



DIARIO DE LA 17ª MUESTRA JOVEN-ICAIC, NÚMERO DEL SÁBADO 7 DE ABRIL DE 2018

Bisnesto



#5

CONSTRUYENDO A NEISY

Una cándida conversación con la actriz todoterreno del cine alternativo cubano

Molina

“El propósito del arte es el deleite”.
Nicolás Poussin

Molina. Neisy Alpizar de la Paz, tú y yo nos conocimos durante el rodaje de *Semen*, la última película de Juan Carlos Cremata hasta ahora. Allí yo interpretaba a tu padre, y tú a una de mis hijas lesbianas, incestuosas, que asesinaban extranjeros en La Habana. Estoy loco por ver esa película, porque creo que hicimos algo potente ahí.

Neisy. Yo también lo creo y estoy loca por verla, pero bueno...

M. A ver, Neisy, la pregunta básica: ¿Cómo te iniciaste en esto de la actuación?

N. Yo estudiaba Ingeniería Química en Santa Clara y la verdad es que me gustaba mezclar cosas, no solo las sustancias, y llegar a otros resultados. Creo que todo esto viene porque me gusta ser útil, pero además me gusta ser observada por todos, a pesar de que eso me crea un temor grandísimo...

M. De alguna manera eres un poco narcisista, exhibicionista, te encanta que te vean.

N. Yo no lo veo así, pero...

M. Ser narcisista y exhibicionista no es malo, y si te gusta ser observada...

N. Sí, me gusta que me miren, que me vean...

M. Entonces tú ves al público como un gran voyeur, un gran rascabuchador, por llamarlo de alguna manera, de tu alma...

N. Sí. Pero siento a la vez un temor grandísimo, y precisamente eso es lo que me atrae, es una cosa rarísima. Me encanta el miedo que eso me provoca, me encanta vencer ese miedo.

M. ¿Te encanta el riesgo?

N. ¡Claro! Entonces me di cuenta de que ser necesaria, ser útil y ser vista era una manera de canalizar todo eso, de unirlo, y como me encantaba interpretar vine al ISA a hacer los exámenes, y todo salió bien. Pero fue después de terminar el ISA que yo descubrí que quería de verdad ser actriz. Cuando empecé a descubrir mi amor por las personas, por las plantas, por los animales, por todo, y viene por ahí, por ese descubrimiento del amor a los demás, del amor a la vida y de mostrarles algo de mí, y de aprender de ellos, todo eso a través de la actuación.

M. Cuando te conocí me di cuenta de que eras una actriz con una alta capacidad de riesgo y eso me hizo identificarme contigo, porque me considero un director y actor que toma



riesgos. De pronto me dije: Esta muchacha no es como esas actrices “yeyé” como yo les llamo o como dice mi amigo el actor Roberto Perdomo, actrices de pelo, esas que todo el tiempo se están preguntando cómo tengo el pelo, que donde quiera que haya una superficie que refleje su imagen se preocupan por su tocado. Porque hay muchas personas que se hacen llamar actores y actrices, pero creo no son conscientes de los riesgos que tiene esta profesión y de la pasión que conlleva. Me está pasando que hablo con un actor o actriz y le estoy contando de manera apasionada un proyecto, y la pregunta que salta es: ¿Cuánto hay para mí? ¿Cuánto me pagas? Odio que alguien se involucre en algo artístico solamente por dinero. Y entonces nos encontramos tú y yo dentro de una película en la que nos pagaban una miseria, y sin embargo estábamos ahí, porque creíamos en el proyecto, en lo que podíamos dar... Era la adaptación cinematográfica de *Semen*, la obra teatral de Yunito García, y ahí estábamos, diez noches seguidas dándole todo. Una de esas noches llegaste y me dijiste: Hoy quiero mostrar el bollo en escena, y yo dije: “¡Uau! Esta muchacha es dura”... Y obligaste prácticamente a Cremata a que te filmara.

N. Era una forma de decir que quería exponerme, mostrarme como fuera. Más que mi vagina era mostrar mi alma, dejar la piel ahí.

M. Exacto, entonces basado en eso, ¿qué es para ti actuar?

N. Todo eso tiene que ver con que me aburre rápido, no de mí, de quien soy, sino que me gusta jugar, cambiar, evolucionar, y la forma que encontré para ello es entenderme cada vez más. Interpretar, actuar, es maravilloso para lograr eso, te humanizas, te sensibilizas cada vez más. Te repito, soy hipersensible, y no sé qué cosa es el límite, quiero hacer cualquier personaje, por muy arriesgado que sea, solo pido que ese personaje provoque emociones en el espectador. Me gustaría interpretar tanto a personas que se comportan de manera artificial como

a personas deshechas y destruidas. No quiero limitarme, para mí no hay simpleza. Me encantan los personajes pequeños, que aparecen poco, porque en ese momento tienes que aprovechar y desbordarte, darlo todo. Es un juego, un jueguito, como si estuvieras en la primaria y jugaras a mamá, papá y nené, o a este

es el bueno y este es el malo. Es eso, no he acabado de crecer.

M. Una cosa que me llama la atención es que te estás convirtiendo en una musa de este cine alternativo, independiente, y en estos últimos tiempos apareces en obras tan disímiles como *La cabeza dentro del agua*, de Violena Ampudia; *Fenómenos naturales*, de Marcos Díaz Sosa; *Campeonato Nacional de Ajedrez (f)*, de Emmanuel Martín, donde interpretas a una fría ajedrecista que no habla, pero tu presencia es imponente; *Summertime*, de José Luis Aparicio; y *Quiero Hacer una película*, de Yimit Ramírez, donde expones tu cuerpo y tu alma al público y juegas de alguna manera a ser Neisy, donde tomas muchos riesgos, y eso es admirable en ti porque otras actrices no se atreverían. Me encanta que seas Neisy, una actriz que quiere comerse el mundo, y no Neisy, la novia de, la esposa de, o que va por ahí de víctima, de incomprendida, etc., etc.

N. Aclaro, también fui novia de, pero precisamente por eso quise salirme, y eso está ahí, en el cambio, y no está mal ser la novia de, no está mal admirar a la persona que está a tu lado, pero eso no te puede robar tu identidad, tienes que saber quién eres tú y pensar más en ti, porque cuanto más te quieras y respetes a ti mismo podrás dar más a los otros. También fui víctima, estuve victimizada, deprimida, no hago nada, no tengo nada, no tengo trabajo y bla, bla, y de eso salí, porque estoy en constante evolución como persona y como actriz, y de eso también va la actuación.

M. Y por eso el aparecer en historias y proyectos diferentes. Háblame de eso.

N. Cada persona es un mundo, con experiencias, con deseos, creencias. Son seres humanos, y trabajar con estas personas diferentes te hace ser paciente, tratar de entender lo que quieren lograr.

M. Tiene que ver con lo que te decía antes, que eres una especie de musa para todos estos jóvenes realizadores.

N. Ay, Molina, me encanta la imagen que tienes de mí...

M. No, no solo yo, ellos también. No sé si es por lo enloquecida que estás, y lo digo en el buen sentido, pero cada vez es más difícil encontrar actores o actrices como tú, que se involucren. Por eso lo digo.

N. Déjame decirte algo. Cuando nosotros trabajamos juntos —y es verdad que yo era así, enloquecida— te vi tan involucrado, que dije: Mira a ese señor actor, está ahí, en personaje, desbordado, y yo dije: Pues yo tengo que desbordarme también. Y para nada es una competencia, es estar en el mismo juego, en sintonía, y yo quiero jugar, y jugar más que él, y entonces él va a jugar más que yo. Es una locura la química, la química entre los actores.

M. ¿Cómo hace Neisy cuando no hay química con el otro u otra? ¿Cómo hace para que el público no lo perciba?

N. Eso es muy difícil, muy difícil, yo trato de encontrarla mirando a los ojos de la otra persona, mirando de verdad al alma de esa persona. Aunque igual, muchos te miran a los ojos y están vacíos. Hay que descubrirse, que fue lo que hicimos en la película de Cremata: encontrarnos, sentirnos, y si eso pasa con el otro actor o actriz, todo lo demás fluye. Claro, hay

que tener cuidado porque la cámara es otra cosa y puede percibir o no esa química, y tiene que ver con la puesta en escena, con el dónde va la cámara. A veces los actores tienen química y nadie se entera.

