieron lo difícil que resulta conciliar lo laboral y lo

personal, pues llevan la mayor parte de la carga doméstica y la crianza de hijos e hijas.

La creadora de Vitria -una de las cooperativas no agropecuarias de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana- Irena Martínez, se refirió a cómo algunos hombres dudan de sus capacidades y las discriminan por ser mujeres: creen que no podemos hacer trabajos pesados o encaramarnos en un andamio bien alto.

El documental también expone conceptos como los de violencia económica y violencia patrimonial, los cuales suelen ser poco conocidos y mencionados. Los textos de la periodista Sara Mas, narrados por la actriz Obelia Blanco, permitieron dilucidar –además– cuestiones legales y de derechos.

El representante de la organización no gubernamental CARE International, Richard Paterson, agradeció a las realizadoras y al Proyecto Palomas por hacer el documental en tiempo récord y se mostró impresionado ante el poder de convocatoria de la exhibición.

Conocí a Lizzete Vila hace un año y medio y coincidimos en la necesidad de compartir las historias de mujeres cubanas que han enfrentado numerosos obstáculos para realizar sus sueños de emprendimientos económicos y lanzar sus propios proyectos, expresó.

A su juicio, materiales audiovisuales de este tipo pueden no solo mostrar una realidad, sino también mover a la reflexión y acción, convencer a los decisores de la necesidad de crear más espacios y ponernos a pensar qué podemos hacer para ayudarlas.

“Queremos que este documental inspire a otras mujeres”, dijo.

Para finalizar, la activista y cineasta Lizzete Vila reconoció la labor de esas 25 mujeres, que tuvieron el derecho a la palabra, mientras millones en todo el mundo no pueden siquiera alzar la voz. Actualmente, un tercio de las cerca de 500.000 personas que trabajan por cuenta propia en el país son mujeres.

Entre los asistentes se encontraban personal del cuerpo diplomático y de Naciones Unidas en Cuba. Asimismo, las realizadoras invitaron a la presentación a directivos e integrantes de instituciones públicas cubanas para que conocieras más sobre esas historias de vida

Confesiones de un tipo que fue crítico de cine por Dean Luis Reyes (IPS)

A los críticos de cine de ahora les tocó una época prodigiosa porque el cine está en todos lados. Su insumo originario (la imago kinesis) se ha vuelto vírico, ubicuo, regente dentro de la vida cotidiana de los espectadores, quienes, sin gesto trascendentalista alguno, se convierten en productores, en cineastas.

Ante este teclado, no puedo despojarme de mi condición de dinosaurio. Aunque me facilite la vida, cada herramienta o dispositivo de la época digital me envía refractado a la memoria de animal analógico que poseo. Como tantos amateurs del cine antes que yo, me crié en las salas de exhibición, sobé su humedad y encontré mi yo real bajo el peso de las imágenes magnificadas por la inmensa pantalla. Cuando conocí las iglesias, entendí el por qué. En el cine el universo adquiriría sentido, orden y concierto.

A diferencia de mis antecesores, en cambio, no siento nostalgia. En cierto momento de mi juventud, la crítica del filme como empeño profesional se me iba haciendo remota. Cierta vez, una crítica de arte —de artes visuales, entiéndase— me preguntó cómo podía ser capaz de hablar con propiedad de una obra que había presenciado una vez, quizás dos, o, con exceso de suerte y sobrado de tiempo y ganas, tres. Ello me arrojó de bruces ante el escenario conflictivo de mi ambición: hablar de algo que no está. El filme había transcurrido antes, en otro sitio distinto al del momento del examen y veredicto final. No tengo allí a mano la página abierta, ni siquiera una reproducción fotográfica del cuadro o una grabación pobre del tema musical, no puedo recorrer el espacio arquitectónico con sosiego. La única traza que tengo del objeto de estudio es el filme que reproduzco en mi memoria, otra cosa distinta a la sucedida en la pantalla, remontado y confundido con mi impresión inicial, sin ciertos detalles —a menudo decisivos— difíciles de advertir a primera vista, o a segunda.

Será por esta cuestión fenomenológica decisiva en el acto de enjuiciar un filme que aceptamos como algo natural el video analógico. Nunca advertí la baja resolución de la imagen o el recortado del cuadro para su ajuste a la pantalla de televisión. La película disminuida era ahora un filme sobre la mesa de disección. Esto, porque la máquina de video viene acompañada de un dispositivo para ejecutar la autopsia: el mando a distancia. Correr hacia delante y hacia atrás la cinta era algo tan natural como pausar la temporalidad huidiza para observar un detalle en la profundidad de campo o para simplemente quedarse extasiado con un mohín de Kim Bassinger.

