

► **Octavio CORTÁZAR**
Cuba, 1935

Algunas de sus películas:

Por primera vez

El brigadista

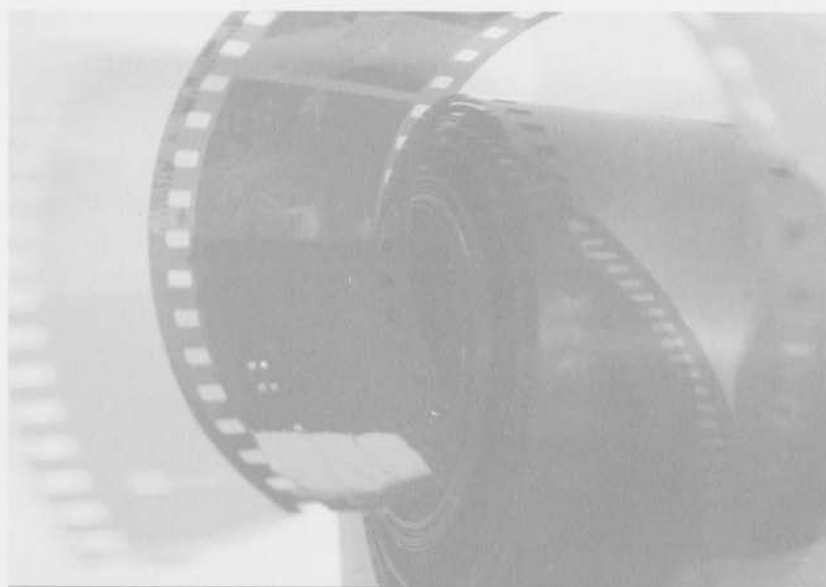
Guardafronteras

Cuando pican los peces

La última rumba de Papá Montero

Derecho de asilo





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Dervis Espinosa.

Sonido: René Portillo.

Producción: Carlos López.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2001, Casa del Director.

Soy un cineasta que en el año 1959 comenzó a trabajar en el ICAIC, en su primer año, prácticamente soy de los primeros. Yo ya venía del teatro, de la televisión, y tenía alguna experiencia en dirección porque había tenido casi un año un programa diario de temas culturales, en vivo, y sabía dirigir más o menos. Había pasado cursos, pero en el cine entré como productor en el ICAIC porque la única plaza que había era de asistente de producción. Estuve como un año y medio, hice cinco trabajos como productor, cosa que después me ayudó muchísimo en mi carrera como director, en cómo organizar la producción, conocer todos los factores presupuestales, etc.

Después trabajé como asistente de dirección y fui a estudiar a Checoslovaquia, dentro de un grupo de futuros realizadores del cine cubano. Tuvimos el privilegio de poder estudiar otras carreras, otras universidades, en los antiguos países socialistas. Algunos fueron al GIK de Moscú, a Baviera, en Alemania y yo tuve el privilegio de ir a la FAMU, en Praga, en la década de los años sesenta, una década prodigiosa donde surgieron varios realizadores de esa escuela. Estoy pensando en Vera Chytilova, en Jiri Menzel y sobre todo en Milos Forman. Esa era la gran escuela de los años sesenta y tuve el privilegio de estudiar ahí mi carrera y formarme no tan solo como cineasta, sino como teleasta también. Ya tenía

un antecedente de trabajo en dirección de teatro y eso me facilitó el aprendizaje en la escuela, la posibilidad de poder de vez en cuando compartir mi carrera de director de cine, tanto de ficción como de documental, con el teatro e inclusive con la ópera. He tenido la posibilidad en mi vida de montar espectáculos musicales y óperas.