M. Seguro la cámara estaba en cualquier lado menos donde tenía que estar.

N. Empecé a echarle la culpa de mis errores a los otros. Pero ya dejé de hacer eso, porque todo me ha hecho aprender. He aprendido a preguntar, a querer saber, a no estar de acuerdo, a dar mis berrinches porque no entiendo. Entonces si tú me explicas bien, bien, bien, puedo entender la cámara y entiendo cómo va la historia, lo veo, y me gusta. Si no, vamos a repetirlo un montón de veces y no vamos a llegar a ningún lado.

M. ¿Entonces qué espera Neisy, la actriz, de un director?

N. Que me guíe, de la forma que sea. Que me de cuatro gritos, no me importa, pero tengo que sentir que esa persona es de verdad y que sabe lo que quiere. Que cada cosa que esté sucediendo sea importante, cada detalle, el maquillaje, el vestuario, la luz, todo. Que el actor se sienta seguro, protegido. Me encanta que me hagan sentir cómoda, me encanta que todo esté organizado en un rodaje, tener mucha comunicación con el equipo, que el equipo esté en función mía porque yo también estoy en función de todos. Me encanta que los directores estén abiertos, que no se amarren demasiado al texto, a lo que ellos creen que debe ser la escena, sin dejarte fluir. Tienen que ser preciosistas y dejarse de jueguitos, hay que jugar en serio. Te digo, creo que algún día me gustaría dirigir, porque tengo cosas que decir, tengo necesidad de expresarme, tengo muchas ganas de eso.

M. ¿Ahora estás trabajando? ¿Cómo sobrevives en estos tiempos?

N. Estoy trabajando en un restaurante, unas catorce horas al día. Menos mal que son los fines de semana, porque regreso a casa molida, con dolores en las piernas, muy cansada, y menos mal que encontré ese trabajo, porque evidentemente del arte no se puede vivir y de esos trabajos arriesgados que nos gustan tampoco. Estaba flaca, pasándola mal, pero bueno, entre col y col aprendo inglés y francés, a hacer patronos de costura, a tejer, hago *casting*, hoy estuve en uno para una serie, y ahí voy...

M. Sé de qué hablas. ¡Pero no me mires así! No sé hacer crochet, te lo aseguro... (Reímos). Oye, Neisy, con todo esto que se ha armado alrededor de *Quiero hacer una película*, cuéntame un poco por qué ese filme, háblame del proceso.

N. En un momento Tony (Alonso), Yimit (Ramírez) y yo fuimos muy cercanos, aún lo somos. Vivíamos juntos, compartíamos todo, y pensábamos tan diferente y al mismo tiempo nos queríamos y nos queremos tanto, y vivimos momentos de todo tipo, de ira, de incompreensión. Sin embargo, nunca dejamos de amarnos. Eso yo creo que fue el detonante de esta experiencia, de esta locura, de este experimento. A partir de ahí todo fue un torrente de actividad y creación.

M. Donde tú te expones...

N. Totalmente. Se expone Neisy, incluso yo decido llamarme Neisy en nuestra película, y Tony decide llamarse Tony. Porque hay una verdad que queremos expresar, una especie de alerta sobre aquello en lo que puede convertirse una parte de esta generación. La génesis de la película es eso, la necesidad de decir cómo tu amas, cómo puedes amar a alguien muy diferente a ti, la tolerancia, la paciencia, el respeto por el otro que no piensa igual a ti, los diferentes credos, una persona martiana, otra a la que le da lo mismo, porque somos malos y buenos, imperfectos, somos seres humanos, y el amor a pesar de las diferencias es maravilloso y tenemos que aprender a respetarnos y a amarnos. No sé si el resultado va a ser fiel a lo que quisimos expresar, pero



¡Date



un tiro



y muere

lo que sé es que lo soltamos todo, nos desnudamos en cuerpo y alma, fue un proceso honesto. Me encantaría que se entendiera o por lo menos que se sintieran las emociones. La campaña de *crowdfunding* unió a personas de todos lados, las caricaturas, el esfuerzo, las dificultades por la conectividad, la solidaridad de la gente, todos querían participar...

M. Todo eso demuestra la capacidad aglutinadora que tiene el arte y en especial el cine. Te digo, querida, que si el material se monta con objetividad podrían tener una película testimonial de una generación...

N. ¡Ojalá!

M. Ven acá, ¿Cremata habrá terminado su película?

N. Chico, tú sabes que yo enseñé la vagina, literalmente, en esa película, y me da tremendo miedo, porque, sabes, las personas me van a ver, y puede eso parecer desfachatado. No sé si él la habrá terminado, pero disfruté mucho hacer esa película, vivir esa experiencia, sobre todo estar contigo, mirarte a los ojos, sentir esa energía tuya, y creo que voy a disfrutar de nuevo estar contigo en otro momento, en otras situaciones y en otras cosas.

M. A él más le vale poner esa escena, y ¡claro que vamos a chocar pronto, princesa!

N. Me encanta que me digas princesa.

M. Qué bien, porque de momento estaba preocupado, en estos tiempos de corrección que corren en el mundo, decirle princesa a una mujer puede ser considerado sexista.

N. Pues a mí me encanta... Aunque pensándolo bien, también puedo ser una bruja...

Esta conversación tuvo lugar sobre las 5 de la tarde del 21 de marzo de 2018, en el Café Montero de la calle Montero Sánchez, en El Vedado, entre varios cafés expresos. **B**

lejos,

maldito

Fabián!

Berta Carricarte

Después de ver *Caballos* (Fabián Suárez, 2015) decidí que nunca más volvería a escribir sobre el cine que se hace dentro el ICAIC. Y he cumplido. Aunque siga asistiendo a los estrenos de las secreciones cutáneas de la industria, lo hago por pura costumbre; ya no me interesan, porque no hablan sobre nada que yo no pueda ver desde mi balcón, con más comodidad y menos pretensiones. *Caballos* no cambió mi vida, pero cambió mi rumbo. Hace poco he vuelto a ver *Fiodor en el fiordo*, que no me seduce, pero me deja cierto entusiasmo, lo que ya es bastante para el cine de nuestros días. Pero *Debut* fue una bofetada, un tiro en la sien. Fue como decir: Yo sé narrar “a la carta”, cuando me da la gana.

Tuve que poner de mí y soñar *Debut* de otra manera: sin sus diálogos casi perfectos, sin su linealidad caprichosa, sin su protagonista consumida en un *actings* soberbio y sin su fotografía estática, simétrica, impecable, colosal. *Debut* merecería ser el antirrelato que se escurre ante la vista de un espectador dopado por la facundia de la telenovela de turno. *Debut* merecería que todo el mundo saliera del cine diciendo: Qué mierda es esta; no entendí nada. *Debut* merecería ir a la vanguardia del último reducto de la transgresión. *Debut* merecería, en fin, ser el vómito estético de un debutante.

Graduado de Dramaturgia en el ISA y de Guion en la EICTV, Fabián Suárez ha decidido mostrar siempre una faceta diferente de sus obsesiones creativas, y plantearlas bajo estilos muy desemejantes. Todo, para hacerle creer al espectador que va a contar una historia distinta, cuando ya se ha demostrado que el verdadero cine de autor siempre redunda sobre la misma morbosa inquietud. Como desenfocado del acontecer nacional, Suárez sabe (o intuye) que para tocar eso que de común llamamos la realidad cubana, basta con visualizar y dar en esa diana más bien modesta, replegadita y chic. Es como cuando el acupunturista soba la cara interior del tobillo para tratar un cáncer de próstata.

Debut es un filme conectado seminalmente con *Caballos*. Allí están los caballos, el derbi; Camilo envuelto en los vapores de la caravana que viene de la Sierra al Llano; Camilo petrificado en un óleo que lo desviste de mártir para darlo como imagen votiva; el artista adolescente en el sentido irrestricto de la palabra; el burgués mecenas; el curador, acróbata de la especulación; otra vez el falso histrionismo y la petulante decadencia de Salomón; la artista doblemente plástica: el positivado de Galaxia¹. Siendo *Caballos* una película de antítesis, se convierte en un referente inagotable al que el autor tal vez vaya a beber no pocas veces. Filme voluntariamente desarticulado en términos dramaturgicos, *Caballos* no ofrece la comodidad del camino recorrido según manuales falsamente aristotélicos. Fabián ha dicho: “La política y el poder leen la realidad, digamos, de manera aristotélica. Por ello hay que darle una gran estocada a Aristóteles y a todos los sanctasanctorums que se enarbolan por ahí en nombre de Aristóteles, de lo dramático y otras mierdas más”. No esperaba yo que en *Debut* se traicionara tan duro; aunque parafraseando lo que el propio Barthes dice de Brecht, su cine nunca llega a ser mediáticamente eficaz a causa de su sutilidad y su calidad estética.

