

ENTREVISTA A PRÓPOSITO DEL PRESENTE ESTUDIO

(con la colaboración de Robin Ravelo del Valle)

El miércoles 9 de junio de 1999, a las 3:00 p.m., se concertó esta entrevista en el apartamento de Humberto Solás.

Quisiera puntualizar cuáles serían sus más importantes trabajos, tales como conferencias, ponencias, prosa, poesía, ensayo u otros. Comente, por favor, su reciente visita a los Estados Unidos.

Bueno, en realidad yo no acostumbro a hacer trabajos teóricos —un poco por pereza y un poco porque no me considero con la autoridad necesaria—; pero quizás con el tiempo y si logro objetivos de consolidar, de plasmar una idea que yo tengo al respecto del cine y me sienta orgulloso y satisfecho de ella, pueda emprender un camino teórico, porque eso significaría poder ayudar a otras personas a desbrozar un camino, a no descubrir el Mediterráneo como tuve que hacerlo yo al inicio de mi carrera, cuando todos los días y a golpe de intuición tenía que ir perfilando una caligrafía estilística y un lenguaje. Pero lo hacía a ciegas, por cuanto no existían en aquel entonces (principios de los años 60) ni escuelas de cine ni la cantidad de material teórico accesible hoy a los que quieren ser cineastas. He escrito algún poema, pero aunque parezca contradictorio, lo he hecho por razones pragmáticas. A la hora de hacer el corto *Simparelé* y el filme *Cantata de Chile* me atreví a escribir algunos textos en

una poesía que no tiene ningún valor, salvo que me sirvieron para ilustrar de manera literaria algunos aspectos en que la imagen no era lo suficientemente rica o no se permitía el derecho a abordar determinados matices...



¿Aparecen esos textos en estos filmes?

Sí, yo tendría que revisar esas películas y ver dónde están exactamente. Un poco me consideré poeta en aquellos momentos, pero en realidad fue la necesidad lo que me obligó a escribirlos. En función del cine todo; es decir, yo sería capaz hasta de escribir música, sería capaz de tararear —como he hecho a veces— para que los músicos comprendieran qué es lo que yo quería. Pero siempre todo en función del cine; extrapolado de éste ni se me ocurre. Con relación a la visita a los Estados Unidos, fui invitado por la Ford Foundation, que organizó durante tres días un ciclo de conferencias sobre la cultura cubana en todos sus aspectos, la cultura científica, la cultura artística, etcétera. Por razones que escapan a mi conocimiento, deberían haber asistido siete personas, pero al final estuve yo solo. Fue un trabajo muy inte-

resante; me parece que había una buena actitud, un deseo de hacer donaciones a las instituciones culturales y científicas cubanas por parte de la Ford Foundation. Parece que ellos no tenían muy claros los mecanismos para realizar estas operaciones con Cuba, pero yo tampoco les podía dar consejos muy certeros al respecto. Hubo también una conferencia aparte, donde se abordaron los problemas de la cubanía, de la integración entre diferentes factores de esa cubanía tomando en consideración la diáspora que existe en el exterior; creo que se motivó la buena voluntad de que se debe hacer algo interesante. Eso fue en Nueva York. También estuve en Bowling Green, una universidad en Ohio, donde se impartieron interesantes conferencias sobre la cultura caribeña, en las que participé por Cuba. Había allí delegados de varios lugares, incluso un Premio Nobel de la isla de St. Thomas. Fue una experiencia muy rica, aprendí mucho y lo poco que yo podía aportar lo entregué al acervo de ellos. Esas fueron las dos actividades fundamentales que se realizaron en ese viaje, que duró un mes más o menos. Trabajé en Nueva York, donde colaboré en el guión de una joven realizadora chilena que quería hacer su primer largometraje y estaba en la ciudad en ese momento y le hice un trabajo de asesoramiento, como a veces hago.

¿Conserva usted algunos materiales escritos de las conferencias impartidas o los trabajos realizados?

No, yo generalmente imparto conferencias o hago talleres sobre dos materias: una es dirección escénica y la otra, dramaturgia cinematográfica. Sobre eso sí guardo escritos inéditos que quizás se conviertan en un futuro en la base de un trabajo teórico que podría someter a la consideración de una editorial cubana; pero en realidad en este momento no son más que notas sueltas, un tanto caóticas, y solamente yo podría vertebrarlas y organizar una conferencia con ellas. Por ejemplo, iré el próxi-

mo sábado a la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños a dictar una conferencia sobre puesta en escena, dirección escénica. Una conferencia de hora y media o dos a las que llevo notas que organizo en el terreno. Creo que debo sistematizar todas esas cosas, porque aunque algunas son acotaciones de prestigio que recogen mis lecturas de textos de autoridades en la materia, hay muchas que son personales, modestamente personales, que quizás se podrían convertir con el tiempo, si no en un libro docente, al menos en una reflexión teórica sobre aspectos del cine en América Latina.

¿Cuáles serían los lugares, de los visitados por usted, que se podrían señalar como los más importantes en su trabajo?

He impartido talleres, conferencias en todos estos lugares que me muestras en tu listado: España (varios lugares), Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Costa Rica, Puerto Rico, Estados Unidos. Países que podrían faltar serían: la India, a donde he ido en tres ocasiones diferentes al Festival de Nueva Delhi; desde luego, Francia, país con el que me unen lazos muy fuertes de trabajo —posiblemente mi próxima película sea una coproducción cubano-francesa, la segunda—; Italia, que he visitado en ocasión de semanas del cine. Me parece que, hablando del continente americano, en Centroamérica me faltarían por conocer Honduras, El Salvador, Guatemala, y del continente del sur, creo que es Ecuador el único país que no conozco. Ya sea por razones de semanas del cine o de otro tipo he visitado una gran cantidad de países: he visitado también Checoslovaquia, la antigua Unión Soviética y algunos países del antiguo bloque socialista.

¿Retrospectiva en Estados Unidos por el XL aniversario del ICAIC?

Ese fue un viaje anterior, como un mes antes de este último viaje. En esa ocasión se

hizo una exhibición de cine cubano en el Lincoln Center, lugar muy importante dentro de la vida cultural de Nueva York y de todo el territorio norteamericano. Casi se diría que tener una retrospectiva en el Lincoln Center es haber ido a la Meca dentro de las instituciones culturales norteamericanas; y fue una retrospectiva de mucho éxito, las críticas fueron muy favorables a la muestra y creo que era la primera vez que en los Estados Unidos se hacía una retrospectiva tan amplia. No hubo ningún malestar, no hubo los grupos que antes asistían a estas cosas y creaban barullo, dificultades o ponían bombas. Por ejemplo, estando allí vi un video de la primera exhibición de *Lucía* y hubo amenazas de bombas, cordones policíacos... pero era otra época. Ahora, aunque estábamos preparados por si dentro del debate surgía algún incidente, realmente todo fue, digamos, placentero, salió bien y las películas gustaron. Hay una distribuidora de videos que es muy fuerte, creo que se llama New York Video, que ya ha sacado al mercado películas cubanas y las está distribuyendo en formato de *cassettes*. En fin, creo que ha sido interesante. De todas maneras, tengo también un proyecto, del cual he hablado en otras ocasiones, que se llama *Havana-Broadway*, que es una película de ficción de muy bajo presupuesto, como cine independiente, que ocurre en las zonas de latinos de Nueva York y que pretende ser una especie de testimonio de la vida de



los latinos en la gran ciudad. Este proyecto lo que pretende es dar una imagen de dignidad del latinoamericano en la ciudad de Nueva York; tú sabes que al latino generalmente se le reduce a una caricatura y a veces hay intentos que son menos caricaturescos, pero resultan también epidérmicos por falta de conocimientos. No se ve el verdadero drama del latino porque generalmente los autores no son latinos. Entonces, como resultado de los talleres que he impartido en Nueva York con alumnos que son latinos, ellos mostraron interés en hacer una película entre todos sobre el mundo latino en esa ciudad, el mundo de los dominicanos, los portorriqueños, etcétera; pero mostrando una cara muy verídica, es decir, tratando de enfocar el asunto con intensidad y profundidad. Entonces surgió esa idea, que sería una película de muy bajo presupuesto, auspiciada y apoyada por la Casa de las Américas de Nueva York y por muchas instituciones latinoamericanas de esa ciudad, que son generalmente muy progresistas, muy en defensa de los latinos en Nueva York. Ese es uno de los cinco proyectos que tengo.

En este mismo contexto de los Estados Unidos, ¿a usted le impresiona que el interés fundamental existente en ese país por el cine cubano se circunscriba prácticamente a la comunidad latina o ve también en el norteamericano medio cierto interés por la temática latinoamericana, cubana, en el cine?