Me agarró tarde este invento: de haber sido un adolescente procaz y calentón en los noventa, de seguro habría eyaculado demasiado cerca de los labios carnosos de Nastassja Kinski. Con más de 20 años en las costillas, semejante rito fetichista se me hacía ridículo. El ansia de

posesión de la imagen diagnosticada por el psicoanálisis aplicado a la teoría del cine, encontró en esta versión achicada y doméstica, de uso casi íntimo, su consumación definitiva. Y la máquina de video encierra en sí misma esa cualidad masturbatoria, de acceso irrestricto a la imagen lejana y ajena.

El video analógico fue, por cierto, el causante de que comenzara a tomar notas en los cines. Sacaba la libreta entre las tinieblas y apuraba impresiones a tientas que sabía iba a olvidar con el avance del filme, o subrayaba detalles especulativos acerca de relaciones entre planos o secuencias equis. Trataba de auxiliar a mi memoria. Mas, a la salida de la sala oscura, me encontraba ante garabatos ilegibles. Mucho tiempo después, con el mando a distancia como aliado, pude adivinar que la temporalidad del cine iba dejando de ser un problema para mi ambición analítica. Ahora era yo quien decidía los cortes, ejecutaba repeticiones o pausas. Leía la estructura a partir de saltos, de regresos a secuencias previas cuyas claves iluminaban la evolución posterior del relato, descoyuntaba la severa armazón lineal y finita haciéndole boquetes innúmeros que me facilitaban penetrar el texto fílmico sin necesidad de tener en mente solo la opinión definitiva del director y sus colaboradores. Una sensación de libertad y compromiso nuevo con la idea de ser crítico de cine me embargaba.

Mi manera de acceder al sentido fílmico comenzó a cambiar. En vez de conformarme con las herramientas tomadas prestado de la narratología, dediqué especial atención al campo de la teoría semiológica para adivinar significados intrincados. Así, me emborrachó un tiempo la aparente prepotencia de un modelo de análisis capaz de desentrañar las más leves capas de producción de sentido; desde el plano y la toma, hasta la estructura invisible de homenajes, intertextos y paratextos. Dejé de prestar atención a las cualidades de construcción digética y enhebrado causal de la puesta en escena alrededor de la acentuación y expresión del relato, para detenerme más en cuestiones de atmósfera, estilo interior de las secuencias, producción de sentido alegórico.

Cambié de partido estético: me peleé a muerte con Spielberg y Coppola para abrazar a Greenaway y a Derek Jarman. Tuve un amorío puntual con el Tim Burton de los noventa, vía *Ed Wood*. El *punctum* barthesiano se transformó en una obsesión, y descubrir los estudios de Christian Metz un alivio. Estuve devorando a destiempo a Pierce y a Eco, y no hallé mejor herramienta que esa para enfrentar mi tesis de licenciatura, que pretendía diagnosticar las zonas de ruptura del cine cubano de la década final del siglo XX. A esas alturas adivinaba que el embarazoso método estructural acabaría siendo metabolizado, oscurecido en el repertorio de trabajo de mi crítico interior, para desvanecerse de los textos la intrincada parafernalia terminológica y la soberbia de quien no deja nada al albur o a la emoción, menos aun a las potencias desconocidas del inconsciente.

Demoré más en conocer a mi próximo aliado: el DVD Player. Por el camino, fui adivinando a paso lento que una PC representaba mucho más

que un procesador de texto, donde estirar las ideas y dar sentido a los apuntes inconexos de la primera mirada al filme. Para cuando estuve del todo inundado por el fluir de datos digitales, mi trabajo crítico sufrió un giro definitivo. El filme perdió su aura, si alguna le quedaba, disuelto entre archivos mpg, wav y mp3. Alguien me enseñó a capturar fotogramas con el mismísimo VLC Media Player, o a editar mis compilaciones de filmes en avi con el Ashampoo Burning Studio, mucho más confiable y fácil de manejar que el caprichoso Nero. De apenas consumidor, me transformé en editor de películas.