Y ya que menciono a Barthes, a veces lo que nos queda de una película es solo el *punctum*, eso que el lúcido francés no intenta definir; sino que prefiere ejemplificar con inocencia erudita: “Mapplethorpe ha fotografiado a Bob Wilson y Phil Glass. Bob Wilson me subyuga, pero no consigo decir por qué”, dice el semiólogo. Lo que en medio de tanta frivolidad y boato culterano salva la mística del realizador cinematográfico es ese momento único. “El *punctum* es entonces una especie de sutil fuera de campo,

como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (Barthes). Es el cuadro de Camilo, pero es su discurso también. Es el detalle, un objeto que se desprende de la imagen, o lo innombrable, o lo punzante, o una especie de conexión fantasmagórica que la subjetividad del receptor establece con un fragmento de la pieza; por lo tanto, el *punctum* es un núcleo de alucinaciones, una metonimia esparcida, hojarasca mental.

Debut aparenta carecer de esa punzada, de ese latigazo que continuamente ofrece *Caballos*, porque precisamente es una fábula desprendida de *Caballos*. Sin embargo, el *punctum* de *Debut* está, sobre todo, en el discurso final, introducido como sonido extradiegético y paratextual sobre una imagen que, aun bajo el auspicio de los créditos, sigue gritándole sus insolencias al espectador. Alocución vibrante y yuxtapuesta al subtexto que creo leer en el filme: el elogio de la heroicidad sorda, carente de la alharaca del kamikaze y de la espectacularidad del *seppuku*.

Pero hay también una conexión punzante con mi propia subjetividad expoliada por el afán de escribir un texto. No un texto cualquiera, sino un texto “formidable” que se iguala en osadía al discurso proferido por Fabián Suárez en su *Debut*. Tarea inútil. Porque intentar explicar una obra de arte es hoy (y tal vez lo ha sido siempre) una estupidez. Nadie va a coincidir conmigo. Ni el público ni otros críticos. Ni lograré jamás contentar al autor con mis palabras, aun cuando alegue sentidos elogios.

Pero, a fin de cuentas, ¿de qué trata *Debut*? ¿De la angustia del artista por trascender o por sobrevivir? Ni jugando. Tal vez, trata sobre la dicotomía entre el sacrificio suprahumano que se asume en nombre del bienestar de “nuestro pueblo”, y el sacrificio de bajo perfil, teñido de la más fervorosa individualidad. ¿Ya no se combate por la patria? Acaso hoy la patria tiene una dimensión más tangible. La patria viene a ser un número concreto de metros cuadrados donde vivo yo y mi gente, yo y mi hijo, ella y su hija, mi marido y yo, yo y mis padres. Cuando la vida se torna un espectáculo obsceno, porque se ha perdido la capacidad de trascender su materialismo barato y no vemos el horizonte de la pura espiritualidad, la inercia puede ser un modo de revolución.

Si *Caballos* es una película llena de capas de sentido, *Debut*, en cambio, parece tener una sola textura, pulida y metálica como su imagen, que además rezuma una visualidad prístina, donde una paleta aparentemente cálida esconde los vapores sanguinolentos de un suicidio largamente perpetrado, muchas veces ensayado y siempre fallido. Una escenografía sin goce ni dolor.

Veo —con infinita fruición— crecer el cine independiente, y cuanto más diverso parece, más oportunidades hay para lucir personajes que no puedo encontrar en ninguna esquina de este país, argumentos que no le quitarán el sueño a ningún tupido censor. Frases de una inocuidad ofensiva. Dramas que se urden fuera del contexto nacional. Por fin encuentro un cine que me habla de lo que no pensé escuchar, y me saca de la llorona ruindad del picadillo condimentado y la salchicha, un cine donde el placer visual y la narratividad se unen sin escozor.

Fabián Suárez continúa en *Debut* sacudiendo todo tipo de verticalidades y taxonomías; apostando, en todo caso, por la estetización de la política que ya habíamos observado en un filme como *La edad de la peseta* o en el segundo cuento de *Tres veces dos*. Bienvenida sea la diversificación de nuestro cine, el verdadero, ese que maldice el burócrata, cuando sale corriendo del cine, lamentando haber querido pasar por intelectual y pensando: “¡Solavaya, Fabián!”. **B**

¹ Personaje de *Caballos*.

Figuraciones vestigiales, proyectos inconclusos, rehabilitaciones creativas

Astrid Santana Fernández de Castro

“Lo que pudo haber sido es una abstracción
que perdura como perpetua posibilidad
solo en un mundo de especulación.
Lo que pudo haber sido y lo que fue
señalan hacia un fin que siempre está presente.
En la memoria el eco de pisadas
por el sendero que no recorrimos
hacia la puerta de la rosaleda
que nunca abrimos. Así en tu mente el eco
de mis palabras”.
T. S. Eliot, “Burnt Norton”

Llevo años intentando armar los fragmentos
de esa película que no me dejaron terminar.

El vestigio es un fragmento que comunica cierta inquietud. Semejante a un cuerpo con miembros amputados, la forma desligada de su origen alerta sobre su condición de resto. Según los contextos en los que se oculta o visibiliza, expresa diversas temporalidades, como una sutura que une la memoria al presente. Todo rastro vestigial posee un momento de gestación y en su devenir es narrado por sucesivas apropiaciones. Sinécdote de un mundo en desuso, se infiltra en las dinámicas de lo cotidiano y cobra significación a partir de su potencial simbólico.

La narrativa de la historia se apoya en trazas físicas y espirituales que han quedado a la deriva. Las memorias residuales, cuando son observadas y reinscritas a través de la práctica significativa del lenguaje artístico, informan sobre la asimilación que hace el presente al pensarse a sí mismo. El ojo que observa el vestigio intenta calar en sus múltiples significaciones, y la voz que lo expresa prefiere un lugar de enunciación íntimo para su representación, pues se insiste en su carácter de cicatriz, de lo que ya no existe en su dimensión original, pero puede ser reconocido, y en términos imaginarios, reelaborado.

El Proyecto, de Alejandro Alonso, es una suerte de narrativa fílmica de no ficción que versa sobre los restos, así como sobre la inconclusión de una obra artística coartada y rediseñada en torno al propio proceso de recuperación de las imágenes y su engarce en un nuevo discurso. Este filme que no pudo acabar es recobrado de forma autorreferencial a través del contrapunto entre palabra e imagen, y es el repaso de los ciclos de abandono y rehabilitación, tanto del espacio en que se centra como de la obra creativa que lo muestra.

Los primeros planos de *El Proyecto* exhiben dibujos tridimensionales de los diseños arquitectónicos de las escuelas preuniversitarias o becadas que, a través de la animación, van moviéndose lentamente. Los trazos sobre el vacío del blanco parecen flotar y evocan las partes a la deriva de una estación espacial después de su obsolescencia o luego de quedar des-

pedazada por algún impacto destructivo. Las imágenes acompañadas por el subtítulo “Llevo años intentando armar los fragmentos de esa película que no me dejaron terminar”, vienen a ilustrar este proyecto artístico y otros de dimensión social que, inacabados, hoy suelen ser pedazos náufragos.

La escuela cercana a un sembrado de cítricos, antes poblada por estudiantes y hoy por personas que han venido a ocuparla, es un residuo material que encarna la idea de la realidad disfuncional. Íbamos a ser nuevos, fuertes, íntegros, científicos y productivos. Íbamos a combinar los principios universales de la virtud en el microcontexto local. Íbamos a cultivar la huerta por el bien propio y comunitario, con todos y para el bien de todos, según la máxima martiana. Sin embargo, hoy la escuela es una armazón que alberga familias alejadas de los asentamientos urbanos, y el sembrado de cítricos ha sido invadido por la plaga *Citrus tristeza virus*, denominada así en atención al debilitamiento que produce la enfermedad en los árboles hasta consumirlos y matarlos.

La devastación que esto acarrea dibuja una zona marcada por el agotamiento de recursos. La zona se va expandiendo según se colocan las etiquetas a los árboles enfermos, y se abandona la escuela que es repoblada por personas sin vivienda propia. Singularmente, una “zona” suele aludir a espacios de toxicidad después de un desastre nuclear, y “la zona” es el lugar enrarecido que atraviesan los personajes de *Stalker*, la película de Andréi Tarkovski. Los hombres que marcan los árboles, única presencia humana que a ratos es intervenida por la observación sigilosa de un niño, visten trajes protectores amarillos y se mueven por los espacios desolados como si se tratara de una verdadera distopía posapocalíptica. Las naranjas enfermas, la indicación visual del aislamiento de la escuela, los canales de agua que fluyen sin su propósito original, sugieren una representación del “día después”, donde alguna catástrofe ha acontecido y ha generado un colapso social que no ha sido registrado apropiadamente.