Puede ser, pero no creo que sea una pasión o una curiosidad muy extendida, porque el norteamericano es una persona que vive convencido de que está en el centro del mundo, de que esa sociedad y los parámetros que la organizan son los únicamente válidos, desde el punto de vista económico, cultural. Ellos manejan una cultura popular, siendo Hollywood uno de los exponentes más fuertes de esa dinámica; entonces todo lo que ocurra fuera de ese macromundo —que es como una

cosmogonía o un universo para ellos— que es Norteamérica, son aves raras, son como exotismos, como cosas que ocurren en otras galaxias. Solamente los latinos sí tienen, por razones de vivencia y de raíces, una conducta que pondera, respeta o analiza una obra cultural cubana o latinoamericana, ubicándola contextualmente, con una verdadera dimensión; pero soy de la opinión que sí, que en una ciudad sofisticada como Nueva York, que es como un país aparte, como un principado dentro de la nación norteamericana, un oasis cultural en que hay acceso a todas las manifestaciones culturales del mundo, es una ciudad que concentra todo eso. Ello no ocurre en el resto del país, donde no creo que una película cubana sea conocida, salvo *Fresa y chocolate*, que fue un gran éxito, también como resultado de la nominación para el Oscar. Fuera de eso es muy difícil que una película cubana provoque el interés en una población que yo diría que es como autofágica, que devora sus propios mitos y que no tiene gran preocupación (me atrevería a decir que ninguna) por otro tipo de manifestaciones, salvo en dos o tres grandes ciudades en las que la misma vida cosmopolita de muchas etnias que se van integrando provoca de manera casual, accidental y a veces muy justificada, ciertas preocupaciones. Ahora, no hay que perder de vista una cosa, y yo siempre hablo de esto: Estados Unidos muy pronto tendrá que ser declarado (si no oficialmente, al menos está a la vista) un país bilingüe. No hay ciudad norteamericana en que no haya presencia latina de emigrantes recientes que, por las razones que todo el mundo sabe, van allá a abrirse paso. ¿Qué ocurre? Ellos están tomando conciencia de eso, sobre todo el grupo de los chicanos, que es el más consolidado y el que tiene manifestaciones culturales más fuertes... Ayer me decían que un señor de apellido Montezuma va a abrir 19 salas de cine para exhibir cine latinoamericano en Los Ángeles; y cuando se habla de cine latinoamericano se incluye, desde luego, el cine cubano.

Pero, ¿por qué sucede esto? No sólo porque hay necesidad de legitimar una presencia a través de los productos culturales, sino también porque es un mercado; usted va a Los Ángeles, la Florida o Nueva York y no tiene que hablar inglés, en absoluto, siempre hay a mano una persona que le puede responder su pregunta en español. Ese es un mercado, un público que eventualmente es un mercado para el cine latinoamericano y lo que falta es explotarlo, lo cual contribuye a consolidar la idea de Eduardo Galeano de que estas langostas latinoamericanas van invadiendo ese gran territorio y transformando esa realidad. Creo que ya muy pronto, quizás para el año que viene, habrá muchas salas de cine en todas las grandes ciudades norteamericanas —y aún en ciudades pequeñas— que se van a dedicar a exhibir cine latinoamericano y que van a tener un público de guatemaltecos, peruanos... personas originarias de todos estos países. Ya es una nación que se está convirtiendo en mitad hispánica, con poder económico, y esos grupos latinoamericanos pueden devenir, con el tiempo, grupos de producción de cine que narren la vivencia que a ellos les interesa narrar, que es la vivencia autóctona de su inserción..., o no, que pueden inclusive, con los capitales allí consolidados, hacer gestiones para filmar en América Latina sin la imposición rectora, formularia, de Hollywood, que hasta ahora, no se ha interesado por Latinoamérica, aunque ha dado cierto espacio a los chicanos. Pero es nada más y nada menos que una industria. El día que descubran que filmar películas con espíritu autóctono, con espíritu de legitimidad, es un negocio, ese día las van a producir, porque será un negocio, como otro cualquiera. En ese sentido siempre tengo esperanzas en que las rejas abiertas a América Latina se complementen en la realidad. Quizás no lo vea en mi vida, pero creo que en un futuro esa nación va a dejar de ser lo que ha sido hasta ahora; es decir, es una nación que ya es una fuerte dicotomía cultural. La antigua dicotomía entre ir-

landeses y judíos ya está siendo sustituida por una más avasalladora y más fuerte, que es la protagonizada por los latinoamericanos que, además, introducen en los Estados Unidos determinados valores que parecían perdidos, o que están perdidos, como es el espíritu de solidaridad familiar.

¿Conoce de alguna otra obra hecha sobre su labor como cineasta además de las ya conocidas El cine y la vida y Una y otra vez?

No, que yo recuerde. Se han hecho documentales, pero no sobre mí específicamente, sino en los que yo participo como uno de los fundadores del cine cubano. Hasta ahora lo que hay es eso. *Una y otra vez* es una película muy bonita, muy impresionista. Es como una especie de testimonio poético de la filmación de *Cecilia*. Impresionista porque no hay una conceptualidad a la vista —hay un discurso narrativo en primera línea— sino que es más bien una sucesión de imágenes que se van acumulando sobre el proceso de la creación de una película, en este caso, de *Cecilia*. Es un lindo documental.



¿Podría precisar cronológicamente algunos acontecimientos que considere determinantes en su trayectoria vital y creativa? Me interesaría, sobre todo, los vinculados a su incorporación al movimiento insurreccio-

nal, al ICAIC, su viaje a Europa en 1964 y finalmente, un comentario sobre cómo influyó en usted lo sucedido con Un día de noviembre y la crítica a Cecilia.

En cuanto a mi vida insurreccional, que fue muy breve, comenzó cuando yo tenía catorce años y duró hasta los dieciséis. Me integré a la insurrección dentro del grupo de acción y sabotaje, cuando era estudiante nocturno del Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, y ahí comencé a participar en ese tipo de actividades. Primero más bien fueron labores estudiantiles, pero después pasamos ya a acciones más fuertes de guerrilla urbana, de terrorismo... No me gusta mucho hablar de esto, es un tema que no me gusta abordar demasiado. Hubo experiencias muy dramáticas. Se constituyó un grupo que básicamente era de jóvenes de La Habana Vieja que participamos en esas actividades y que fue muy golpeado por la dictadura; hubo compañeros que sufrieron torturas. A mí de este tema no me gusta hablar mucho, me afecta. Hace más de cuarenta años y todavía me afecta, me emociona. Sobre la incorporación al ICAIC: justamente por haber estado insertado en esta vida insurreccional —no de la manera más heroica, pero en la medida de mis posibilidades y de mi coraje— yo no pude participar de actividades culturales que se desarrollaron anteriores al triunfo de la Revolución y que fueron la cantera que conformó el ICAIC. Es decir, aquí existían dos cineclubes muy importantes: *Visión* y la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*. Esta última cargaba su acción en la actividad cinematográfica; de hecho, de ahí surgió *El Mégano*, película que se considera prolegómenos del cine cubano. Al yo estar en ese período de clandestinidad no podía hacer esa vida cultural; no tenía tiempo ni posibilidad. Cuando triunfa la Revolución no tenía esos antecedentes de haber pertenecido a esas dos instituciones o a otras que sirvieron de cantera; por ejemplo, Nelson Rodríguez, Octavio Cortázar, y toda una serie de jóvenes, que eran del cineclub



Visión y se integraron al ICAIC muy rápidamente. Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, que estaban en *Nuestro Tiempo*, también lo hicieron. Yo era un desconocido para ellos, no tenía ningún *pedigree*, no tenía ningún contacto anterior y comprendí que lo que tenía que hacer era una película para poder demostrar ante las autoridades del ICAIC mi fe y mi pasión por el cine. En aquella época trabajaba en el Ministerio del Trabajo, directamente con el ministro. Era mitad guardaespaldas, mitad mecanógrafo. Recuerdo que vivía en La Habana Vieja e iba a mi casa nada más que una vez a la semana y, cuando iba, mi madre me tenía la ropa limpia y yo llegaba nada más que a recoger la ropa. Estuvimos acuartelados en el Ministerio durante año y medio, el primer año de la Revolución. Entonces comencé poquito a poco a ahorrar centavos, medios, pesetas y compré película *Dupont* de 16 mm. Un amigo, que ahora trabaja en la Academia de Ciencias y que es un magnífico fotógrafo submarino, tenía una camarita de 16 mm y construí una pequeña historia, una película de cinco minutos sobre el momento final de la vida de un joven de la insurrección en el momento en que la policía venía a apresarlos...

Esa es La huida...

Esa es *La huida*. Ahora eso no existe, porque estaba tan rudimentariamente editado, con

materiales tan obsoletos, tan pasados ya... Yo creí que estaba bien pegado. Nunca lo había visto y lo llevé al ICAIC, pero cuando lo proyectaron se desbarató. No pudieron ver más que dos o tres planos. Por ahí creo que tengo un pedacito que quedó de los restos de aquello, la máquina lo destruyó. Y evidentemente demostré que tenía pasión por el cine, porque a nadie se le ocurría en aquel entonces hacer una película *amateur*; te estoy hablando de finales del 59 o principios del 60. Así me dejaron entrar en el ICAIC, dentro de lo que yo más o menos podía hacer, como mecanógrafo de la revista *Cine Cubano*. Como tenía que pasar en limpio los materiales teóricos de los primeros números de esta revista, ocurrió que se convirtió en una fuente de conocimiento extraordinario y comencé a reflexionar. Después la revista *Cine Cubano* se convirtió, gracias a mí, realmente, en un lugar de tertulia, de reunión, por donde podía pasar un director de cine que iba a hacer su primera película y allí comentaba conmigo los problemas que tenía... o era a propósito de que le habían hecho una entrevista. Después venían personalidades importantes del cine mundial, como Joris Ivens, Gérard Philipe, Agnes Varda, Chris Marker y pasaban por la revista. Yo les hacía firmar un afiche enorme que tenía, que después desapareció desgraciadamente; tenía firmas increíbles en ese afiche. Y esto me propició el diálogo, el intercambio, con gente que tenía mucha más experiencia, o un poco más que yo, que no tenía ninguna. En el caso de Eduardo Manet, me brindó la oportunidad de que fuera asistente de producción de un corto que se llamó *Napoleón gratis*, un corto agradable que hizo en esa época.

Perdón... ¿Napoleón gratis era parte de la Enciclopedia Popular?