Luego en archivero. Con una ambición desorbitada y un apetito suicida, fabriqué mi Egoteca particular, apretando el tamaño de las copias hasta el extremo de sacarles el pixel, con tal de ahorrar espacio en un solo disco. Aprendí a editar paquetes de subtítulos descargados de internet. A salvar los contenidos imprescindibles de un DVD eludiendo la estructura de archivos original. Con el DVD Shrink, extraje los instantes decisivos de filmes menores para mostrar en clase sin necesidad de someterme al capricho de los reproductores ajenos, tan dados a congelarse a la hora clave de una exhibición. Las clases de cine se transformaron en algo menos rocoso y lento: se hacía posible la navegación flexible a través de las claves ocultas de un autor, conectando momentos aislados en un remontaje de sentidos capaces de permitir el tránsito transversal por una poética.

Eso que Godard promulgara en sus textos a favor de un modelo de montaje aleatorio y fragmentado, en su aplauso del intervalo como manifestación de una clase de pensamiento único del cine, me reconcilió con la idea del ensayo como artefacto híbrido y mutante, provocador de lecturas complementarias y bifurcadas, divergentes y estimulantes de cierto vagabundeo de naturaleza relacional. La propia historia del cine dejó de ser aquel modelo ascendente y lineal propuesto por Sadoul. Emergían como iguales, en nuestros debates de los 2000, las desconocidas películas de los impresionistas franceses y la más reciente blasfemia de David Lynch y von Trier, Vigo y Bela Tarr, Svankmajer y la larga y desconocida tradición del cine experimental, los ríos de operas primas de bajo presupuesto ejecutadas en digital, más los debates taxonómicos en torno a las imágenes de síntesis digital, la ignorada y sorprendente *De espaldas (Backs turned)*, de Mario Barral, y la recién descubierta obra documental de Nicolás Guillén Landrián.

Finalmente, la cultura del cine sabía a cosa sugestiva, a aventura que se realiza en el caos de una inteligencia colectiva que existe en las cinematecas más audaces, tanto como en los *torrents* de cine de culto. Los amigos que podían viajar volvían cargados de provocaciones descargadas en las wifi de sus hoteles. Los colegas extranjeros aprendieron que el crítico cubano es un animal hambriento, carente de Internet, Netflix o Blockbuster, pero con una capacidad de asombro colosal ante aquello que desconoce. Aprendieron que, antes que chocolate suizo, agradecemos un disco duro con la barriga ahíta de cosas raras. Los amigos que se fueron piden producción nacional y a cambio

nos proveen de lo que pueden. El intercambio simbólico de la aldea global produce redes de consumo e intercambio ante las cuales las legislaciones gaguean.

Y heme aquí, ante mi ordenador, con más cine que ver y libros que leer que tiempo de vida. La parálisis inicial suscitada al advertir la inmensidad y complejidad del cosmos que abarca tu cinefilia de *amator*, azaeteda por constantes descubrimientos incitantes, es sustituida con el tiempo, no obstante, por una nueva vislumbre: la creciente necesidad de rescatar la figura extinta del acomodador del cine. Quiero decir: del crítico como acomodador, como tipo con la disciplina de conducir al espectador ávido a través del contorno de tinieblas que le impide advertir dónde tomar asiento. En clave metafórica: en la caverna del audiovisual posanalógico, el trabajo que elegí se ha convertido en un factor decisivo para que el amor por el cine perdure como algo más complejo que el masaje retiniano de las imágenes de desecho o el ahogamiento por efigies.

Por un tiempo abrigué una preocupación: se trata este de un asunto de élite cultural. De elegidos que bareman, votan, hacen listas, califican y jerarquizan. La mentalidad posmoderna ha querido relativizar tales ejercicios del poder simbólico, pero al mismo tiempo pusieron en evidencia que no hay cómo evitar la regencia de un criterio de discernimiento entre el caos arbitrario de las formas; sin ánimos de autoridad infalible ni de falsa modestia, para eso trabajo todos los días de mi vida.

Quizás la única forma de merecer el derecho a tamaña atribución sea manejar la mayor cantidad de métodos posibles. Incluyendo el de los propios prejuicios, clase social, sexo, raza y proyecto de vida. Igualmente, sospecho cuando un crítico se alza sobre una erudición que deja fuera la función del placer y el amor (ergo, la pasión) en su tarea. O cuando disfraza su labor como trabajo. Habitar el mundo de las imágenes es un placer incomparable. Estar allí donde la imaginación produjo un universo directamente desde la cabeza de un grupo de individuos, supone emprender una forma de diálogo demasiado especial.