El vestigio habitado opera como recordatorio del proyecto antiguo y como constatación de la desestructura del proyecto presente. Los dibujos desvaídos en las paredes son las huellas de los sucesivos habitantes. Una niña practica acrobacias en lo que fuera el área del comedor, sola y en silencio. ¿Qué hacen estas personas aquí? ¿Cómo viven en esos bloques de aulas, albergues y pasillos que quedaron huérfanos después de su abandono? Los módulos planificados para amparar el desarrollo de un futuro letrado y provechoso acogen hoy la fantasmagoría de la sobrevivencia, porque a pesar de todo la vida se apodera del espacio y lo refuncionaliza.

A la par, el proyecto inconcluso de la obra fílmica se abre paso y retorna a través de la creatividad. La película es un reordenamiento de los restos (de las “imágenes de archivo” que captan a los habitantes mientras administran el vacío con la imaginación, de las fotografías que documentan los orígenes de este tipo de escuelas, de los discursos de época que se basaban en la necesidad del hombre nuevo) y al mismo tiempo es un acto de vitalidad intelectual. La voz del creador se hace patente a través de la escritura y los subtítulos que integran la narrativa documental. Informa sobre el proceso de filmación o se torna lírica y acompaña la imagen como complemento poético, reflexivo. Si bien el documental verifica la realidad, es capaz de transfigurarla subjetivamente desde una autoconciencia estética que logra inquietar al espectador y activar su capacidad de recepción.

Es significativo que las primeras palabras que aparecen en pantalla al visionar *El Proyecto* son los versos iniciales del poema “Burnt Norton”, de T. S. Eliot: “Tiempo presente y tiempo pasado/ se hallan quizá presentes en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro dentro del tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible”. La intertextualización en el filme de un autor como este, obsesionado con la memoria y el tiempo, abre diversas posibilidades de lectura. El tiempo futuro contenido en el tiempo pasado nos recuerda que la existencia es procesual y todo está en

permanente conexión. El tiempo es irredimible porque se expresa aquí y ahora, y es desde la mirada nómada pero surgida en el presente que se observan las superposiciones, el reordenamiento de lo residual.

Y continúa Eliot: “Solo puedo decir, «allí» estuvimos: pero no puedo/ decir dónde./ Y no puedo decir cuándo, porque eso es situarlo en el tiempo”. En el filme de Alejandro Alonso se opera un discurrir filosófico asociado a la memoria, a su pulso intemporal y al futuro que no escapa al ciclo continuo. La voz escrita en primera persona se reconoce en la figura sin rostro, con apariencia de mancha, de un sujeto humano fotografiado junto a la escuela. El pasado de ese hombre quedó expuesto allí, pero su identidad es irreconocible, ha sido borrado. Aislado, fijo en el documento de archivo, la silueta es solo un indicio de su condición de testigo, al igual que lo es el realizador detrás de la cámara. “Como si hubiera filmado mi sombra contra un espejo camino hacia él”, dice, y la oscuridad se expande. Los sujetos se reflejan unos a otros no importa cuándo, porque situarlos en el tiempo es una falacia, siempre que se vean unidos por dificultades, voluntades e ilusiones semejantes.

El tiempo queda “impreso” a través de la imagen. Los planos suspendidos lentamente en su devenir, los claroscuros y el aislamiento de los detalles, la simbología de elementos como el agua y el fuego, la inquietud generada por los vacíos de acción narrativa, remiten al concepto de imagen priorizado por el propio Tarkovski, donde se sublima el potencial significativo de la fotografía. El cineasta ruso concebía la imagen como una revelación infinita de significados. Según su idea, no podemos percibir la totalidad del universo, pero la imagen poética es capaz de expresarla. La imagen no tiene un cierre, está abierta a la sugerencia y la interpretación. En *El Proyecto*, el mostrar y el narrar se conciben dentro de esta función reveladora. La ropa lavada bate al viento en medio de los escenarios escolares desmantelados, las personas miran a la cámara, el agua fluye, los árboles infestados mueren, y todo acontece en cierto esta-

UNA CRÓNICA SOBRE LAS ISLAS (AHORA TROPICALES) DE AIRSTRIP ONE EN 2084

do de inmovilidad para cristalizar la belleza del absurdo.

La poética del vestigio es empleada como sustento de un discurso que versa también sobre el ejercicio del poder y su influencia en el agotamiento de los proyectos esbozados. “Una grúa levantando el sueño de miles”, escuchamos decir a la voz *over* mientras observamos las fotos fijas de aquellos alumnos levantando las manos, en las aulas, en los laboratorios, en el comedor. El sueño del hombre nuevo que debía aprender a vivir en esta escuela de forma comunitaria, que se dedicaría al estudio y al cultivo agrario, se enlaza, a través de los espacios planificados y contruidos con esfuerzo, al entorno abandonado del presente, a los jóvenes que juegan un *ping-pong* invisible o escrutan el paisaje inmóvil, a los niños que improvisan para entretenerse entre las ruinas.

La disfuncionalidad de un espacio construido para que fuera una escuela —con todo el sustrato imaginario de las escuelas que conjugaban estudio y trabajo—, y que hoy está habitado de forma precaria en su mayor parte por familias con niños, no es un tema favorecido por el macrorrelato histórico. Por temor o por su carácter punitivo, el llamado Otro en la película es una figuración kafkiana, un poder no identificado pero actuante que impone límites a la visibilidad de tales realidades. Es el Otro mitológico que administra los posibles futuros a través de clausuras y prohibiciones, desmantelamientos, conjeturas viciadas, y que es necesario trascender. Por otra parte, las historias de vida que se desenvuelven de forma atípica y apuntan a la memoria, son privilegiadas por los cineastas, quizás por su capacidad para hablarnos desde la intrahistoria sobre los destinos colectivos.

Nos enfrentamos aquí a una obra de significaciones múltiples. La alusión al “proyecto” no solo hace referencia al propio filme, sino a los planes desmantelados y al macrodiseño social, cuyos ejes de referencia se han modificado. Pero “proyecto” también es una categoría genérica que recoge deseos, aspiraciones, ánimos vinculados a las posibilidades de materialización. La realidad atravesada por el ejercicio estético es documento y figuración poética. Impacta porque nos es devuelta a través de fragmentos, cuyo detenimiento nos obliga a la inmersión. Entramos en pasillos infinitos. Vemos los árboles procesados y catalogados por los agentes de amarillo. Asistimos al extrañamiento de los hábitos cotidianos que se insertan en las áreas donde jóvenes estudiantes caminaron, sonrieron, amaron, en un acto también de nostalgia. *El Proyecto* logra el tono de la naranja que muere. La obra de Alejandro Alonso se interpela a sí misma y nos interpela: ¿podremos encontrar sentido a estas imágenes? La fina ironía del filme nos impide arriesgar una sola respuesta. **B**

Nils Longueira Borrego

Menos de un año después de que, en mayo de 1990, el que escribe viera la luz por vez primera en una sala cualquiera de Maternidad de Línea, debutaba también, al menos explícitamente, el Big Brother en la escena cinematográfica cubana. Con el estreno y el subsiguiente revuelo de *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres), se volcó en pantalla una preocupación bastante antigua sobre el futuro de la Isla. La década de los noventa trajo esa posibilidad. No es que no existieran textos anteriores que trataran el tema, es que no estaban a la mano. Pero el Big Brother había llegado para quedarse. Y así, participando de esa larga tradición del pensamiento y el arte que se dedica al coqueteo con las cadenas y los monos, Yimit Ramírez con *Gloria eterna* (o 2084, como prefiera el lector) nos regala otra visita a las memorables islas de Airstrip One que George Orwell descubriera para todos en su 1984.

Gloria eterna nos recuerda qué pasa cuando el poder se deshumaniza. A través de la hipérbolo que se construye en el filme, el trauma que generan los sistemas autoritarios se ilumina y se aprecia mejor. ¿Quién es más importante: yo o la estatua? ¿Existo para mí o existo para hacer posible la perpetuación del sistema? ¿Y si no quiero ser héroe? Son preguntas que podemos imaginar agolpándose en las sienes de Julián LVII, el protagonista. Pedazos de concreto mal fabricados gobiernan su mísera vida y la de su esposa Haydée. Es un mundo de falsos héroes. Y ojo, que los nombres no son gratuitos. La producción en masa del hombre nuevo (y de estatuas nuevas), a esta altura de la historia que cuenta *Gloria eterna*, ha originado un modo de entender la existencia humana como algo *disponible*,

desechable. Julián no es más que la prolongación de tantos otros Julianes, Ernestos y Antonios (el “jefe-estatua” que se encuentra en su oficina es Ernesto XVI, y su casa la inspecciona imperturbable Antonio XXII); un robot, un zombi agotado, consumido por el insoponible peso de llamarse Julián LVII, o lo que es lo mismo, Nadie.