No. Por aquella época Octavio Cortázar me dio también la posibilidad de hacer una nota para la Enciclopedia Popular e hice una sobre *Casablanca*. En fin, comencé a hacer di-

ferentes actividades en el ámbito del cine, justamente en lo menos apropiado para mí, que era la producción; pero bueno, afortunadamente fueron sólo documentales. Después, un buen día aparece Ugo Ulive, director uruguayo que recién se había instalado en Cuba e iba a hacer *Crónica cubana* y me pidió que fuera su asistente de dirección. A ello se añadió que, con motivo de la visita a Cuba de Joris Ivens, el gran documentalista holandés, que realizó con nosotros —que no teníamos la menor idea de lo que era el cine documental— un taller como los que yo hago ahora. Se llevó a cabo un pequeño concurso de proyectos para hacer un documental, en el que el trabajo de Héctor Veitía y mío fueron seleccionados. Fue el documental *Variaciones*, sobre las escuelas nacionales de arte. Aquel documental había despertado un relativo interés. Era un momento fantástico, porque había recursos y todo estaba por hacer. Entonces Oscar Valdés y yo presentamos un proyecto, que se llamaba *El retrato*, un corto de ficción. Después hicimos *Minerva traduce el mar*, donde contamos con un poema que escribió Lezama Lima para el documental, evidentemente porque no lo había visto. En ese momento viene un viaje a Italia que hago en el año 1964 casi en *status* de polizonte, no porque fuera ilegal sino porque me fui con 25 centavos cubanos y regresé con los mismos 25 centavos y, eso sí, con 50 libras de menos, prácticamente hecho un cadáver. Fue un viaje muy importante; estaba apasionado por Italia más que nada, porque había visto el cine neorrealista italiano y, por otro lado, toda esa cultura barroca, clásica y renacentista era para mí la gran pasión en aquel momento. Tenía deseos de ir y fui prácticamente arriesgando mi vida, porque una de las cláusulas de mi posibilidad de hacer ese viaje era que no podía trabajar, no podía ganarme el sustento. A pesar de todo me fui en el barco y, efectivamente, como no podía trabajar no trabajé y el sustento no me lo podía ganar... y realmente llegué a pasar hambre, un hambre clínica, es

decir, que me produjo hospital y todas esas cosas. Pero de todas maneras, en un cierto período de bonanza (a partir de amistades establecidas en una primera parte del viaje) sí pude ver buenas películas, fui a todos los museos, a la pinacoteca como cinco veces. Claro, en aquella época había un día que era gratis para los jóvenes: los domingos por la mañana. Todo eso ha cambiado ahora, desgraciadamente. Fueron muy importantes para mí las películas que se estrenaron ese año en Italia. El neorrealismo había salido ya de la escena; lo que quedaba eran los grandes autores. Visconti estrenó ese año *El gatopardo*; Antonioni, *Desierto rojo*, y Pasolini, *El evangelio según San Mateo*, que a mí me fascinó y de cierta forma contribuyó a determinar, a perfilar, a orientar en mí inquietudes que tenía al respecto de la utilización de la cámara, del manejo con los actores... Ese viaje fue muy azaroso y muy importante, porque fue también al interior de mí mismo y en el que me acerqué muy rápidamente —dentro de las posibilidades de aquel momento de mi vida— a saber quién yo era, mis límites y posibilidades, los valores éticos perdurables en mí. Fue un aprendizaje, un viaje al interior de mi personalidad, de mi espíritu, de mi alma, a lo más esencial de mí mismo; fue una gran contribución. La añoranza por Cuba... aún sabiendo que yo regresaba ya, cuando me vi mal de salud pensé que eso no iba a ser posible; hubo momentos en que pensé que me moría, que me quedaba enterrado allá cuando veía que me caía del hambre. Entonces, es cierto que cuando uno viaja ve a la isla con una objetividad muy cariñosa, muy amorosa, pero con una distancia muy fecunda, porque le otorgué la verdadera dimensión que tenía para mí, lo que significaba, en mis entrañas, qué quería decir la cubanía, la nación, todas esas cosas, y también desde ese punto de vista fue muy rico. Claro, antes de ir a Italia yo estaba fascinado por ciertas aventuras lingüísticas de la nueva ola francesa, del cine experimental mundial; entonces, era un

cine muy extrapolado de la realidad y que quería forzar a la realidad a que se convirtiese en lo que eran las aseveraciones propias dictaminadas por el gusto; es decir, yo quería transformar la realidad como tal director había concebido o plasmado la realidad en Holanda o en Francia o en Italia. Entonces, el viaje fue muy desalienador en ese sentido. Fue una gran colaboración a ajustar mi visión de Cuba, porque todos tenemos una particular visión del contexto, seamos artistas o no. En ese sentido fue una experiencia muy rica. Cuando regresé, hice *Manuela*, hice *Lucía*, que es el momento más rico y más fructífero de mi carrera por el momento.

¿Es la película de su filmografía con la cual está más complacido?

Bueno, a mí no se me debe preguntar sobre lo que yo pienso de mis películas, porque soy el mayor detractor de ellas. Pero creo que *Lucía* es una película muy irregular... dicen que es un clásico, bienvenida sea la aseveración; la conciencia la tengo porque me lo dicen. De todas maneras es una película en la que, si yo la analizo con severidad y con una cierta intensidad, descubro demasiados errores y hay cosas que me gustaría hacer de nuevo. Es un momento de cristalización... Pero esa insatisfacción no provoca axiomáticamente que tú hagas una película mejor ni peor, porque la vida no es así. Ojalá fuera así, porque sería una buena fórmula: ¿estoy insatisfecho?, quiere decir que la que viene ahora es mejor... y no ha sido exactamente así. De todas maneras *Lucía* tiene momentos de los cuales estoy orgulloso, momentos, secuencias, que realmente me sorprende que los haya realizado. Se combinaron muchos factores que favorecieron que la pudiera hacer y gracias a ello surgió la película. También era el momento histórico, un momento muy bonito, un momento en que surge también *Memorias del subdesarrollo*.



Una de las grandes películas...

Bueno, en este caso yo no me veo como autor, sino como espectador. Para mí una de las películas más extraordinarias que se han hecho, inclusive a nivel mundial, es *Memorias...* Ahora, hay quien dice que *Lucía* compite con ella... yo no sé... no lo puedo meditar. De todas maneras, en esos dos años, 1967-1968, todo el mundo realizó obras muy buenas. Massip hizo *Nuestra olimpiada en La Habana*; Sara Gómez, una tríada o cuarteto de documentales excelentes sobre Isla de Pinos; Nicolás Guillén Landrián, *Ociel del Toa*, *Coffea arabiga*; Jorge Fraga, *La odisea del General José*, que fue un magnífico corto dramático, con Miguel Benavides de actor; Manuel Octavio Gómez hizo *La primera carga al machete* un poquito después... En fin, fue un momento florido y tengo que decir que después del 68 el Congreso de Cultura estuvo muy mal orientado... no sólo en el cine, en el teatro estaban ocurriendo cosas fundamentales, de gran calidad. Una especie de miopía o espíritu sectarista determinó que el Congreso de Cultura minimizara el rol de la actividad artística, y que se sembraran prejuicios y tabúes, lo que dio como resultado que se fueran al traste aquellos grandes logros que eran resultado de la política revolucionaria. Gracias a la Revolución se hacía teatro, mientras que cuando se realizaba en los años 50, era porque un pequeño grupo de personas lo amaba tanto que estaban dispuestos a

morir por hacer una obra teatral. Pero en los años 70 todo cambió, intentándose consolidar dentro del ámbito de la cultura los presupuestos del realismo socialista, y eso finalmente lo que hizo fue minimizar, achicar, desterrar a determinados creadores, crear divisiones en el seno de la cultura. Se lesionó el teatro, que después, gracias a las gestiones de Armando Hart al frente del Ministerio de Cultura, tuvo una etapa de recuperación en los años 80; pero, realmente, en la década del 70 se acabó con el mejor teatro cubano. Otro tanto ocurrió con el cine, aunque con menos virulencia, porque la dirección del ICAIC se mantuvo en manos de Alfredo Guevara y, a despecho de que al menos durante cinco o seis años las películas no tuvieron la misma calidad, seguramente no ocurrió la situación de caos que primó en el teatro, donde grupos prácticamente desaparecieron, fueron descabezados, y se perdió una línea progresiva magnífica. Es en este contexto que surge *Un día de noviembre*, que inicialmente se llamaba *Hojas*. Esa película seguramente estuvo muy marcada por el pesimismo transitorio de aquel período.

¿Estamos hablando aproximadamente del período de la Zafra de los Diez Millones?