El cine ha dotado de entidad física, bajo el mismo estado material que la realidad objetiva, a producciones mentales que permanecían inexpresadas. Atreverse a trasponer el umbral de semejante cosmos supone una aventura extraña que permite exponerse a la manera en que se expresa lo inconsciente, lo irracional, lo desconocido. Esto no puede hacerse con responsabilidad sin implicar el amor y el deseo.

Por ejemplo, como parte de mi mutación ascendente, la percepción jurásica a que hago referencia en la primera línea de este texto regresa cada tanto ante la presencia de gente que juega con pantallas. La erupción de una cultura de membranas portátiles pareciera la victoria definitiva del cine sobre la realidad (otro argumento que daría placer a la iconoclasia ancestral). Láminas convertidas en un repertorio de dobles de la realidad que, para colmo, cada día es más común que reaccionen por

contacto. Las imágenes táctiles obligan al crítico del audiovisual a comenzar a tocar el cine. Aunque todavía no se advierta, en un futuro cercano tendremos que estar acostumbrados a ensuciarnos las manos para hacer nuestro trabajo. Entonces se verá que hemos elegido una tarea decisiva en la construcción de la idea que la humanidad tendrá de sí misma en el futuro..

Pero lo anterior también activa uno de los tantos posibles del cine. Me refiero a la copresencia. Finalmente, mi ajado eros podría jugar con la imagen de Nastassja Kinski. No sería a estas alturas un espectáculo digno de verse, sino el gesto triste de un vejstorio. Más placentero todavía es detenerme a espaldas de mi hijo mientras ejecuta su FIFA 2016: él tiene la suerte de jugar con Lionel Messi y Cristiano Ronaldo todos los días que se le antoje. Puede fabricarse un avatar y meter goles por su cuenta. Jugar la Premier y la Liga Santander al unísono. Luego se sienta ante la TV los fines de semana, copia las jugadas reales para reverlas a su antojo, manipularlas y compartirlas, archivarlas para su particular egoteca o borrarlas, cuando cambie de interés. Las imágenes son segmentos de un juego de piezas particular que se llama memoria.

Mi hija de tres años no aprendió el alfabeto y ya tiene una laptop de juguete desde donde un animalejo virtual le cuchichea. Yo guardo una maleta repleta de libretas con mis diarios de adolescente. Ellos tendrán unos cuantos discos de 1TB con las canciones, fotos y videos de su vida pasada. Allí mi olfato elitista tiene poco que hacer. En todo caso, apenas me queda morir de envidia.

A los críticos de cine de ahora les tocó una época prodigiosa. No solamente por lo que enumero en los párrafos previos, sino porque el cine está en todos lados, su insumo originario (la *imago kinesis*) se ha vuelto vírico, ubicuo, regente dentro de la vida cotidiana de los espectadores, quienes, sin gesto trascendentalista alguno, se convierten en productores. En cineastas. Ellos no perciben lo descomunal de tal mutación. Por eso me pongo a mirarlos con una curiosidad que no comprenderían. Estoy imaginando las herramientas para dar cuenta de sus registros

La singular historia de Juan sin Nada por Dean Luis Reyes (IPS)

Observaciones sobre el absurdo cotidiano.

Acaso el rasgo que primero salta a la vista ante *La singular historia de Juan sin Nada* sea su ausencia de complejo ante la forma documental.

Después de atravesar en direcciones diversas el documental observacional y de personaje en *Despertar* y luego su antípoda, con el falso documental *Operación Alfa*, Ricardo Figueredo hace un giro formal para construir un sistema donde cohabitan el documental expositivo más rancio (con narrador en *off*, entrevistas a especialistas que brindan perspectivas ilustradas del tema y un orden argumentativo causalista), el trabajo con el archivo y la ficcionalización.

Porque si a alguna lógica obedece *La singular historia de Juan sin Nada* es a la macroesfera de una retórica de persuasión que se despoja de la obediencia a estructuras de manifestación previsibles y despliega la artificialidad necesaria para entrar en el territorio de las ideas en conflicto. Y eso es básico en el abordaje de su tema central: la sobrevida del cubano común en un entorno económico desquiciado y absurdo.