Los sentimientos de Julián no importan, solo la voluntad de la máquina que le habla. Julián tiene que ser premiado, léase, ser convertido en estatua, para que el sistema continúe funcionando, para que su hijo pueda, en el futuro luminoso que le espera, ser convertido en estatua a su vez. Es un juego de todo o nada. Cuando la voz mecánica, muerta, del busto burdo y vigilante resuena, Julián sabe que debe obedecer los designios de ese Gran Ojo que lo penetra todo. Julián LVII nació siendo un número, un Julián más, gris y mediocre, instrumento de un Dios que todo lo da y todo lo quita. Cuando el Big Brother engulle a Julián, o sea, lo consume como víctima inevitable, como sacrificio humano, este se convierte en un nuevo órgano en el cuerpo del poder. Julián es consagrado forzosamente y el sacramento de la transubstanciación se completa. Los fieles (los otros Julianes, Antonios, Ernestos y Haydées seriados que acuden a la canonización de este desafortunado Julián) asisten, en medio de un escenario familiar lleno de guiños como las “cadenetas” de papel, las consignas y los aplausos “deportivos”, a la ejecución-premiación. Lúgubres, exánimes, resignados.

Pero, ¿qué o quién mantiene el orden y garantiza la existencia del sistema en el que se desarrolla *Gloria eterna*? Es curioso que en el cortometraje no aparezca físicamente ningún cuerpo represivo. No hay uniformes. Nada de armas, ejércitos o policías. Solo la silueta lamentable de un monigote que habla como

una máquina expendedora de refrescos. Lo que sostiene al poder en el mundo recreado es el miedo. La represión psicológica es tal que no se necesita nada más que la voz grabada y repetitiva que imparte las órdenes. El hombre nuevo es un sujeto atemorizado y apático que finge el ritual impuesto para relacionarse con el poder y sus semejantes. Aquí no hay fe, hay actuación. Julián sabe cómo actuar para sobrevivir, pero actúa demasiado bien. Su capacidad para simular lo lleva a la muerte.

El final de *Gloria eterna* nos regala un hecho revelador. El futuro, encarnado por Julián LVIII, asumo yo), aparece en la última escena y nos deja cierto acto de venganza: ni siquiera al pequeño le importa que su padre esté canonizado y observe vigilante en forma de busto. Cuando Julián LVII es visitado por Haydée con su hijo, este escapa de las manos de ella y, como es lógico, se va corriendo en dirección a un columpio. ¿Quién le puede pedir a un niño otra cosa? No obstante, ya Julián LVIII aprenderá a fingir como su padre. Su apatía será perfeccionada con el don de la actuación. El círculo se repetirá, o al menos eso parece deslizar el subtexto de la escena en nuestra retina. De cualquier manera, toma mucho superar el síndrome de Estocolmo. Como bien le contaba Julián LVII a Haydée antes de partir al encuentro de sus camaradas-verdugos, cuando niño su padre lo sacó de una piscina a punto de ahogarse porque no sabía nadar. Pero resulta que quien lo lanzó fue su padre mismo. La orfandad de Julián determina su destino. El suyo es un mundo de huérfanos, porque los padres terminan convirtiéndose en estatuas vacías que lanzan sus frutos a un abismo. Entonces, ¿qué se hace cuando se vive rodeado de agua y no se sabe nadar? ¿Qué hacemos cuando Dios aprieta y ahoga? **B**

Conversación con el hijo de Jarmusch

Antonio Enrique González Rojas

Dadas las desafortunadas resonancias del fatalismo geográfico sobre los pasados, presentes y destinos de la nación, un realizador como Emmanuel Martín termina identificándose como “santiaguero” en el panorama audiovisual cubano. Apostado ¿casi por pura renuencia o resignación? en la primera capital de la Isla, filma paisajes humanos y urbanos ubicados a casi mil kilómetros de La Habana, con obras resultantes como el díptico o miniserie compuesta por *En el iglú* (2008)¹ y *Buen viaje, stalkers* (2011), donde los personajes deambulan por una paisajística urbana otra que los enmarca, engulle y regurgita.

La resiliencia y la supervivencia axializan sus historias, protagonizadas por personajes que parecen siempre arrinconados entre la espada de sí mismos y la pared del mundo. Media hora antes de quedar encerrados por cuenta de un llavín defectuoso en una sala de la sede de la Muestra, comenzamos esta entrevista para ver si mis juicios coincidían con sus razones creativas y existenciales.

¿Por qué muchos de tus personajes fuman cigarrillos invisibles?

Realmente eso lo tomé de una novia que tenía. Ella era una fumadora empedernida. Empecé a fumar por ella. A veces, cuando estábamos sin cigarros, hacía ese gesto de que inhalaba para quitarse el deseo. Primero lo utilicé en *En el iglú*, luego en *Buen viaje, stalkers* y ahora en *Campeonato Nacional de Ajedrez (f)* (2018). Me parece algo interesante y patético. Algo que le gustaría mucho a Jim Jarmusch, uno de los autores que me gustan mucho. Aunque a (Jorge) Molina no le gusta para nada. Pero bueno, Molina no es fumador. Y aunque me critique, eso tiene que ir.

Entonces, Jarmusch...

Jim Jarmusch, posiblemente, después de Molina, sea el director de cine al que más quiero, o sea, como persona. Lo veo como un padre lejano, como un hermano mayor. Amo mucho su concepto del cine, su actitud, cómo se comporta. Es uno de mis pilares. Jarmusch dice que siempre que empieza a filmar piensa en Antonioni. Yo, siempre que voy a filmar algo, pienso en Jarmusch. Principalmente en una de las cosas que dice, y en eso estoy de acuerdo: en su corazón solo hay espacio para los marginales y los perdedores.

En todas mis obras tiene que haber personajes marginales, del submundo, los llamados *loosers*; un término “americano” que yo detesto, porque ellos piensan que *looser* es aquel que no está posicionado económicamente según el llamado “sueño americano”. Para mí solo son personas a las que, digamos, no les fue tan bien materialmente en la vida.

El Profe, ese personaje recurrente que protagoniza *En el iglú* y *Buen viaje*..., y que tú mismo interpretas, es como dices, pero a la vez es un intelectual.

Cuando uno habla en tantas obras sobre tantos perdedores, tiene que ir cambiando. Me imagino que el Profe debe de haber sido una de esas evoluciones: un personaje que uno trata de crear un poco diferente de los marginales más habituales.

Les llamo así pues es el término más usado por la intelectualidad, pero para mí son personas normales, con las que he coexistido toda mi vida. Tengo la dicha de haber nacido en la calle donde se establecieron todos los “cuentapropistas” en Santiago de Cuba en 1993 o 1994. Cuando se creó la “candonga”, todas



esas personas fueron a vivir a mi cuadra. Entonces yo crecí en el submundo.

Me formé en una escuela donde, increíblemente, en la misma aula había muchachos de los mejores barrios, que eran Vista Alegre y Santa Bárbara, y de los peores: Sorribe, Los Olmos, el Callejón de los Perros. Crecí en esa dualidad de llevarme con los “buenos muchachos” y con los “malos muchachos”. Pienso que, gracias a Dios, eso es lo que más nutre mi cine. Esa tolerancia a todo tipo de ser humano.

¿Consideras al Profe un *alter ego* o solo un homenaje a seres reales?

Nunca lo había pensado, pero pudiera ser todo eso a la vez.

En tus primeros trabajos actúas y protagonizas, mientras que en tus producciones más recientes —*Adiós para siempre, preciosidad* (2017), *Campeonato*...— solo diriges y apenas haces un cameo. ¿Actuaste entonces por necesidad y ahora no lo requieres, o ya no te interesa?

Eso es una discusión grande que tengo con Molina, que es mi amigo, mi padre y mi productor. Pero siento que hay personajes que los puedo interpretar yo nada más. Creo que otro

actor los pudiera hacer, y tal vez mejor, pero es un problema de identidad.

Por ejemplo, el vendedor de café de *Campeonato*... Lo vuelvo a retomar ahora en otra parte de mi proyecto *Historias de ajedrez*, un largometraje compuesto por tres relatos. Es un personaje marginal, pero a la vez tiene un alto nivel de cultura, de inteligencia, y sabe de lo que está hablando. Eso es lo interesante: que en medio de otros personajes que supuestamente conocen bien este ámbito, que son muy inteligentes, muy intelectuales, muy profesionales en lo suyo —el mundo del ajedrez—, este personaje que aparentemente no puede aportar nada a la vida está ahí para decir: “Sí, yo también conozco de esto”.