Sí, es en ese momento. Es decir, alrededor de la situación de la zafra se aborda el problema de la cultura y viene todo este espíritu, a mi modo de ver, sectarista. Creo que sobre eso hay ya un consenso general; aún los mismos «maestros de ceremonias» de aquellos duros acontecimientos —que ahora uno se ríe, pero que fueron muy duros de vivir— están conscientes de lo obtuso de aquellas ideas. Bueno, es en ese momento que hago *Un día de noviembre*, cuando realmente hay un espíritu de desilusión, no de derrotismo ni de renuncia, pero sí de desilusión... como que las cosas no van como debieran ir... Es, un poco, el espíritu que tiene esta película. Acudo al referente de la enfermedad como un elemento alegórico para provocar en el personaje y los que lo rodean

determinadas reflexiones sobre el valor del recorrido, de la existencia, de la gestión social de cada uno de ellos. Es una película que está medianamente lograda desde el punto de vista de guión y de puesta en escena. Si un mérito excepcional tiene es que testimonia la tristeza que imperó en aquel momento. Es decir, realmente se opacó el panorama cultural: mucha gente de talento, por razones de su vida personal o de sus preferencias sexuales, fueron apartadas y cayeron en la derrota; ahí sí hubo casos de hechos lamentables y se perdieron, verdaderamente, gentes muy talentosas. No es que hayan muerto ni que se hayan exiliado —en algunos casos ocurrió la idea del exilio, que fue minoritaria nada más... Pero sobre todo porque perdieron fe en ellos mismos y quizás era un momento... toda una generación, jóvenes que estaban en los treinta años; era un momento de plenitud y eran golpes muy duros de superar para poder recuperarse después. Pero bueno, no vamos a hablar de esto mucho tiempo. *Un día de noviembre*, estuvo seis años sin exhibirse, y después se estrenó en un circuito de segunda... cuando ni quería que la mostraran, porque me había dado tantos dolores de cabeza y, además, como no era la película más defendible, desde el punto de vista estético...

Otro momento dramático de mi carrera es cuando hago *Cecilia*, que significó lo que todos sabemos: una versión libérrima de la obra de Cirilo Villaverde. Se me ocurrió basarme en el texto del prólogo que el propio Villaverde hace a la última edición de su novela en Nueva York, donde dice que, con motivo de la censura imperante en Cuba, él había recortado pasajes y situaciones que revelaban aspectos decisivos de la vida nacional. Y supuse que aquellos aspectos decisivos eran, justamente, la conspiración de La Escalera, la conspiración de los Rayos y Soles de Bolívar, los aspectos de la cultura afrocubana, que estaban en un proceso franco de sincretismo con la cultura hispano-ibérica. Entonces me di a

la tarea de imaginar qué era lo que él había escamoteado, qué era lo que él había autocensurado y lo introduje en la película. Eso fue considerado un acto sacrílego, ¿comprende?... que puedo entender... con los años uno puede entender muchas cosas... como que la gente tenía la expectativa de ver la novela clásica. No me arrepiento de lo que hice, aunque sea una película muy irregular... Bueno, yo me pregunto: ¿qué es hacer una película sobre un clásico de la literatura? Lo que es cierto es que uno nunca puede hacer un proceso de ósmosis con el otro autor. Carpentier estaba en eso muy claro, muy lúcido; él decía que la obra cinematográfica inspirada en el hecho literario tenía que ser, a su vez, portadora de una nueva dinámica, de un nuevo espíritu creativo, y que él apoyaba las versiones, porque era, justamente, la conducta que se veía en la historia de la literatura. Inspiradas en *Antígona*, en *Medea*, hay tantas versiones; inclusive el teatro cubano tiene muchas versiones de los clásicos griegos: *Medea en el espejo*, *Electra Garrigó*, por citar dos obras muy conocidas. Y en el caso de *Cecilia*, lo que pretendí fue hacer una interpretación muy personal inspirada en un hecho cultural notable de aquel siglo, pero partiendo de las premisas que condicionaran mi existencia en ese siglo, mi visión de autor. Y fue muy polémica... fue muy polémica y seguirá siendo polémica; pienso que muchas personas la pueden ver ahora e igualmente desatarse en ellos una cierta furia en contra de lo que se hizo, mientras que otras pueden sentirse satisfechas. De todas maneras, hice algo distinto, que no era la novela, y eso provocó, realmente, una crisis. Claro, era un momento especialmente crítico porque, evidentemente, entre bambalinas se estaban orquestando otras cosas, que no podría definir a ciencia cierta porque pertenece al campo de lo críptico. Es decir, evidentemente, por parte de algunas personalidades de la cultura nacional hubo un interés en que la dirección del ICAIC fuera suplantada por

otra persona: y así ocurrió, y *Cecilia* fue también un vehículo, un pretexto, para una operación política que trascendía la película en sí. Por lo tanto, ahí queda como un área de misterio. Finalmente el ICAIC no dejó de existir tal como había sido concebido; algunos matices transformaron su espíritu, porque vino la gestión de Julio García Espinosa, que finalmente era compañero de ruta con Alfredo Guevara y con todos nosotros. Se transformaron algunos aspectos de la producción. Las modalidades de Julio, que son extremadamente susceptibles a polémica... Es decir, se planteó ampliar la producción, no consagrar los esfuerzos y los recursos del cine cubano a dos o tres películas, sino a diez. Claro, eso fue en detrimento de algunos proyectos de más ambición y calidad, pero si bien es cierto que este período no es muy rico en títulos de calidad artística, sí fue un momento en que el cine cubano ancló en la memoria colectiva porque, al ampliarse la producción, surgieron figuras artísticas, actores, actrices, que se consolidaron. Ya no era la televisión la que creaba las figuras, que después son tan necesarias para la vida nacional. Uno encuentra en una actriz o en un actor determinados un sustrato, una especie de consolidación de afinidades, analogías, y ahí se forma una relación que puede explicar el *star system*: el ícono que significa el actor de gran popularidad, porque representa cualidades, grupos y sectores de la población. Según los personajes que va realizando, emblematisa aspiraciones, y hasta frustraciones colectivas. Entonces el cine cubano logró una Isabel Santos, un Luis Alberto García, por sólo citar a dos actores que no habrían salido de la experiencia teatral o televisiva; el cine los convertía... como pasó después con Thais Valdés, con Beatriz Valdés (*La bella del Alhambra*) y con algunos actores y actrices. Es decir, qué bonita etapa desde ese punto de vista. Claro, no es que abunden buenos títulos; se podría decir que la mejor película de ese período es *Papeles se-*

cundarios, de Orlando Rojas. Creo que *Un hombre de éxito* trató de hacer algo diferente en ese marco; es una película con una ambición estética, un propósito conceptualista. Sin embargo, no puedo dejar de apreciar las comedias de Juan Carlos Tabío: *Se permuta, Plaff*, que me parecen excelentes. Y surgió Fernando Pérez, que hoy es el cineasta más importante en el cine cubano de todo este grupo, de esa generación. Y surgió también, con una película interesante, Gerardo Chijona, cuando hizo *Adorables mentiras*. O sea, no todo fue chapucerías, populismo, comedias intrascendentes, sino que realmente, de aquellas cuarenta películas que se habrán hecho, por lo menos hay seis o siete que tuvieron un saldo muy positivo. Nunca a la altura de la década de los 60, desgraciadamente.

¿Recuerda en qué momento regresa Alfredo Guevara al ICAIC?

Bueno, Alfredo, que fue el fundador por excelencia de la línea cultural más válida de la Revolución irrumpió en esta ocasión prácticamente de apagafuegos en la época de *Alicia en el pueblo de Maravillas*. Esa película desató una de las crisis más intensas. Y más allá de la virulencia temática que pueda tener o que le han querido atribuir, es de muy poco interés artístico. Pero provocó una intensa polémica y coincidió con el momento en que sobrevino la desaparición del bloque socialista, el período



especial. Por tanto, no se pudo en esta década realizar una gestión que tuviera gran significado, porque no hubo títulos significativos. Estuvimos hasta un año sin una sola película.

¿Por qué en Cecilia se decidió por Imanol Arias para un papel que supuestamente era tan cubano?

Ese fue uno de los errores de la infancia de un cineasta, aunque ya yo tenía cuarenta años. El problema es que las coproducciones significan un camino peligroso, que hay que saber sortear. Y ya he tenido alguna que otra experiencia negativa al respecto. Una experiencia negativa fue esa...

Hay que hacer lo que se puede y no lo que uno quiere; algo de eso.

Hay que hacer alguna que otra concesión, pequeñas maniobras de concesión que a veces tienen consecuencias catastróficas. Y, en el caso de *Cecilia*... ya en esa época no se podía hacer una película como esa con los recursos nacionales y entonces viene la trampa... Es decir, necesitas una productora internacional y esa productora internacional te va a decir que uno de los protagonistas, ya sea ella o él, tiene que ser de España y, desde luego, en este caso era preferible que fuera Leonardo que, como quiera que sea, era pichón de español. Ahora voy a realizar una coproducción, pero es con otro espíritu. Aprendí que lo que tú no puedes aceptar en una coproducción es una selección del reparto que dañe la historia; entonces, en la coproducción que estoy preparando ahora el cubano es cubano y el francés es francés. En esa película cubano-francesa, *El pasado cubano de Line Borges*, no hay espacio a dudas: no es una cubana que va a encarnar a una francesa ni viceversa. No, es una historia que ocurre en ambos países, y los actores deben ser los óptimos para cada personaje de acuerdo con las etnias y las idiosincrasias.

Algo que usted pudiera recordar sobre su participación como jurado en festivales internacionales.

He sido jurado en muchos festivales: en Berlín en dos ocasiones y en muchos otros festivales de distinto rango, así como en el importante festival de La Habana. Esa es una actividad que a mí no me gusta, pero la hago porque soy consciente de mi ética como jurado. He visto en algunos cineastas y críticos importantes —y me reservo los nombres— un espíritu tan manipulador a la hora de asumir estas funciones... Y esa es una labor de árbitro. Preferiría que no existieran jurados ni festivales con premios, pero ya que existen, entonces, cuando me lo ofrecen, generalmente digo que sí. Ahora me voy a Santa Clara de jurado, a un festival de cine *amateur*. Digo que sí porque, aunque no tenga una superautoestima, creo que he tratado de ser un jurado justo y, cuando no lo he logrado, cuando se me ha impedido, me he retirado sencillamente, y se han hecho negociaciones para que por lo menos se afecte la menor parte de las obras de calidad que están en concurso. Un ejemplo como ese ocurrió en el Festival de La Habana, donde yo consideraba que había que premiar la película de Arturo Ripstein, *Principio y fin*, pero era un grupo tan contradictorio que hubo que negociar.