El documental presenta como eje argumentativo central a un personaje: Juan sin Nada. Un cubano normal, que vive de su trabajo y cuenta para la reproducción de su existencia material con apenas 250 pesos cubanos al mes. Esta idea improbable (el salario medio cubano está en un entorno de 500 pesos) permite a Figueredo producir un ente abstracto, ahora sí exacto, que sería el pueblo cubano. En esa producción de un entorno alegórico, se activa la intertextualidad de la pieza: Figueredo evoca el “Juan sin Nada, hoy Juan con Todo” celebrado por Nicolás Guillén en su célebre poema *Tengo*, representativo del momento histórico del acto dignificador de la Revolución Cubana con el sujeto popular para el cual demandaba toda la justicia.

He aquí el margen transgresor de su ejercicio simbólico: Juan sin Nada es el mismo celebrado por Guillén, cuarenta años después, que ha vuelto a un estatus de marginación. No el mismo, faltaría más, pero cómo pedirle a un documental que se caracteriza por revelar lo que duele que sea balanceado, que mencione las diferencias entre el país de hace 50 años y este de ahora. Y ya aquí comienza el tono polémico que cruza la pieza.

Porque este mediometrage se apresta a desmontar expresivamente una de las circunstancias esenciales que explican el país que tenemos. En breve, la existencia de un sistema de racionamiento alimenticio subvencionado por el estado, que no basta para la subsistencia, y que, si bien concebido

para solucionar dificultades concretas de un país bloqueado y sin abastecimiento suficiente para permitir un mercado de alimentos libre y abierto, se originó como mecanismo de justicia pero hoy, como aquí se afirma, transmite desigualdad.

Juan sin Nada es ese cubano hipotético que ‘vive de la libreta’. Ese personaje es interpretado de manera fenomenal por Jorge Fernández Era y tiene todos los rasgos de la fragilidad. A través de su vivencia seremos partícipes de una intriga argumental que explica cada detalle del sistema de racionamiento cubano, las contradicciones que implica y su despliegue sobre la realidad del ciudadano cubano. La didáctica de este segmento mayoritario de la pieza es remarcable. El uso extenso de infografías, animaciones, textos y planos descriptivos, más planos detalle ilustrativos, consigue ofrecer una explicación sucinta pero suficiente de un tema que, a fuerza de cotidiano y, por tanto, invisible, escapa a los intereses de representación del arte cubano.

Apenas se reflexiona sobre esta cuestión en nuestra esfera pública, pues se toma como asunto intrínseco a lo que somos. De ahí que revelarlo como cuestión central en la vida nacional sea un primer mérito de la pieza de Figueredo; central y determinante en la comprensión de qué clase de sociedad tenemos. Dedicarle el tiempo necesario a detallar su intrínquis, el segundo. Ofrecer una didáctica parvular casi para ilustrarlo, eligiendo eficaces ideas visuales, fruto de las necesarias meditación y elaboración que merece un tema muy serio, el tercero. Revelar, a partir de un cuidado tono irónico, por instantes sarcástico, lo absurdo del orden reinante que asume como normal esa circunstancia, uno mayúsculo.

Porque en el problema detallado por *Juan sin Nada* se manifiesta una de las mayores contradicciones del socialismo cubano. La imposibilidad de satisfacer a través del trabajo las necesidades de reproducción de la vida cotidiana –léase la alimentación básica- para una buena parte de la sociedad cubana es uno de los problemas más hondos que arrastramos.

De ahí que *Juan sin Nada* quiera abundar ofreciendo capítulos de argumentación complementaria, en los que se explica con idéntica didáctica pedagógica la dualidad monetaria, los problemas de corrupción inherentes al modelo económico, la cuestión del éxodo de cubanos que buscan mejores condiciones de vida... en fin, las características de un país pobre con paradojas profundas. Demasiado para un solo documental.

Por desgracia, esa ambición de prolijidad lesiona la fuerza dramática de la pieza, la hace flaquear hacia el final. No obstante, ahí queda su función literalmente documental, su trabajo de registro y resumen de una época, cosa que compete siempre a la no ficción. Y cierta noción de urgencia, algo de lo que tanto sabía Santiago Álvarez. Rasgo este tras el cual se manifiesta la noción de compromiso que enarbola *Juan sin Nada*. Compromiso con la verdad, con la claridad y el deseo de decir aquello que duele y sangra.