Además de Jarmusch, mencionas a Molina.

Debe ser porque Molina es santiaguero, aunque no lo parezca. El cine que se ha hecho generalmente en Cuba es digamos que habanero, o “habanístico”, cuyas temáticas se parecen mucho. Y en el de Molina hay algo que lo hace diferente —o que tal vez quiere ser diferente, como un *tour de force*—. Es esa tendencia del santiaguero a ver las cosas desde un punto de vista diferente, y ahí tenemos mucho en común, lejos ya de la influencia cinematográfica. En los conceptos, en la ética,

nos parecemos mucho; aunque siempre digo que nadie es igual en esta vida. En el tema de la sexualidad, en ver la necesidad de sexo como algo normal, como parte de la vida cotidiana que debe ser tratado sin tabúes, sin máscaras ni artificios.

¿En qué puede diferenciarse lo que se filma, y la manera de hacerlo en Santiago de Cuba, respecto a las maneras habaneras?

En la mayoría de las obras filmadas en La Habana se toca mucho el tema... no sé si la palabra “político” sería correcta. Puede ser “social”, y se refiere al cambio rotundo de la sociedad y del país. Pienso que la obra del santiaguero es totalmente diferente. Trata de hablar sobre cosas que han existido siempre en la humanidad: las relaciones humanas, de pareja, y las pone en un lugar preponderante, antes que hablar de la política, de la situación económica y social que vive el pueblo de Cuba. En eso se diferencia el cine santiaguero. Es un cine más íntimo, que no da tanta importancia a la situación del país. Pienso en Molina, en Carlos Melián, en José Armando Estrada.

¿Entonces, consideras conscientemente a Santiago como un personaje de tus obras o resulta un mero contexto?

Por supuesto que la ciudad donde viven los personajes, donde han nacido y crecido, les dota de una forma de proyectarse, de caminar y de ser, totalmente diferentes de los de cualquier otra ciudad. Eso no los hace superiores ni inferiores. Pienso que cada ciudad debe vivir y subsistir con sus propias raíces y su forma de ser. Ojalá que ninguna se interponga nunca a otra, o le quiera imponer su cultura.

En tu obra se aprecia un tránsito desde búsquedas formales más bizarras, desafiantes y conscientemente “sucias” hasta una exploración en el cine de horror, el cine deportivo y el *gore* con una mayor “corrección” visual y narrativa, en la búsqueda de una mayor “limpieza”. ¿Por qué ahora te interesa más el argumento que el lenguaje?

Mis intereses artísticos siempre han sido los mismos. Hay un problema que pasa en Cuba, y en eso yo me uno a cualquier causa de cualquier realizador cubano —no importa que pensemos diferente—: los sistemas de producción y distribución no son los adecuados para los realizadores independientes. Por tanto, cuando un cineasta hace su obra, pasa mucho trabajo para distribuirla y exhibirla.

Es mucha la guerra que dan los realizadores, y con razón, porque quieren que sus películas se vean. Porque se sienten como con hijos bastardos que no puede ser mostrados. En cuanto a la evolución de mi obra, no es que quiera tener una intención estética diferente ahora, sino que antes no contaba con recursos técnicos adecuados, y gracias a los avatares de la vida, ya los estoy obteniendo. La vida fluctúa mucho y a lo mejor mañana no los tengo. Al trabajar con personal técnico más cualificado he tenido que ceder terreno, digamos, a la hora de tomar decisiones. Ya no soy tanto un autor como un técnico que colabora muy tolerantemente con todas las personas que trabajan conmigo.

¿Lo que filmas en estos tiempos se acerca quizás más a tu película ideal que a obras iniciales como *En el iglú*?

Pienso que las esencias han estado y estarán ahí desde mi primer corto hasta el último que haga: el amor hacia estos personajes

marginales, que son los que tienen cabida en mi corazón.

Pero dices que te sientes menos autor...

Digamos, desde el punto de vista técnico. Muchas veces operaba la cámara o tomaba decisiones fuertes durante el montaje. Ahora dejo que el fotógrafo haga su trabajo, lo mismo que el director de arte. El editor toma sus decisiones. Antes no, pues no había un centavo. Ahora hay un consenso general. Hasta el productor da sus ideas en el guion. Cuando trabajo con Molina, él lo revisa, lo ajusta, me da sus puntos de vista. Pero lo importante es la esencia que queda al final. Y eso no ha cambiado para nada.

¿Y cómo ha sido tu relación de trabajo con Molina?

Es un productor muy creativo. Eso generalmente no lo vemos mucho. Es una persona muy apasionada. Nunca había conocido a un artista así, y me he relacionado con muchos pintores, músicos. Nadie más comprometido que Molina. Aunque parezca que nos llevamos muy bien, en el rodaje y otros procesos siempre estamos fajados. Tenemos discusiones muy fuertes, muy álgidas. Pero pienso que todo ha sido por el criterio artístico de que la obra sea mejor y pueda tener más aceptación donde se pueda exhibir. Ha sido un buen dueño el que hemos armado.

Molina comenzó conmigo a producir un proyecto de horror: un corto de zombis (*Adiós...*) y otro de vampiros. Ahora está metido conmigo en el largometraje que te mencioné.

Trabajas a la par en estos dos proyectos, de temas y tonos realista y fantástico, respectivamente. ¿Cómo los concilias?

Los géneros no importan. Desde cualquiera de ellos se puede contar una historia. Y generalmente, el cine de clase B ha sido muy mal visto o subvalorado por los grandes premios y festivales. Piensan que no es serio. Cuando venía en la guagua de Santiago pusieron cuatro películas policíacas, de acción y eso. Entre ellas había una cinta hongkonesa muy buena. Yo pensaba en John Woo, otro de los directores que más me gustan. Siempre he dicho que es tan buen cineasta como Ingmar Bergman.

¿Alguna otra opinión sobre lo que se filma en Cuba, ya en la zona independiente, ya en los predios institucionales?

Una vez leí una entrevista de Arturo Infante donde le preguntaban cuál, para él, era el principal problema del cine cubano. Respondió que el tema financiero. Pienso lo mismo. Todo el que ha practicado un deporte sabe que lo más importante es el ejercicio. La práctica hace a cualquier especialista mejor o peor. Pero si tú tienes pocas posibilidades de filmar, si filmas cada tres o cuatro años, eso te engarrotará como realizador.

Además, los cineastas cubanos tienen muy pocos lugares donde encontrar dinero. No cuentan con el apoyo de las televisoras. La mayoría de los realizadores en el mundo encuentran espacios muy importantes en las series de televisión. Aquí no hay eso.

Por supuesto que hay instituciones como el ICAIC interesadas en producir lo que ellas quieren; eso pasa en el mundo entero. Pero debe haber una apertura para financiar otro tipo de cosas. Una película no va a cambiar un país nunca. No se puede tener miedo a los realizadores. No se puede temer a lo que digan o no. Se está subvalorando al público en general. Se le está tildando de imbécil. Las personas tienen derecho a reflexionar sobre cualquier tipo de película.

Las instituciones que dan el dinero en Cuba no pueden temer a los realizadores. Deben dejarlos desarrollarse. Tienen que producir un cine diferente. Todo no puede ser el mismo cine esquemático o temático, como ha pasado. Ahora hay una preferencia por cin-

tas sobre las guerras de independencia. Los mambises son el tema. Hace unos años lo era Angola. Tiene que haber una apertura para crear un cine diferente. Mientras más diverso, mejor será el audiovisual cubano. La mayoría de las grandes productoras en el mundo fomentan un cine diverso, y eso lo hace mejor.

¿Crees que Cuba necesita una industria filmica con producciones comerciales a la par de otras más autorales?

Cuba necesita urgentemente una industria. Eso tiene que ser ya. No puede ser un plan para 2020 o 2025, porque la mayoría de los grandes actores cubanos y muchos técnicos brillantes se están yendo del país. ¿Por qué? Porque no tienen una forma de sustentarse con su arte, porque no se desarrollan bien en sus campos.

Uno ve a "estrellas" y piensa que están bien posicionadas económicamente, pero no es así. Cuando vengo a La Habana me asombro de la escasez económica en que viven muchos profesionales brillantes del cine. Eso no puede pasar.

Y tú, ¿por qué no has emigrado?