¿Podría hacer un recuento breve de su infancia?

Nací el 4 de diciembre de 1941 en el barrio San Juan de Dios, una zona intermedia entre la Plaza de la Catedral y el Palacio Presidencial, actual Museo de la Revolución. Era como un triángulo y yo estaba en el medio. También estaba la Iglesia del Ángel, donde es ultimado Leonardo Gamboa a manos de Pimienta. Está la Loma del Ángel, donde se encuentra la Iglesia del Ángel Custodio, lugar donde fui bautizado. Como nací un 4 de diciembre, el día de Santa Bárbara, mi verdade-

ro nombre es Bárbaro, y las últimas sobrevivientes de la esclavitud que vivían en el barrio, todos los años entregaban una canastilla al niño que naciera el 4 de diciembre; yo me gané la canastilla ese año. Dice mi madre que ellas hacían un ritual, con cantos africanos —autorizado por el párroco de la iglesia— a los niños que le daban esta canastilla.

Entonces, ¿usted se llama Humberto Bárbaro o Bárbaro Humberto?

Me llamo realmente Bárbaro Humberto; inclusive, cuando era niño me decían Barbarito. Ese es el barrio maravilloso en que nací. Estudié muy cerca, en una pequeña escuela privada que se llamaba *Ramírez de Mendoza*. Después fui a pasar estudios en *La Salle*, en las calles Tulipán y Lombillo, pero ya no era lo mismo porque me sacaban del barrio para ir a estudiar. Y ese barrio para mí significó mucho, porque es una zona donde está todo el enclave más importante del patrimonio cultural de La Habana Vieja. Es decir, para mí la ciudad era atravesar la Plaza de la Catedral, la Plaza de Armas. Ese era mi barrio, por ahí yo me movía; no concebía el mundo como no fuera ese mundo barroco. Creo que no por gusto La Habana Vieja ha producido muchos escritores, muy buenos pintores, sobre todo en las últimas generaciones. Es como un órgano de contracción: la gente se va y regresa, o los que nunca han estado en ella pero la visitan, tienen su aprendizaje allí. Hay una energía cultural muy fuerte; parece que tanto patrimonio, tanto acervo, tantos siglos, tanta dinámica... y la belleza de los buenos arquitectos que supieron hacer plazas, lugares bellos... para mí seguramente fue determinante en la decisión de devenir realizador cinematográfico, porque el contexto era muy sugerente... todos los estilos que se pueden ver: el barroco, el neoclásico... No puedo vivir sin La Habana Vieja; vivo un poco lejos de ella y es como si viviera en otro país; la visito todas las semanas y mi plan sería —ya en la longevidad extrema, que pronto

llega— irme a pasar allí los últimos momentos de mi vida. Quiero retornar a esa Habana. Y aprovecho para decírselo a Eusebio Leal.

Durante muchos años se vio en usted una marcada preferencia por determinados actores y actrices. Por ejemplo, Raquel Revuelta y Eslinda Núñez son actrices que prácticamente siempre están en sus películas, sean estas o no sobre temas femeninos. Si en estos momentos tuviera que escoger entre los más jóvenes, ¿a quién seleccionaría?

Entre mis actores preferidos en este momento (hay muchos) están: Luis Alberto García, Jorge Perugorría, Isabel Santos, Thais Valdés, Beatriz Valdés; creo que ya los he ido mencionando a todos. Están Vladimir Cruz, Jacqueline Arenal (que habría que retomar el espíritu con que hicimos *El siglo de las luces*), Mijail Mulkay, que es un magnífico actor... Hay muy buenos actores jóvenes y descubro en la televisión nuevos rostros no tan jóvenes, pero es ahora que han surgido; los nombres se me escapan, desgraciadamente.



Aquí teníamos una pregunta que se imbrica con esto. ¿Qué hace en la actualidad? ¿Cuáles son sus proyectos? Y, como segunda parte, ¿qué visión tiene usted del cine cubano actual, cuáles son las influencias que están primando, qué va a pasar en el futu-

ro inmediato, cuáles serían las nuevas figuras que le gustaría mencionar, no sólo actores, sino directores?

Bueno, yo creo que el cine cubano en estos momentos se ha ocupado básicamente de que debuten algunos directores que habían pasado la escuela de cine y que no hubieran tenido otra posibilidad. Tal es el caso de Arturo Sotto, que hizo *Pon tu pensamiento en mí* y después, *Amor vertical*. La primera me parece una película muy irregular y poco lograda. La segunda una comedia bastante acertada, con acento de cierta inventiva, y con elementos que van en contra de ella, como determinada concepción visual...

Perdón, ¿qué le parece la actriz Silvia Águila?

Diría que es una gente potencialmente con calidad. Quizás en la película hay una cierta composición del personaje que no le favorece, no hay a mi modo de ver, una adecuada progresión de su personaje. Pero es una actriz que tiene talento, tiene fuerza. Creo que es muy difícil encontrar en las películas cubanas grandes defectos en la actuación, porque como son actores que surgen del Instituto Superior de Arte (ISA), de otras escuelas de arte, pues generalmente tienen una larga trayectoria, son gente muy bien entrenada. Una de las características del cine cubano es esa: que los actores de esta generación, que han tenido una formación tan intensa, tienen mucha calidad, porque poseen años de dedicación; es decir, no es Miss Universo que se hace actriz ni el cantante de moda, que nunca imaginaba actuar y deviene protagonista de una película. Son muchachas y muchachos, hombres y mujeres ya, que han estudiado y realmente son muy diestros, muy aptos, que pueden asumir un rol en una película y garantizar una filmación de ocho semanas, o de siete o de seis: por ellos no fracasa la empresa. Es una pena el período especial, entre otras

cosas por el cine y por esos actores que ya podrían ser figuras mundiales casi.

Su última película fue hace mucho, en 1992. ¿Por qué tanto tiempo?

Bueno, creo que más que nada, por el período especial. Me acostumbré a una estructura de trabajo en la cual tenía una especie de turno de filmación cada dos años y medio o tres. Digo tres años desde la película ya haciéndose; estaba la etapa del guión, había a veces largas esperas porque había películas que se estaban realizando. Es decir, había una conducta paternalista del cine cubano y todavía no me he podido adaptar a la nueva realidad; quizás me cogió un poco viejo esto. Ese era el mundo en que me formé como cineasta. Cuando tú analizas, en los años 80 tengo tres títulos: *Cecilia*, *Amada* y *Un hombre de éxito*. Ese era el camino que nos llevaba, era la forma, la manera de hacer cine. Y eso desaparece cuando sobreviene la crisis económica. Realmente, al inicio no sabía cómo hacer para encontrar un proyecto que fuera susceptible de ser rodado. Por otro lado sabía que había directores jóvenes que tenían que debutar y con un mínimo de recursos: una película al año, dos cuando más. Había directores que tenían una sola obra. Yo, por lo menos, tenía ya seis o siete películas hechas. Orlando Rojas había hecho una gran película, *Papeles secundarios*, y no había filmado nada más; Chijona ahora es que realiza su segunda película. Otros directores no habían rodado nada. En fin, ¿qué hacer? Y realmente sobrevino un vacío que sólo fue llenado relativamente con la actividad docente que he ido realizando. Porque además, vamos a decirlo con toda claridad, estamos en medio de años muy difíciles para la sobrevivencia, y desde luego, para poder equilibrar un poco el nivel de vida que uno tenía anteriormente en la década de los 80 con el de la década de los 90, había que hacer actividades docentes fuera de Cuba. Desde luego, creo que también significó mucho para mí el hecho de que en la pro-

ducción internacional y nacional, salvo alguna excepción muy notable, no veía que era un buen momento para la ejecución de películas; sentía —y en gran medida siento todavía— que hay un empobrecimiento de la facultad del cine de incidir en la vida social y en la vida individual de los espectadores con la fuerza que tuvo en los años 60 y 70. De cierta manera ello es resultado del predominio de la televisión. Y, realmente, sí necesito un poco del contagio, de la euforia de los demás; necesito sentirme que estoy inmerso en una hazaña que no sólo es individual, sino que es de un grupo. Creo que esto fue lo que justificó que sacara fuerzas, que no creía ni siquiera poseer, en la década del 60; era tal la fe en la capacidad del cine de ser un elemento transformador de la sociedad, interactivo en la sociedad, en el alma de la gente, de las costumbres, que uno se crecía. Eso hay que entenderlo. Nosotros no hemos sido ni seremos nunca directores tipo Hollywood, que hacen las películas por ganar dinero o por divertirse en una filmación. Esa nunca ha sido la motivación, porque realmente nadie se ha hecho rico haciendo películas; era únicamente, por la gran satisfacción de poder hacer el oficio que querías realizar y porque sentías que tenías un espacio, que tu obra podía ser, en el peor de los casos, altamente polémica, como fue el caso de *Cecilia*. Pero cuando sientes que todo eso se va desvaneciendo por la vulgaridad a nivel planetario, porque entonces la telenovela se convierte en el referente de comunicación y de comentario y de discusión popular en torno a lo que es el arte, sientes un empobrecimiento. Coincidieron muchas cosas; de cierta forma no ocurren los acontecimientos de inicios de la década del 90 por gusto: es también un resultado de todo esto. Esa banalidad generalizada es lo que provoca también que desaparezcan ideales, ilusiones, proyectos sociales grandes, utópicos o no; quizás llenos de errores... pero necesarios que se esfuman como si nunca hubieran existido. Pero es parte del empobrecimiento espiritual que hay en

estos momentos, la falta de fe en el hombre, en su capacidad. Entonces claro, todo eso en mí tuvo consecuencias un poco traumáticas. Por otro lado, no sabía insertarme dentro de estos mecanismos... aunque yo había hecho coproducciones, pero realmente de esto se ocupaba el ICAIC. Yo no tenía nada que ver con estos mecanismos de incentivar un productor extranjero. Veía a mis colegas latinoamericanos que me decían: vengo de hablar ahora con no sé quién en Francia o en Italia... y yo decía: bueno, realmente de eso se ocupa el ICAIC, que es quien llama, habla y organiza todas esas cosas, y después lo que hago es la película. Me di cuenta de que estaba obligado por la realidad a buscar yo mismo producción en otros países. La primera gestión fue por *Miel para Oshún*, un guión escrito por mi hermana Elia que me gusta mucho, sobre la visita de un cubano-norteamericano a Cuba en la búsqueda de su madre y que permite una reflexión sobre la nación, sobre los aspectos que nos identifican a todos.