Comencé a trabajar en el ICAIC al regreso, haciendo documentales, porque quería ser documentalista. Es que el ICAIC tenía un sistema en esa época de no ofrecer la posibilidad a un joven de enfrentar una empresa tan compleja como un largometraje hasta que ese joven no hubiera demostrado que por lo menos tenía algo de talento y ese fue el caso. Eso me llevó a estar demostrando durante cerca de diez años que tenía talento entre comillas. En el año 1977, cuando yo hago mi primer largometraje, ya francamente no me interesaba expresarme a través de la ficción, me había convertido en documentalista. Tuve la suerte, gracias a esta situación coyuntural, de convertirme en documentalista, descubrir el documental como género expresivo. Hice muchos documentales hasta el año 1977. Pudiera señalar Por primera vez, que se ha convertido en un clásico del cine cubano y, por qué no, del documental latinoamericano; Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú, un documental de análisis sobre el sincretismo religioso. En fin, he desarrollado a partir del año 1967 una carrera de documental con ficción. Tengo tres largometrajes de ficción: El brigadista, hecho en el año 1978, Guardafronteras, en 1980, y Derecho de asilo, en 1994. En fin, no tan solo largometrajes y documentales, sino también te decía que participo de una manera habitual en la actividad teatral e inclusive en cuestiones de tipo musical o de ópera. Es a grandes rasgos una síntesis de mi carrera.

Hay una característica en el cine cubano: es un cine con mucha identidad, con muchas raíces en lo propio y con mucha diversidad. ¿Cómo ves las distintas etapas del cine cubano y en especial qué reflexión te merece el cine cubano contemporáneo como parte de estos cuarenta años de cine revolucionario?

Hay etapas fácilmente detectables. Hay una etapa fundacional claramente definida que va entre los años 1959 y 1969, donde los futuros talentos van surgiendo y se van formando en la búsqueda de lo que tú decías precisamente. Se buscaba en esa época un análisis de la personalidad del cubano, de lo que era nuestra historia, de lo que eran los factores de identidad, una temática muy variada, pero si te pones a analizar en sentido general coinciden estos factores: búsqueda de la identidad, la revisión de la historia nacional, conflictos sociales, conflictos políticos.

En los años 1959 y 1960 los realizadores comienzan haciendo documentales, se van formando, van aprendiendo el manejo de las diversas técnicas. Es el caso de Santiago Álvarez, quien ya en el año 1969 era el gran documentalista cubano, conocido mundialmente. Lo mismo pasó con Gutiérrez Alea, Titón; hizo sus grandes películas en esa época. Esa es una primera etapa fundacional donde la gente aprende, van poco a poco aprendiendo la técnica, convirtiéndose en cineastas, algunos en documentalistas, otros en directores de ficción. Cuaja un cine nacional, va formándose poco a poco un público. Digo formándose porque independientemente de las expectativas que existían en los primeros años de la Revolución con respecto a un cine nacional, las películas de entrenamiento, por llamarlas de alguna manera, no fueron lo suficientemente bien realizadas como para que el público las aceptara y hubo inicialmente un rechazo. Estoy pensando en

los años 1962, 1963 y 1964. Pero comenzó un rescate de ese mismo público a través del Noticiero, de los documentales y posteriormente del cine de ficción. Tal es así que a la altura de 1970 existía un público para ese cine cubano que estaba haciendo el ICAIC. No tan solo el ICAIC, porque sería injusto decir que el cine cubano es cine nada más hecho por nosotros. También estaban los Estudios Fílmicos de las FAR, con una producción bastante buena, aceptable para el desarrollo de la época y del momento.

Una segunda etapa llegaría hasta 1979 y 1980, con la segunda generación de cineastas que habían comenzado como aprendices de estos maestros, de estos primeros maestros; estoy pensando en Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, José Massip, que eran los cineastas al fundarse el ICAIC. Hay una segunda generación, los que ingresamos precisamente en esos años, pero que no teníamos una experiencia previa -quizás embrionaria, pero la tenían- como la de Julio, Titón o el mismo Massip. Esta segunda generación viene ya pujante y cuaja en la segunda década, una década también brillante con la diversidad que usted mencionaba, siempre manteniendo esta búsqueda en la historia, en la identidad, en los conflictos sociales y políticos, y se van viendo ya resultados. La primera se mantiene y se fortalece con esta segunda. Los temas son los mismos. Estoy pensando en esa mezcla de la ficción con el documental que algunos empezaron a poner en práctica en esa época; está presente en *La primera carga al machete*, sobre todo en *Girón* y también, por qué no, en *Las aventuras de Juan Quinquín*, por mencionarte una forma digamos muy nuestra de hacer cine.