No sé. Casi me he quedado sin amigos en Santiago de Cuba. Casi todas las personas con las que estudié y crecí se fueron del país. Muchos están en La Habana. Mis noches son muy solitarias. Generalmente, cuando acabo de hacer ejercicios a las siete y pico, me baño, como y salgo para la calle. Me siento como un ente perdido. Me pongo a divagar así, caminando, hasta que llego a la casa como a las diez y pico de la noche. A esa hora me pongo a ver una película o a leer.

Pienso que la emigración ha hecho mucho daño a este país. Las personas se sienten muy solas, y siento que hay muchos cubanos allá igualmente solos. Los de acá tenemos el barrio y los familiares, pero igual estamos sin amigos.

¿Te has visto tentado a emigrar?

Cuando tenía veinte años me veía como una especie de Paul Bowles, un viajero "freaky", loco. No me gustan los viajes acomodados en hoteles y esas cosas. Me veía viviendo seis meses en la India o en un país muy pobre. Ya no. Tengo 34 años. Sea como sea, no quiero tomar tantos riesgos. Antes hubiera hecho cualquier trabajo en el extranjero: limpiapisos o vendedor de hamburguesas McDonald. Pero creo que ya no tengo edad para eso. Si me fuera sería para trabajar en la industria del cine o la televisión, no para empezar una vida de cero.

¿Seguirás filmando en Cuba?

Aquí o en otro lugar, pero filmando, no de "hamburguesero" ni esas cosas. **B**

1 Codirigido con Lester Romero.

Roma (un filme de Violena Ampudia... y además una noveleta *posboom*)



Julio Liópez-Casal

Cap. 1

Mi última noche en el Roma fue la última noche del Roma, estoy casi seguro. Aquella fue la primera en que hablé alguna cosa con Violena Ampudia. No es que no hubiéramos hablado antes, nos conocimos hacía ya un tiempo y a la altura de hoy tenemos a algunas personas en común; es que fue la primera vez que la abordé yo para conversar sobre alguna cosa. No puedo recordar si alguna vez pasó algo similar viniendo de ella.

Aquella última noche en el Roma comenzó como a las seis de la tarde. Aún estaba el Sol en el cielo, escondido tras esa nata de nube que produce ese resplandor insufrible del eterno verano nacional. Como a esa hora hice entrada al Multicine Infanta. Iba a ver *Todo comenzó por el fin*: un aplastante, estimulante, larguísimo y delirante documental de Luis Ospina realizado en 2015. Me lo recomendó Mario Espinosa, el de la Cinemateca de Cuba. Después de terminada la proyección, el director, que se encontraba ahí, respondió algunas preguntas que hizo la audiencia y habló poquísimos sobre el remordimiento a petición mía. Más tarde le pude estrechar la mano; más tarde aún pude tomar una cerveza con Mario y unos minutos después me encontraba camino al Roma sin poder dejar de pensar un segundo en el material que acababa de ver. De esta manera fue como al llegar al sitio, y luego de saludos protocolares y afables, saludé a Violena para comenzar casi inmediatamente a comentarle sobre *Todo comenzó por el fin*. Ella ya conocía el material y parte de la filmografía del director. Intercambiamos un rato considerable; ella habló mucho... yo también. Recuerdo que ese diálogo me dejó con la sensación de que aquello de que "la realidad supera a la ficción" es como decir "el Sol es amarillo como la yema del huevo". Quien vive intensamente roza el delirio de vez en vez: la realidad empieza a parir realidad y la existencia se vuelve una novela por entregas, un capítulo que sucede a otro, cosa de película; la ficción se siente al nivel de lo más común (...)

Cap. 2

Jamás hubiera imaginado en aquella última noche en el Roma que Violena Ampudia sería alguna vez la directora y guionista de un material audiovisual llamado *Roma* (2017). Lo de que la realidad supera a la ficción tiene algo

de sentido en casos como este. Violena es una realizadora que estudió actuación antes y luego entró al mundo del cine. Tal vez, por el control que puede tener sobre la interpretación, le quedó así este material, que a ratos parece un corto de ficción y a ratos un documental: es las dos cosas.

Quien tuvo la oportunidad de visitar el Roma, de experimentar aquella movida cultural tan intensa hecha bar¹, tal vez puede recordar a Fernando y a Tere (los "protagonistas" del material) brindando el baño de su apartamento a los clientes del sitio. Al vivir en el piso del bar, la oferta del servicio sanitario en su casa funcionaba como atracción del lugar y como economía alternativa para quienes debían día a día padecer y disfrutar de un *night club* a las puertas de su hogar. Quien no tuvo la oportunidad de conocer el sitio, o quien la tuvo, pero no hizo foco en Fernando y Tere, entonces tiene derecho a leer la película de Violena como un material de ficción. Noche tras noche el matrimonio atendía a un montón de gente con la vejiga llena, de orina y de curiosidad. Así desfilaba la gente para pasar al baño o conversar un rato con dos cubanos "de a pie" que tenían perfecto equilibrio entre lo estándar y lo pintoresco. Día tras día (en el sentido más diurno posible), de seguro la vida de Tere y Fernando es como se ficciona (o documenta... ya ni sé) en *Roma*: Una vida de rutinas, sentencias populares, actos de fe y luchas contra la inclemente cotidianidad, que van de lo doméstico a todo lo "existencial" que puede ser la menopausia de una mujer dispuesta a dar señales de vida, con su experiencia de cincuentona recién iniciada y su encanto de lugareña de la Habana Vieja (...)

CONTINÚA EN LA PÁGINA DE LA CARTELERA

1 Roma era el nombre de un bar que se encontraba en la esquina de Aguacate y O'Reilly en la Habana Vieja. Al llegar al edificio en que se encontraba, los visitantes debían subir hasta el último piso, por las escaleras o en el elevador original del inmueble construido en los años 20. La vista de la ciudad desde arriba era envidiable y el ambiente entre animado, raro y desafiante. Confluían allí jóvenes muy a la moda, turistas, celebridades de paso por la ciudad, artistas y desorientados. El bar abrió al público prácticamente todos los días entre fines de 2016 y fines de 2017.

SÁBADO 7
CINE CHARLES CHAPLIN

3:00 PM
Bonus

Sí, quiero
 Raymon Dariel Rodríguez
 Doc. / Full HD / 2017 / 28'

Aves del paraíso
 Regis Guedes
 Doc. / Full HD / 2017 / 14'

Abre firme
 Yimit Ramírez
 Fic. / Full HD / 2017 / 9'

Photoshock
 Hugo Navarro Ramírez
 Fic. / HD / 2017 / 3'

La mirada del otro
El espectáculo
 Alejandro Pérez
 Doc. / HD / 2017 / 20'

5:00 PM
Homenaje "Apocalípticos Integrados"

Querido y viejo amigo
 Gloria Torres
 Magda González Grau
 Doc. / Video / 1990 / C / 9'

Muestra en concurso

Summertime
 José Luis Aparicio Ferrera
 Fic. / 4K / 2017 / 26'

Los perros de Amundsen
 Rafael Ramírez
 Doc. / 4K / 2017 / 27'

Roma
 Violenza Ampudia
 Doc. / Full HD / 2017 / 19'

Fuera de concurso
I love Lotus
 Patricia Ramos
 Fic. / 2K / 2017 / 18'

8:00 PM
Homenaje "Anima 60"

El cowboy
 Jesús de Armas
 Ani. / 35 mm / 1962 / C / 8'

Fuera de concurso
Debut
 Fabián Suárez
 Fic. / 4K / 2017 / 15'

Muestra en concurso
La brújula del viajante
 Leandro de la Rosa
 Ani. / 4K / 2017 / 4'

Gloria eterna
 Yimit Ramírez
 Fic. / Full HD / 2017 / 12'

El Proyecto
 Alejandro Alonso
 Doc. / Full HD / 2017 / 60'

23 Y 12

3:00 PM
Muestra en concurso

Orilla
 Luis Ernesto Doñas
 Fic. / Full HD / 2017 / 8'

La música de las esferas
 Marcel Beltrán
 Doc. / 4K / 2017 / 82'

5:00 PM
Muestra en concurso
MAMIYA CR7
 Danny de León
 Eisman Sánchez
 Ani. / HD / 2017 / 17'

La sed humana
 Danilo C. París
 Gabriel Alemán
 Fic. / 4K / 2017 / 17'

¿Qué remedio? La Parranda
 Daniela Muñoz Barroso
 Doc. / 4K / 2017 / 60'

8:00 PM
Muestra en concurso

Metatrón
 Alejandro Alonso
 Doc. / HD / 2018 / 13'

Campeonato Nacional Ajedrez (f)
 Emmanuel Martín
 Fic. / Full HD / 2017 / 18'