¿*Miel para Oshún*, es un proyecto de qué año más o menos?

Del 93 o el 94. Ese proyecto estuvo casi a punto de realizarse. Lo iba a producir, nada más y nada menos que desde Estados Unidos, Alfonso Arau, que como había ganado mucho renombre y dinero con *Como agua para chocolate*, surgió en él un espíritu filantrópico y dijo que iba a producir seis películas en el continente con directores destacados. Aproveché un viaje a los Estados Unidos, le llevé este guión y le interesó. Después sobrevino la crisis del 94 que enfrió estas posibilidades de convenios culturales en que Estados Unidos tuviera alguna presencia, y como Arau vive en ese país, aún siendo ciudadano mexicano, él mismo consideró que no era el mejor momento y este proyecto se desvaneció. Comencé entonces a escribir varios guiones. *Horcón*, que obtuvo el premio de guión inédito en el Festival de La Habana, el pasado diciembre,

fue un trabajo de profesión, de encargo, en el que un señor llamado Rodrigo Gonçalves, que es cineasta —porque ha hecho documentales— pidió a un amigo que me localizara para que yo le escribiera un guión. Después me gustó tanto la idea que lo empecé a asumir como un proyecto personal y fue el que obtuvo el premio al guión inédito. *El pasado cubano de Line Borges*, que es un proyecto que ya venía caminando desde hacía tiempo y que inicialmente se llamaba *Déjà*, que quiere decir «ya» es anterior a *Miel para Oshún*. En el año 91 vino un productor francés llamado Claude Nedjart a proponerme que dirigiera esta película inspirada en una novela que había escrito Paula del Sol. Él quería financiar la película con Cuba, pero no teníamos recursos económicos en aquel momento, y fue un guión que escribí y se quedó en el tintero. Después este hombre enfermó muy severamente y abandonó. A pesar de aquella primera negativa como resultado de la falta de recursos, lo retomó Jackie Ouaknine, que es el productor actual. Se nos ocurrió, después de varias versiones de guión, hacer una adaptación de la historia y traerla a Cuba, de modo que es también un proyecto, bastante cercano a su ejecución. Estamos esperando que determinada actriz francesa, cuya presencia significa que surja un presupuesto, confirme su participación. Luego, está *Horcón*, esta película y *Havana-Broadway*, que es de muy bajo presupuesto, muy independiente, y que posiblemente sea rodada en video digital. Hablando de este formato, uno de los elementos que ha ayudado a que me apasione el cine nuevamente es haber visto algunas películas danesas, que son realmente duras, como *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*) y *Celebración*. Son cintas donde hay otra vez en el cine un espíritu iconoclasta, experimentador, de pasión, como un arte fuera de todo compromiso comercial, y eso me ha devuelto la fe. Las cosas que están haciendo ellos ahora nosotros las hacíamos en los años 60. Pero todo eso fue pa-

realizado más o menos en la época en que surgen Coppola y Spielberg, y Hollywood se convierte otra vez en el lugar que hegemoniza la producción mundial, y las escuelas desaparecen: la del cine checo, la del húngaro... Usted sabe que los 70 fueron una década desastrosa para la humanidad: en primer lugar, mirando a América Latina, las dictaduras y todas estas cosas provocan que el cine brasileño desaparezca, el chileno, el argentino, todos. Entonces, es el momento en que Hollywood otra vez, después de un breve pestañazo, triunfa sobre todo aquello con *El padrino*, con *Tiburón*, con Lucas, que hizo *La guerra de las galaxias*... que es un cine de mucha calidad artesanal y a veces muy logrado artísticamente, pero que no sobrepasa los límites de un Disney, un espectáculo, con una anécdota realmente a nivel de primera lectura; ahí no hay ningún conflicto, ningún esfuerzo intelectual para el espectador... Entonces, decíamos, Hollywood triunfa sobre todo aquello; incluso se aprovecha de lo que está ocurriendo en el mundo y asesta un golpe demoledor a todas las cinematografías nacionales, que estaban poco a poco ganándose un espacio en Europa y hasta en Estados Unidos. Pero se aunaron muchos factores, y aquellas ilusiones de los años 60 sucumben en los 70 y en los 80, y casi llega hasta los 90. Lo que sucede es que ahora, con todo este movimiento de cineastas nórdicos, de nuevo se está observando que hay productores que hacen inversiones en películas que no son de mercado, en que a los que queremos hacer un cine diferente se nos ofrece un pequeño espacio; eso viene ocurriendo desde hace ya algunos años. Si no, cómo explicar que puedan rodar películas, Ripstein o algunos directores en Francia, Italia, España. Entonces existe como un aire nuevo, renovador, que habría que saber aprovechar, y por eso vuelvo a sentirme entusiasmado. Porque le voy a ser muy franco: podría no hacer más películas, no soy un hombre ambicioso. Puedo hacer labores docentes

y con eso continuar lo que me queda de vida. Pero algo me faltaría; amo el cine y con esa pasión, me han surgido varios proyectos.

De esos proyectos que ha hablado ¿cuál ve más realizable en un futuro inmediato?

Todos se hallan en el mismo nivel de inmediatez. Digo siempre que son como cuatro aviones que están pidiendo pista pero hay una tormenta y se ponen a dar vueltas hasta que puedan aterrizar. Entonces... el primero que llegue.

¿Cuál le gustaría concretar antes?

En orden, me gustaría realizar la película chilena *Horcón* y después la francesa *El pasado cubano de Line Borges*.

¿Tendría que hacer nuevamente en ellas, el tipo de concesiones del que hemos hablado?

No, porque como ya te expliqué, la película chilena es con actores chilenos. En la película cubano-francesa el que es cubano lo es y el francés es francés; entonces no hay lugar a equivocaciones, esa lección la aprendí amargamente.

Entonces, coménteme algo del tema de las ofertas rechazadas.

Bueno, eso me da algo de pena. Es que hay personas que, con muy buena fe (y quizás otras con no tan buena fe), me han ofrecido trabajos. Es cierto que en la época de la Guerra Fría, cuando estaba todo aquello de la disidencia de los directores soviéticos, me daban vueltas, con ciertas formulaciones que consideraban iban a ser tentadoras para mí. Pero desde luego que no me iban a tentar. Me prometían abrirme un espacio dentro de la Meca del Cine, en fin... todas esas cosas que les pasan a los directores de cine y que imagino le habrán ocurrido a Titón... me han pasado a mí también; en un momento determinado... ofertas esas de: «Ven-

ga para acá, que yo dirijo la fotografía de la película esa que usted quiere hacer...» y el millón de siempre... siempre hay como un millón por delante. Realmente nunca me ha interesado.

¿Con qué director de fotografía ha disfrutado más trabajar?

Con Livio Delgado y Jorge Herrera, con los dos. Jorge Herrera falleció. Me agradaría trabajar con Raúl Pérez Ureta, que es un tremendo director de fotografía. También hacerlo con Ángel Alderete; pero con estos dos no he trabajado. Creo que según las características de la película, voy a ir maniobrando para trabajar con cada uno de estos tres.

¿Sería siempre cubano el director de fotografía?

A mí me place que sea cubano. Los técnicos cubanos son extraordinarios, técnicos-artistas, como en el caso del montaje... hay excelentes editores, excelentes fotógrafos, maquillistas, luminotécnicos..., aunque a veces las exigencias de coproducción plantean que el fotógrafo sea del otro país. Y si es bueno debes hacer la película.

Nelson Rodríguez es muy buen editor.