Pero la sangre es siempre una sustancia que odian los celosos vigilantes. Por eso *Juan sin Nada* no tiene pantallas en Cuba. Sin tratarse de una pieza sobresaliente, valdría como llamado al diálogo, al debate, a la tarea de ser más conscientes de nuestro tiempo y circunstancia. Pero vivimos tiempos de ceguera crónica. Y de temor. Así que tenemos una nueva pieza del audiovisual cubano contemporáneo con la cual alimentar nuestra cinemateca privada, nuestros diálogos de alcoba, nuestras sobremesas intelectuales. Luego, los días primero de cada mes pagamos la visita obligatoria a la bodega de la esquina, cargamos los mandados y esperamos que nos toque cantar el manisero.

No confundir la fascinación eventual de una cultura con el estado norteamericano por Alfredo Guevara (Cuba Posible < <https://cubaposible.com> >)

Este texto, resumen de las intervenciones de Alfredo Guevara en el espacio Hoy mismo, transmitido por la televisión cubana el 8 de junio de 1997, encabeza la edición número 18 de la revista Nuevo Cine Latinoamericano dedicada al 38 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. Cuba Posible lo reproduce con autorización de los editores de esa publicación

No soy de los que han vivido en Estados Unidos, ni por razones personales, ni de trabajo. He estado dos veces, y la primera fue una experiencia suficientemente interesante para mí. Ellos no me soportaron, y fui expulsado; de esto hace muchos años. Yo era extremadamente joven; fui conducido a la isla de Ellis, que creo que no existe como prisión, y de allí fui expulsado, y como podía ser expulsado a cualquier parte, naturalmente, seleccioné la ciudad de mi preferencia y fui expulsado a París. Por lo cual se los agradezco mucho. De todas maneras, porque soy un hombre de cine, he tenido que estar siempre atento a todo el sistema de las comunicaciones en Estados Unidos, y al papel dominante en el mundo de la cinematografía norteamericana.

Mi observación de Estados Unidos, como digo, solo por aproximación, es que realmente Estados Unidos son depositarios de una cultura fascinante, son el país que antes de que surgiera Japón como gran centro de tecnología llegó más lejos. Esto se explica por muchas circunstancias y, entre ellas, por los errores del socialismo soviético.

En la Unión Soviética se habían concentrado en el primer período de la Revolución de Octubre, y aun desde años antes de la Revolución de Octubre, acompañando a la revolución, es decir, simpatizando con la revolución, escritores y sabios que iniciaron un terreno que no es el que después se dio. Iniciaron los estudios formalistas. Estos estudios formalistas, referidos sobre todo a la gramática, y a la gramática en relación con la literatura más sofisticada, suponían de hecho un análisis por segmentos de las partes de la oración, del verso, o de un párrafo y de la imaginaria que las acompañaba.

[...] Después del Congreso del 34, el congreso de los artistas en que surgió esa palabra horrible y limitadora del realismo socialista que nadie ha sabido nunca qué es, además, desaparecieron todas estas corrientes porque fueron perseguidas. Lo curioso es –y ahora estamos muy libres de decir muchas cosas que hemos tenido que callar por delicadeza política–, que tanto Stalin como Trotsky (porque muchos tratan de decir: Trotsky era el iluminado y fue desterrado, pero no es así), Trotsky libró una batalla violentísima contra el formalismo, contra los futuristas y contra todas las vanguardias, y les hizo la vida imposible, y eso no hay nada más que ir a los libros, y ahí lo encontraremos. Los formalistas se fueron. Alguno quedó y siguió su trabajo en silencio, y se trasladaron a distintos lugares de Europa y finalmente algunos

llegaron a Estados Unidos. Esa línea es la que después encontraremos en la filosofía occidental europea, después de la guerra, con el nombre de estructuralismo, y entra en Estados Unidos de un modo muy natural [...] y algo que creo que no salió en el programa, pero que se conversó: el positivismo lógico inglés, marcó todo el pensamiento americano y lo hizo receptor muy fácil de todas estas concepciones estructurales, es decir, del análisis de la realidad por segmentos.