El cementerio se alumbra
 Luis Alejandro Yero
 Doc. / Full HD / 2018 / 14'

Reencuentro
 Raúl Capote Braña
 Fic. / 4K / 2017 / 29'

SALA CHARLOT

2:00 PM
Bonus

Despistados
 Fernando Almeida
 Darián Hernández
 Ani. / HD / 2017 / 13'

Bolo (Cake)
 Yasser Socarrás González
 Fic. / Full HD / 2015 / 7'

El viaje de Wilfre
 Leonardo Rego
 Doc. / Full HD / 2017 / 5'

Por esfuerzo propio
 Yoanny Oliva Díaz
 Doc. / HD / 2017 / 27'

Eneagrama
 Claudia Izquierdo
 Doc. / HD / 2017 / 13'

20 años de intercambio KHM-EICTV

Nubia
 Marina Zolke
 Fic. / 2015 / 10'

El carro azul
 Valerie Heine
 Fic. / 2014 / 20'

Taste of honey
 Simon Rittmeier
 Doc. / 2008 / 10'

¡Nada, Regla, nada!
 Philipp Enders
 Fic. / 2008 / 15'

Los Rebeldes
 Ariane Kessissoglou
 Doc. / 2001 / 10'

Mila Caos
 Simon J. Paetau
 Fic. / 2011 / 18'

SALA TERENCE PIARD

4:00 PM
Iberoamérica en Clemont-Ferrand

Reo
 Mauricio Corco
 Fic. / Chile / 2016 / 17'

Verde
 Alonso Ruizpalacios
 Fic. / México / 2016 / 22'

Genaro
 Jesús Reyes
 Andrés Porras
 Fic. / Colombia / 2016 / 18'

DOMINGO 8
CINE 23 Y 12
Muestra en concurso

Sangre
 Giselle Lominchar
 Fic. / 4K / 2017 / 19'

Cosplayer
 Orlando Mora Cabrera
 Doc. / 4K / 2017 / 15'

Paco y Lucía
 Francisco Castro Carracedo
 Fic. / 4K / 2017 / 15'

I love Papuchi
 Rosa María Rodríguez Pupo
 Fic. / Full HD / 2017 / 15'

HOY
SÁBADO 7

SALA TERENCE PIARD

9:00 AM
Conferencia de Nicolás Pereda "Juegos de representación"

2:00 PM
Conferencia de Nicolás Pereda "Trilogía de la propiedad privada"

CCC ICAIC FRESA Y CHOCOLATE

10:00 AM
"SIN ASPAVIENTOS". MESA HOMENAJE AL TALLER DE CINE Y VIDEO DE LA AHS

1:30 PM
MOVIENDO IDEAS

"Automatizaciones al uso. Los roles sociales y la despersonalización del yo"

Rocaman / Campeonato Nacional de Ajedrez (f) / Gloria eterna

4:30 PM
ANUNCIO DE LOS RESULTADOS DE HACIENDO CINE

MAÑANA DOMINGO 8

SALA TERENCE PIARD

2:00 PM
ASAMBLEA DE JÓVENES REALIZADORES

CCC ICAIC FRESA Y CHOCOLATE

5:00 PM
ENTREGA DE LOS PREMIOS COLATERALES

CINE CHARLES CHAPLIN

8:30 PM
CLAUSURA

FIESTAS
SÁBADO CCC ICAIC FRESA Y CHOCOLATE

10:30 PM
Concierto de Jorgito Kamankola y DJ Reymel

DOMINGO CAFÉ CANTANTE DEL TEATRO NACIONAL

10:30 PM
Concierto de Cimafunk SOLO POR INVITACIÓN

PREMIO DEL PÚBLICO

SMS al 8888 con texto: EVENTO MUESTRA # de la obra Correo electrónico a muestrajoven@icaic.cu con asunto: EVENTO MUESTRA # de la obra Encuesta en: www.muestrajoven.cult.cu

Campeonato Nacional de Ajedrez (f) (1) / Fotogenia (2) / Gloria eterna (3) / I love Papuchi (4) / La especie dominante (5) / La memoria de la piel (6) / La sed humana (7) / Nitrox (8) / Orilla (9) / Paco y Lucía (10) / Reencuentro (11) / Rocaman (12) / Sangre (13) / Summertime (14) / Apuntes en la orilla (15) / Briana (16) / Cosplayer (17) / Dos islas (18) / El cementerio se alumbra (19) / El futuro (20) / El Proyecto (21) / La música de las esferas (22) / Los perros de Amundsen (23) / Metatrón (24) / ¿Qué remedio? La Parranda (25) / Roma (26) / Descompuesto (27) / La brújula del viajante (28) / MAMIYA CR7 (29)

Cap 3.

Violenza hizo un buen trabajo. El resultado hace notar el buen cine que hay de base, referencia o como se quiera. No hace falta agobiar con ejemplos, como otros hacen. Es mucho más interesante imaginar a la autora poniéndose en el lugar de la hacedora (como le toca por su condición de directora) y de los intérpretes (Violenza ha estado ya de cara al lente siendo dirigida). Esta óptica en la mente del espectador puede ayudarlo a imaginar luego a Violenza Ampudia pelando un coco con una katana: El filo del arma de corte sería exagerado respecto al propósito, pero una especial destreza con el instrumento garantizaría un coco pelado con calidad nunca antes imaginada.

Eso es lo que puede suceder cuando un autor tiene herramientas de actor a su disposición a la hora de rodar un material como este, en que se persigue recrear, poner en práctica ante las cámaras, la vida cotidiana de dos personas y un perro. Como es un trabajo dinámico, entretenido y atractivo en términos visuales no importa tanto si es ficcional o documental. El tema es que, si no se toma partido en este sentido, ¿cómo se inscribe en la Muestra Joven?... Esa sería otra ventana abierta, otra posibilidad de irse por las ramas. Lo que importa es que, como ya dije, Violenza hizo un buen trabajo.

Cap. 4

¿Hubo dirección de arte en *Roma*, de Violenza Ampudia? Tal vez y ni importa. El acabado del material no deja lugar a dudas sobre la dedicación, el buen gusto y la contención de quien está dispuesto a dar lo mejor de sí en términos creativos, sin prestar demasiada atención a la charlatana superstición en torno a pretender la "obra maestra". Los buenos trabajos se hacen mirando al frente, con una mano en el corazón y la otra en el mouse... o en el pad de la laptop, quién sabe.

Es importante, creo, prestar atención a lo que tal vez muchos no tengan en cuenta, con todo su derecho. Las buenas historias detrás de las buenas películas, esas que se dilucidan solamente con la intención de hurgar a fondo en los procesos creativos, cuentan cómo un director (o directora... ya sé) se compromete con abordar determinado tema luego de mirar bien a su alrededor.

Doy fe de que Luis Ospina no siente el menor remordimiento, ni por haber filmado *Todo comenzó por el fin*, ni por haber producido nada de lo que produjo en las circunstancias que fueran: más o menos sucias... con más o menos polvo mediando. La sonrisa de Andrés Caicedo (Caliwood, 1951-1977) y el reflejo en las gafas de Carlos Mayolo (Caliwood, 1945-Bogotá, 2007) le confirmaron que todo comienza por el fin... y eso fue después de mucho tiempo mirando a su alrededor con los ojos del corazón. Doy fe de unas cuantas noches de Violenza Ampudia en el Roma. Supongo que también mirando algunas cosas con los ojos del corazón, entre baile y baile, trago y trago o charla y charla. Como ella es tan joven, de seguro no comulgará de forma absoluta con eso de que todo comienza por el fin. Lo que le toca es comenzar por el principio, como a tantos otros jóvenes realizadores. Ha comenzado bien. La diferencia entre ficción y documental, a la altura de hoy, es una cuestión generalmente protocolar, poco o nada tiene que ver con pulsiones auténticas a la hora de hacer una labor cultural pequeña o grande. Las rúbricas tan burocráticas convierten a los géneros en zapatos ortopédicos que estarían todos obligados a usar y eso lo que más da es cobertura a los uñeros y a quienes hacen y han hecho ya, para desgracia nuestra como espectadores, mal cine. Un buen material audiovisual tiene derecho a ser engendro, accidente o hijo bastardo (...)

Notas para seguir algún día:

- Ya el Roma no existe.
- Hoy se producen más materiales audiovisuales que personas hay en el mundo.
- Hay que hacer las cosas con rigor... signifique lo que signifique algo como eso. **B**



ESTAMOS ESTRENANDO UN NUEVO SITIO WEB www.muestrajoven.cult.cu