Nelson es magnífico; también Lina Baniela que aprendió con él. Entonces, hay complicidades que solamente se pueden tener entre nosotros, entre cubanos. Con un director de fotografía extranjero, creo que sería muy difícil, porque ahí sí tiene que haber una complicidad de miradas. En la mirada hay un patrimonio común, una vida común, un sentido común de la imagen. También en la película chilena puedo trabajar con mi equipo. Además, no es porque ellos benévolamente me lo sugieran, sino que yo lo establezco. Para hacer películas lo ideal es trabajar con un equipo afín, con el cual haya tenido años de labor o la certeza de que pueda lograr un buen resultado, como en el caso de un Pérez Ureta o un

Alderete, con los cuales no he filmado todavía, pero veo sus obras. Pienso que lo que me queda de carrera va a ser fructífero, porque los golpes enseñan. Uno no aprende en la felicidad, aprende en el sufrimiento. La gran fuente —no vamos a decir que por desgracia, fortuna o suerte— de aprendizaje está, justamente, en la reflexión que provoca el sufrimiento. A veces este tiene más significado para uno, y se aprende mucho más, ante un fracaso que ante un éxito, donde puede haber elementos de azar que hayan condicionado la existencia de ese éxito. Y en este sentido, pienso que estos ocho o nueve años, en los que he estado fuera de la profesión como tal, han sido una cantera. Porque se han sufrido colectiva e individualmente las vicisitudes que ha atravesado y sigue atravesando el país; y creo que ha servido para conocernos mejor, porque solamente así es que se llega al conocimiento de uno mismo. Por eso pondero el viaje que hice a Italia en el 64; fue importante, porque aprendí muchas cosas de mí mismo, ya que por esa conducta de una vida tranquila, apaciguada, en la que los problemas materiales estaban mínimamente satisfechos no podía ni siquiera imaginar cuál era la vida de las personas que sufrían el hambre, la miseria mayor, entonces, como las vivencí por un breve período, pero que fue lo suficientemente demoledor como para poner mi vida en peligro, tuve que hacer un gran aprendizaje. Era como si hubiera experimentado otras vidas en ese breve período, que no correspondían a lo que por razones históricas o contextuales había vivido. Entonces, este período especial ha servido para definirnos mucho. La gente ha tenido que hacer un recorrido muy dramático. Muchos han claudicado, desgraciadamente; pero si no tienen la oportunidad de claudicar, no la tienen tampoco de saber cuáles son sus límites. Otros hemos encontrado fuerzas inimaginables donde uno suponía que no estaban. Todo esto, si químicamente da un buen resultado, seguramente que va a garantizar más madurez en la ejecución de las películas que haga. Tengo

que tener mucha severidad a la hora de hacer el *casting*, los repartos, no dejarme influenciar por ninguna obligatoriedad extraartística. En ese sentido creo además que uno también ha crecido conceptualmente, se ha multiplicado, ve la vida con más profundidad. La intensidad de tanta situación difícil, dificultosa, ha provocado replanteamientos, me parece que muy justos, del orden que sean.

¿Qué le gusta además del cine: la música, la literatura, la plástica?

Me apasionan la pintura y la música, básicamente, más que la literatura. Me inquieta la música; sigo muy de cerca las cosas que pasan aquí, sobre todo en el espíritu de la vanguardia, amén de todo el patrimonio musical.

¿Wifredo Lam, lo hizo por una preferencia especial hacia el pintor?

Sí, en aquel momento sí. Yo tenía un gran deseo de rendir homenaje a Wifredo y eso coincidió con que él apoyó la idea de que se le hiciera un documental desde Cuba. Y me quedan tantos documentales por hacer sobre pintores cubanos... Me encantaría hacer uno sobre Servando Cabrera Moreno, que lo conocí; sobre Amelia Peláez, a quien no conocí; sobre el movimiento actual de pintores cubanos, las diferentes generaciones, sobre Nelson Domínguez, Moisés Finalé, López, Fabelo, sobre tantos buenos... porque realmente la plástica cubana es impresionante. No por gusto están remodelando el Palacio de Bellas Artes, porque realmente hay mucha obra que exhibir y de mucha calidad. Y la música, que me interesa mucho, aunque soy un poco ortodoxo y me aferro demasiado a lo que prefiero. Me interesa la ópera y me interesa la música clásica en general, los grandes movimientos, los nacionalistas, los románticos, los barrocos. Me doy cuenta que cuando viajo y hago una pequeña inversión en algo que me produce placer, siempre es música... y artes plásticas; busco libros

de arte, me interesan mucho las artes plásticas, que es mi trabajo también, es mi profesión.

¿Y de la arquitectura qué le ha quedado?

De todos aquellos que yo consideraba grandes héroes de mi niñez, como Niemeyer, Le Corbusier, Van der Rohe, Alvar Alto... lo que me queda es un saldo de frustración, porque he visto cómo han empobrecido la imagen de las ciudades, cómo han despersonalizado, enfriado el espíritu de comunicación con todas estas moles de cristales y de acero, con esta urbanística de la despersonalización y del individualismo más feroz.

Cuando mencionó la palabra «frustración» pensó que iba a decir que se consideraba un arquitecto frustrado. Supongo que no es así, para nada.

No, me siento frustrado con la obra de los arquitectos.

Porque en determinado momento de su vida usted mismo fue un proyecto de arquitecto...

Sí, quería ser arquitecto, pero lo que te digo es: gracias a que no produje en la arquitectura, por muchos motivos, porque cuando veo el resultado de aquellos que yo consideraba los maestros, cuando después se impusieron aquellas obras de vanguardia que ellos hicieron y se convirtieron en los referentes o los ejemplos a seguir en todas las ciudades del mundo uno se da cuenta de la catástrofe que ha sido la arquitectura de la segunda mitad del siglo. Cuando se ven las ciudades norteamericanas, la periferia de las ciudades europeas, el hibridismo, la falta de calor de esas ciudades, la falta de un entramado que contribuya a la comunicación, la ausencia de plazas, de cafés, la banalidad de este ritual del hierro y el cristal, del concreto y el acero... creo que todo eso es una etapa que se va a superar y volverá otra vez la idea de la ciudad como un

ámbito de comunicación, un espacio, como dices tú, acogedor.

¿Ha hecho siempre la película que ha querido hacer en cada momento? ¿Piensa que en lo que le resta, esto se va a mantener?

Creo que sí, que a despecho de obligatoriedades como resultado de realidades económicas, he ajustado todas esas circunstancias que podrían ser obstáculos para conformarme dentro de un proyecto que ha sido el vital para mí en ese momento. Hay películas que no he realizado. Me pregunto hasta qué punto era una pasión tan grande como para que no hubiera logrado desembarazarme de los obstáculos o haber irrumpido contra ellos con verdadera pasión. Realmente no tengo una respuesta muy sólida para eso; porque siempre hablo de *Océano*, pero es que realmente nunca pasé de un esquema argumental de cinco ó seis páginas, y cuando he querido hacer una película, cuando he tenido la verdadera pasión por hacerla, la haya hecho o no, he escrito el guión. Ahora, realmente no soy el caso de la gente que tiene guiones censurados...

No, me refería al caso de que dicen: «bueno, he hecho siempre lo que he querido hacer, pero a veces he tenido que hacer cosas para vivir, para comer».

Pero eso es básicamente en Estados Unidos, en Hollywood, en el mundo capitalista. Yo no me he sentido obligado a hacer películas para comer.

¿Por ninguna circunstancia?

No, por ninguna. Eso no es lo que caracteriza el cine cubano, porque con una película muy comercial o una muy artística siempre hubiera recibido el mismo salario; es decir, ventajas económicas, ventajas extraartísticas no existían. En todo caso, el que ha hecho en Cuba una película comercial es porque esa ha sido su vocación.

En el caso de Cuba no me refería tanto al aspecto comercial, como a una película que estuviera a tono con la realidad del momento, con el contexto.

Bueno, ahí tampoco. Tengo que confesar, sinceramente, que esa pregunta me la hacen mucho los periodistas en el extranjero, porque quieren que les diga: «Miren soy una víctima del socialismo establecido por Fidel Castro en Cuba...» No es ese mi caso; si yo fuera ese tipo de persona no viviera en Cuba. A veces me he autocensurado, pero es que he considerado que, efectivamente, las condiciones no han sido las idóneas. En eso he sido consecuente, no he pretendido engañar a nadie ni engañarme a mí mismo. He hecho el cine que he querido hacer y me he movido dentro de las dificultades que he considerado las menos ásperas para mi carrera. Afortunadamente no me he tenido que mover en la tensión de que hay que hacer películas para comer y podría decir que me he visto, en los últimos años, cerca de ciertas tensiones de ese tipo. Mejor dicho, no me he visto inmerso, sino que podría estar insertado dentro de ellas; pero no me ha interesado... realmente no. Soy consecuente con un proyecto cultural, y el proyecto cultural mío es el del ICAIC. En esto vamos a estar clarísimos y convencidos, me siento axiomático. Creo en el espíritu trascendentalista del proyecto cultural del ICAIC, en aquel espíritu remodelador de la sociedad, en el carácter conductor que puede tener el cine para la consolidación de un proyecto colectivo; son valores en los cuales creo y persevero. No creo en el arte como una explosión del individualismo más feroz, no me interesa; que otros lo hagan, lo puedo celebrar, puedo decir que está muy bien, pero no es mi patrimonio el que me conduce a eso. Rufo Caballero me preguntaba por qué el cine cubano era incapaz de hacer una película como *La mujer de al lado*, de François Truffaut, donde se contaba una simple anécdota de carácter existencial e individual, y yo le decía: es que

es imposible en el contexto nuestro, que es resultado de una historia, de una coyuntura. Entonces, ese carácter trascendentalista que tiene la mayor parte de los cineastas cubanos no es una imposición, es una necesidad, un reflejo de la historia, y a eso unimos una tradición iberomediterránea, que no tiene el espíritu anglosajón de extrapolarse de la realidad y crear abstracciones existenciales con sus personajes, como es sin dudas la fórmula que predomina en el cine norteamericano. Porque cuando uno analiza el cine europeo, el español, el italiano, siempre hay como un deseo de historicidad, es decir, los personajes son resultado de un contexto, de una coyuntura histórica, están expresando categorías, sentimientos, objetivos, ambiciones de esa época determinada.

¿Y qué lucha hay en este momento entre esas cinematografías europeas —muchas de ellas muy serias— y Hollywood!