Cuando los soviéticos declararon idealista la cibernética, idealista todo lo que tenía que ver con este tipo de análisis, claro que no lo hicieron por gusto; el marxismo entraba en un país que no tenía condiciones, es decir, la clase obrera no estaba extendida y tenían que defender ese núcleo que tenían que extender. (No olvidar que la radio es de 1921 y la televisión, de los años 40). Es decir, que la difusión de las ideas se producía por métodos muy primarios en relación con la masificación de la sociedad. Esto permitió a Estados Unidos, a esa sociedad que ustedes dicen, o que piensan algunos, en formación, encontrar caminos que otros no encontraron, y la cibernética y la computación –su hijita– encontraron el desarrollo que les permitió avanzar, y avanzar, y avanzar en la tecnología.

Yo encontré en The New York Times hace unos años algo que me horrorizó: se anunciaba un centro de venta de diseño, es decir, de elaboración, y cuando me leí la noticia me encontré que era el diseño de la Bauhaus, que eran las concepciones básicas que tuvo el movimiento revolucionario, primero en una Alemania en efervescencia revolucionaria, y después en la Rusia de los primeros años, cuando se estaba formando el movimiento hacia la Revolución de Octubre, y después en el primer período de la época soviética, cuando estaba vivo Lenin, y de ahí que las vanguardias artísticas tuvieran su papel; porque la mayor parte de las vanguardias artísticas que inundaron el mundo en una época precedieron, acompañaron o sucedieron en lo inmediato a todo el movimiento revolucionario europeo de Alemania y de Rusia, es decir, de lo que fue después de la Unión Soviética, y esas vanguardias las heredaron en Estados Unidos, y vendían el diseño que había inventado el movimiento intelectual revolucionario en Alemania y en Rusia, antes y después de la constitución de la Unión Soviética. Pero lo peor del artículo, que me dejó realmente empavorecido, es que los soviéticos estaban comprando esos diseños para poder modernizar su industria, porque claro, lo que fue arte se convirtió en diseño para racionalizar la industria.

Si nosotros no partimos de la base de que esa sociedad abierta [de Estados Unidos], con componentes de todo el mundo, como tú has dicho, pero meltingpot no logrado, o todavía en proceso, tiene una fascinación especial...; esa fascinación especial puede ejercerla una nación cuando está en formación, o cuando está formada, porque también ese proceso es fascinante, y aquí llego a lo que me interesa, bueno, a lo que me interesa fundamentalmente. El problema está en no confundir la fascinación eventual de una cultura de esas características, una cultura que tiene todas las riquezas de la literatura, de las artes,

etcétera, pero también de la tecnología, y de la tecnología que ha sabido aprovechar la lección de las artes y hacer cada producto bello y funcional; no confundirlo con el Estado norteamericano. Si algo ha detenido el proceso del meltingpot son precisamente las características de esa sociedad: por una parte abierta y, por otra, profundamente discriminatoria.

¿Cuál ha sido una de las fuerzas más grandes para el desarrollo de Estados Unidos? Precisamente exigir a los inmigrantes el máximo aporte. Abrirse paso cuesta tanto trabajo que, de hecho, se está enriqueciendo en plus la sociedad norteamericana. Esa entrega de miles y miles de polacos, de italianos, de judíos del este de Europa principalmente. Han tenido que dar una batalla tan grande para echar a andar en esa sociedad que es riqueza plus, porque es un momento de esfuerzo, es decir, de tensiones humanas, masivas, porque han sido miles y miles, centenares de miles las personas que han llegado. No todo el mundo puede abrirse paso limpiando dinero de la droga, como es el caso de otras capas de inmigrantes. No estamos hablando de ese período, estamos hablando del período en que realmente ocurren las grandes oleadas de Europa, la última de ellas, de las más importantes, desde luego, la que provocó el nazismo, que –entre otras cosas para poder satisfacerte y hablar de cine–, provocó que tantos cineastas de Europa del Este vinieran, y después cuando se produjo la invasión de Occidente vinieran a trabajar a Estados Unidos. Es muy complejo el juego de ese estatus, de ese establishment: acepta y condiciona.

[...]

Yo decía que al final llegaba el cine, y dije que llegaba al cine por esas oleadas de cineastas de todo el mundo, pero especialmente de la Europa que se vio hostigada hasta la destrucción masiva, por millones, de poblaciones, la población judía y no judía, de países de Europa. Tantos cineastas vinieron a trabajar a Estados Unidos, y con la invasión de grandes países de Europa occidental otros tantos vinieron a trabajar a Estados Unidos, y Hollywood se enriqueció con esas presencias, y con la obra que realizaron. (Si no me tocara hablar de cine sino de física, diría que la física nuclear y todas las teorías de transmisión de la física ondulatoria, etcétera, se enriquecieron de tal modo que los medios de comunicación están en sus manos). Y el cine en primer lugar no solo se enriqueció con esas presencias, sino que en el curso del período de la guerra, y posterior a la guerra, que es precisamente el momento de su mayor florecimiento, se apoderaron del mundo entero, es decir, de las grandes cadenas de distribución y de hecho, primero, de las salas cinematográficas y después, por la vía de la televisión y el video.