La permanencia del trabajo de Santiago Álvarez, de los mismos documentalistas, va haciendo también una época brillante en esta década del setenta al ochenta. Hay

reconocimientos de todo tipo, ya a finales de los setenta hubo reconocimientos internacionales importantes: el premio de Lucía en Moscú, premios importantes en festivales como el de Berlín, independientemente del premio anual que siempre obtenía un documental cubano en el Festival de Leipzig, RDA, que en aquella época era el mejor festival de documentales del mundo.

La tercera etapa, evidentemente, comienza a principios de la década de los ochenta, donde se consolida la industria, empieza a tornarse un poco más industrial el cine cubano. Hasta ahora no es que no fuese industrial el cine cubano, lo era, pero estaba más dentro de lo que era el mundo en sí de la experimentación y del taller que de una industria. Surge, se desarrolla, se crea un laboratorio y se van haciendo películas dentro de una lógica, de un cierto racionalismo de industria, que obliga a rebajar un poco los costos y así mismo incide, pienso yo, también en la temática. Se cae un poco más en lo que se ha dado en llamar por algunos de los teóricos la dramaturgia de lo cotidiano: películas de bajo coste, siempre sobre temas sociales; la épica -que estuvo presente en toda la década de los sesenta y de los setenta, como es natural- fue difícil encontrarla en esta época que va de 1980 a 1990. Cuando estoy pensando en 1990, estoy pensando ya en lo que es el Período Especial y demás, en esta debacle que constituye para el cine cubano los años noventa, marcado por esta temática y por esta forma de hacer cine, por esa dramaturgia de lo cotidiano, donde la comedia prevalece.

El documental, desde mi punto de vista, se empobrece. Se empobrece porque en alguna medida no se asume por esta tercera generación que viene ya pujante -generación que había entrado en el ICAIC en la década del setenta haciendo trabajos de asistencia de dirección-, haciendo sus primeros

documentales con la visión más puesta en la ficción que en el mismo documental. Inclusive yo te pudiera decir que el ICAIC, como empresa, como organización cinematográfica, no consideró nunca al documental como género en sí, por lo menos muchos de los funcionarios que ocuparon cargos importantes dentro del organismo. Era más bien un vehículo, un medio, la manera de aprender a manejar los departamentos, que los jóvenes conocieran la forma de expresarse, la forma de editar. Y esto, aunque parezca que no, incidió en alguna medida en el ojo del documentalista que iba a convertirse después en realizador de largometrajes, que iba a documentar para experimentar.

La generación nuestra asumió el documental como un género expresivo. La que surge entre los ochenta y los noventa, jóvenes que empezaron a trabajar en los setenta, no lo asumieron de esa manera. Eso empobrece. Independientemente de que se hacían cuarenticinco, cincuenta documentales -la cantidad era grande-, cuesta trabajo encontrar documentales parecidos a los que se hicieron en la década del setenta o como los buenos que se hicieron en la década del sesenta. Se aumentó la cantidad de filmes, de largometrajes, fue una etapa de florecimiento entre comillas de la producción cinematográfica, no así de la calidad. Son contados los títulos que tienen un verdadero nivel. El hecho de la inserción dentro de un cine industrial, también entre comillas, perjudicó en alguna medida tanto al documental como a los largometrajes en esta década de los ochenta a los noventa, con excepciones, *Fresa y chocolate*, por ejemplo.

La tercera etapa, que es la que yo denomino la debacle, es la del Período Especial, donde producto de la incidencia del punto de vista económico sobre el cine cubano, llegó poco a poco la involución de producción en el cine de largometraje

de ficción y casi prácticamente la desaparición de los documentales durante esa época. No se hicieron documentales desde 1994 hasta 1996. Fue involucionando el cine hasta la recuperación que se vio a finales del siglo pasado y comienzos de este. Espero que con las nuevas generaciones, con el apoyo de la nueva dirección, el cine cubano vuelva otra vez a por lo menos el nivel que tenía en los años setenta.