El problema es que Hollywood es una fábrica. Ellos producen mayoritariamente según fórmulas determinadas que están sobre todo en un librito que se llama *Cómo hacer un guión de cine*, que lo escribe Syd Field. Él le dice que en las primeras diez páginas debe pasar tal cosa, en la página veinticinco la otra, y así se hacen las películas americanas, la gran mayoría. Hay directores en Hollywood que se respetan, y también algunos independientes, sobre todo en Nueva York, que tienen una visión diferente. Pero el autor europeo y el latinoamericano desean escapar de esas reglas formularias, entonces quieren hacer un cine de más ambición intelectual y dramática sin seguir esas reglas de oro de manera tan pusilánime y claudicante. Entonces surgen esos desajustes en la relación con el espectador, porque el espectador está acostumbrado a un formulario y a una progresión dramática que lo conduce a más cuál estadio. En ese sentido en el cine francés, para citar un ejemplo —y a pesar de que tiene un sector de cine co-

mercial— realmente hay una producción bastante amplia de autores que quieren escapar al sometimiento de estas reglas formularias. Desde luego, no tienen los recursos ni el poder como para poder divulgar su obra de la manera más adecuada y el cine americano, con su creciente banalidad, controla la distribución y todas esas cosas. Entonces, este tipo de experimento, intermitente e interminable, que es hacer un cine fuera de las reglas del juego, no tiene los espacios económicos ni de distribución adecuados. Pero todo eso va a terminar, algún día la verdad se impondrá. Lo que pasa es que en la efímera existencia que uno tiene piensa que el arco dramático de la historia termina, pero eso será progresivo y la «meca» del cine se tambaleará para su propio bien. A la larga, los latinoamericanos tenemos que sacarles el dinero que nos quitan en las taquillas. Y al estilo Galeano ir cambiando las reglas del juego. Pero, a pesar de que todo ese formulario funciona en el público, espero que llegue un momento de agotamiento.

A ese bombardeo de Hollywood no escapa nuestro país. Nuestro público también lleva muchos años sometido a ese bombardeo, que es también una realidad mundial. Ahora, ¿cree que la audiencia de la Cuba de fines del siglo XX está más o menos preparada para películas del corte, por ejemplo, de Lucía, de lo que estaba en el 68, cuando fue acogida con tanta preferencia?

¿Si yo hiciera una película con el mismo calibre?

Una película, al menos, con tantas inquietudes intelectuales...

¿Si yo la hiciera ahora? Iba a provocar lo mismo. Porque la gente consume lo que tiene a mano. De cierta forma, soy muy crítico con la telenovela, pero a mi modo de ver también la telenovela latinoamericana —cuando hay buenos ejemplos, o digamos, menos medio-

eres— es una alternativa de detención, de defensa contra la embestida de ese cine de Hollywood; porque si le pregunta ahora a un cubano medio: ¿qué prefieres ver, el último episodio de la telenovela o una película americana?, seguramente te van a decir que el último episodio de la telenovela. Y ya ahí, por lo menos de manera bastarda, está asumiendo un papel de defensa cultural, eliminando la indefensión cultural y el sometimiento a determinados códigos de lenguaje. Pero creo que *Lucía* es el resultado de una época y toda una espiritualidad y de un deseo de renovación dentro del cine latinoamericano, de un cine cubano que no existía, pero que tenía la necesidad de irrumpir de manera muy vigorosa y novedosa.

¿Usted cree que es el mismo público de entonces?

A despecho de diferencias secundarias, es el mismo público en el sentido de que cuando tengan algo de verdadera calidad, de verdadero respeto a ellos como espectadores, que las exigencias que se hagan resulten un *per se* para esa colectividad, para ese público, creo que sí, que van a ser sensibles a lo que tenga calidad, que sea renovador, que sea hermoso, que esté hecho con un espíritu tan noble, tan benévolo, tan generoso. Creo que no hay que tenerle miedo a eso. Lo que pasa es que la gente es víctima de la pobreza espiritual, de la falta de fe de los productores, de los propios directores, de los caminos trillados, pero ese mismo público se renueva cuando hay una película como *Lucía*, como *Rocco y sus hermanos*, como *Memorias...* Esa misma gente, que son de otra generación, desde luego, es como cuando tú despiertas después de un largo sueño y te incorporas a lo que tiene calidad... ¡claro que sí! Lo que pasa es que no está ocurriendo, pero el día que ocurra van a reaccionar igual, más allá de políticas educativas a través de la televisión, de la radio, es la necesidad que tiene la gente de sentirse respetada como espectador. No es una visión optimista o voluntarista de lo que puede ser el

público. Es que existe mucho prejuicio; el público es lo que vas creando, es decir, el público no se convierte en lo que creas a partir de los mecanismos de distribución que sabes que puedes ejercer, sino que se hace más chato, más opaco, cuando no tiene la oportunidad de ponerse en contacto con obras de más ambición, pero tan pronto aparecen esas obras seguramente se vincula a ellas. Claro, que a veces va a significar un esfuerzo, porque de verdad que son demoledoras las consecuencias de tanta telenovela y de tanto cine de acción malo. Cuando se hicieron *Lucía* y *Memorias...* y tuvieron esa gran acogida por parte del público, ¿de qué venía acostumbrado el espectador cubano? De ver las peores películas mexicanas, argentinas, norteamericanas, y supo apreciar en su momento la calidad de aquellas obras; es como cuando uno está acostumbrado a leer novelas mediocres y de pronto te aparece Thomas Mann y descubres un universo y amplías tus posibilidades. No, no tengo ningún pesimismo al respecto. Claro, aquí se conserva a través de dos o tres programas de televisión la costumbre de mantener viva esa llama de la educación cinematográfica. Por ejemplo, Enrique Colina hizo un desmontaje de *Titanic* del cual me quedé boquiabierto, que de verdad lo logró. Todos los que vieron *Titanic* después de ese programa ya no eran inocentes, sabían que se estaban divirtiendo con una película que era manipuladora, esquemática, donde el malo era malo y el bueno era bueno y todo eso. Siempre que se mantenga esa política de educación la gente va a seguir esperando que llegue otra vez la gran eclosión de un cine cubano o mundial de gran calidad, lo que en estos momentos no ocurre.

Sin poder responder a la interrogante de cuánto puede prolongarse el período especial, pero ¿estamos lejos todavía de que el cine cubano regrese otra vez a determinados planos preeminentes?

• Es difícil, porque habría que saber articular muy bien esas coproducciones de ma-

nera que significaran una inyección económica al cine cubano e ir prescindiendo de modo gradual de ese espíritu de coproducciones, para abordar las temáticas nacionales sin hacer esos compromisos, que no tienen que ser claudicadores, pero que, finalmente, hay tantos temas nacionales, puramente nacionales, que uno quisiera abordar y que tienen que dar paso a otros temas, de igual importancia, que no representan en realidad aquel vigor que uno suele tener cuando aborda el tema absolutamente nacional. Esta película, *El pasado cubano de Line Borges*, es una película de gran ambición estética, filosófica, humanística; es decir, que la hago convencido de la justeza de su discurso y de los retos lingüísticos que supone. Pero no es menos cierto que si puedo abordar un tema nacional al ciento por ciento, es posible que resulte algo mucho más placentero, más rico, más emotivo, una vinculación más fuerte con el tema; aquí tengo que realizar ciertos ejercicios imaginativos fuertes para poder entrar en la piel de personajes de otros contextos, hacer un esfuerzo doble en el caso de los personajes que no son de mi contexto. Esa es mi forma de conocimiento, pero bueno, indiscutiblemente que si pudiera consagrarme a temas nacionales... A mí me apasiona la película chilena, *Horcón*, porque es una historia muy común, latinoamericana; por muchos motivos me vinculé a la historia de Chile y es cierto que escribo esa película con toda la pasión, toda la entrega y toda la honestidad, pero me pregunto: ¿si en vez de esa película yo abordara un tema nacional? Al menos sería más fácil esa entrega, sería más instintiva, más espontánea, menos elaborada intelectualmente.

Le hacía la pregunta de si siempre ha realizado la película que ha querido no por gusto, sino porque en el contexto en que vivimos, hay que buscar eso que me dice: una fórmula de compromiso, y cuando uno está en una coproducción tiene que hacer

dejación de lo que uno quisiera, ante lo que uno puede realmente hacer.

Sí, pero dentro de las dificultades que puede tener un artista cinematográfico esa es la menos perjudicial; te voy a explicar por qué. Ni *Horcón* ni *El pasado cubano de Line Borges* son películas para comer, para vivir. Es decir, dentro del ámbito de proyectos de valía cultural es abordar temas que quizás no son con los que tú puedes tener una vinculación o una pasión mayor, pero siempre en el plano del respeto por el cine, porque puede existir un hombre en Australia que quiera hacer su obra de arte pero no le queda más remedio que rodar una película comercial para poder darle de comer a su familia, o para lograr con las ganancias que obtenga eventualmente con esa película secundar el proyecto que realmente es el de gran ambición estética. Pero ese, afortunadamente, no es mi caso... es otro; es decir, cumplimentar tu rol de cineasta de la manera más ética, es una posibilidad que no es quizás tan atractiva como la que se te ofrece cuando tú puedes abordar los temas más personales, más contextuales. Eso es cierto, pero hay que saber establecer esa diferencia, conciliar intereses. A veces descubres que lo que tú consideras que no es exactamente lo más íntimo, lo más personal, donde te vas a proyectar con mayor eficacia resulta infinitamente superior como provocación a la creatividad. Esas son sorpresas que uno tiene siempre.

Y que vale la pena experimentar.

¡Sin dudas!