El cine norteamericano está en el mundo entero y es la imagen de la subcultura norteamericana y no de aquello de que estaba hablando, respondiendo la pregunta anterior, sino que es el producto B, el producto en serie, el producto embrutecedor, el que no es nada más que puro entretenimiento o que desborda la banalidad para convertirse

en un elemento de desnacionalización, de “desmedulación” del receptor, es decir, del público de otros países. Porque a través de los medios de comunicación que dominan de este modo las grandes multinacionales norteamericanas, y que no son los representantes de la cultura nacional sea o no sea, esté logrado o no lo esté, sino simplemente del comercio, trasladan a la televisión y al video lo que hicieron antes en el cine. El gran patrón de los consorcios cinematográficos, cuando era el cine el que dominaba, sigue dominando [...] pero en realidad ya no es el cine puro en las salas cinematográficas, sino por vía de la televisión. El comercio sigue al filme, es decir, hay que entrar, hay que condicionar a los públicos al disfrute del modo de vida norteamericano, de los productos que consume, de la sociedad consumista, y entonces el comercio se presenta para ofertar el producto que ya viste en la pantalla.

Ese lema: el comercio sigue al filme, porque eso tiene la sociedad norteamericana también, tiene un cinismo y un descaro total, completo, es decir, dicen lo que se proponen, y lo que se proponen es colonizar. Tuve un amigo que murió, que influyó mucho en la formación de nuestras cinematografías, Saúl Yelín, que decía: “los norteamericanos llegan a todas partes para desmedular”; es decir, van a presentar un filme sobre Brasil y entonces sale Carmen Miranda con cuatro plátanos y una piña, y eso es Brasil, ya para siempre eso es Brasil. Cuba es lo mismo, Desi y Lucie Arnaz, el cubaneo, la banalidad, etcétera; porque nosotros ahora tenemos cientos de miles de universitarios, pero cuando no teníamos cientos de miles de universitarios tuvimos algunas lumbreras, y desde fines del siglo xviii y principios del xix, hasta el triunfo de la Revolución, es decir, el período pre-revolucionario, estuvo pleno de grandes figuras de la música, de la ciencia, de la cultura, de la literatura, etcétera, pero eso no era Cuba; Cuba era Desi y Lucie Arnaz; y así pongo esos ejemplos porque son los que algunos, los más maduritos, pueden recordar, y además algunas de esas series de cosas se vuelven a transmitir. México era un charro con un sombrero y un zarape bien metido en él y nada más. Y México es también una gran nación, con una gran cultura con muchas virtudes y con defectos, como también los tenemos nosotros.

Entonces, el gran problema del cine norteamericano no es el gran cine norteamericano. Hay un gran cine norteamericano, hay un cine que tiene valores artísticos, valores culturales, humanísticos, que enfoca los problemas de la sociedad norteamericana de un modo crítico, constructivo y que vale la pena aplaudir y saludar; pero hay una masa inmensa de productos que invade el mundo embruteciendo y desnaturalizando las propias culturas, y proponiendo constantemente consumismo, consumismo, consumismo, banalidad, banalidad, violencia, muerte, droga, etcétera; eso es lo que no podíamos permitir nosotros.

Si un día llegaran las relaciones idílicas con ese país que tenemos al lado, creo que nuestra política cultural no tendría que plantearse rechazar a [William] Faulkner, Sidney Pollack o Shirley MacLaine, eso sería

absurdo; a los grandes escritores, los grandes artistas, Andy Warhol. Ese no es el problema. Lo que no podríamos permitir, y no tendríamos que permitir tampoco ahora, es la invasión masiva de los productos sub-culturales que son instrumento de dominación; eso es lo que es política cultural, y yo lo que lamento es que aún hoy no la apliquemos.

El Cíclope Tuerto



"Temo el día en que la tecnología sobrepase nuestra humanidad, el mundo solo tendrá una generación de idiotas"

Albert Einstein