Hay nuevas generaciones que se incorporan al cine cubano con herramientas no anticuadas, pero sí desgastadas, de la narrativa del viejo cine cubano. ¿Cómo evalúas al cine cubano hoy, con películas como las de Cremata y Solás?

No soy profeta, pero me da la sensación de que el cine cubano poco a poco va a ir mejorando. Has puesto dos buenos ejemplos. Uno de ellos es *Nada*, de Juan Carlos Cremata, una película de un egresado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Cremata, tú lo estas viendo, en *Nada* aporta nuevas ideas, nuevas formas sobre una temática que es cotidiana, recurrente en el cine cubano. Pienso que el cine cubano tiene que variar un poco esa temática. Estás viendo una y las viste todas. Siempre el conflicto de la lejanía, todo responde a la realidad concreta de la división de la familia cubana. Pero con respecto a las formas, estás vislumbrando las posibilidades de una renovación del lenguaje del cine cubano, que estuvo muy limitado desde todo punto de vista, como el de tener una cámara con un zoom: adelante, atrás. Entonces tú no podías salirte de eso por factores, digamos, de producción. Yo intenté, en el año 1980, tratar de cambiar angulaciones, me estoy refiriendo a la cosa más convencional de contar, pero eran conflictos. Estás obligado necesariamente, por los factores de tiempo y falta de factores

industriales, a la utilización del zoom y abre y entonces te vas a acá y allá. Estas viendo la imaginación puesta en función de una idea en el caso de *Nada*.

Otro caso es el de Humberto Solás que tú me mencionas, *Miel para Oshún*, la inserción del digital. Hace años que debimos haber empezado a trabajar, no en digital, en Betacam SP. Yo en el año 1995 me encontré con los argentinos Carmen Guarini y Marcelo Céspedes en Leipzig, quienes me enseñaron un documental -*Jaime de Nevares, último viaje*, es el título, sobre un obispo que había fallecido- llevado ya a 35 mm, hecho en Betacam SP, espléndido, que premiamos en ese festival. Yo era miembro del jurado y luché por que se llevara el premio, porque lo merecía. El primero que impone aquí la técnica del digital es Humberto, pero se pudo haber puesto en práctica hace muchos años. Se pueden hacer películas muy buenas y muy baratas. Esas producciones de dos, tres, cuatro millones, tenemos que estar locos...

El digital es para nosotros una gran posibilidad, no tan solo para Cuba, sino para toda América Latina, la posibilidad desde el punto de vista de la producción, la de expresarnos con una simple cámara digital y con talento. Talento tenemos, lo que no sabemos a veces es qué hacer con él. Ahí está el camino: Ripstein por un lado, Solás por otro, los maestros utilizando ya el digital. Con eso y con talento se pueden hacer, perfectamente bien, obras maestras.

¿Qué es el cine para Octavio Cortázar?

El cine ha sido siempre para mí un arte maravilloso. Desde cinéfilo hasta director. Yo empecé amando el cine. Soy un cinéfilo desde niño y llegó el momento en que ya empecé a entrar en contradicción con la pantalla. Y empecé

a reflexionar, a darme cuenta de que yo tenía aquello dentro de las posibilidades de quererme expresar a través de lo que estaba viendo. Siempre sucede: tú entras en contradicción con lo que ves. Me acuerdo de una película de Hathaway que se llamaba Niagara Fool, cuyo final no entendí y empecé a discutir, pero el director era Hathaway, no yo. Eso fue en el año 1950 o 1951, yo era muy joven -catorce o quince años-, ya empezaba a sentirme un poco director de cine. Atrás de mí tenía una larga trayectoria cinéfila, no de cineclubista, sí de ver cine cotidianamente. Los cines pasaban dos películas diarias -cine americano fundamentalmente- y yo las veía. A partir de la década del cincuenta se empezó a ver otra cinematografía. Entonces poco a poco empecé a entrar en contradicción con lo que veía y a formarme mis propios sueños. Lo puedo hacer mejor, el final no me gusta, que por aquí, que por allá, y ahí empezó a surgir un cineasta de uno.

Si tú quieres expresarte en el cine, si tú amas un arte, tienes que empezar a amarlo verdaderamente antes de pensar expresarte a través de él.