

Un baile de fantasmas

Entrevista a Orlando Jiménez Leal por
MANUEL ZAYAS

Si hay un rasgo que distingue el cine de Orlando Jiménez Leal (*La Habana*, 1941) es su ansiedad, su urgencia. En *PM* —ese polémico documental que realizó junto a Sabá Cabrera Infante— la vocación era la de experimentar con la mirada, con lo espontáneo y lo naturalista. En su cine posterior, sus preocupaciones parecen más ligadas al desciframiento: de la historia y la política. Él se explica: «No sé si debo a mi formación como camarógrafo de noticiero —que me obligaba a mirarlo todo a través de la cámara, a refugiarme en esa coraza que me distanciaba del mundo real— el que yo siempre viera como actores a la gente que filmaba. Aprendí a leer, como el que lee una radiografía, el falso gesto y el gesto cándido, a diferenciar la realidad y el mito»¹. La censura ha sido su enemigo más íntimo. Por ser un indomable, nos descubre unos bellísimos retratos filmicos de los más importantes escritores del exilio, todos ya fallecidos (Guillermo Cabrera Infante, Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas, Enrique Labrador Ruíz); también, otros retratos en ausencia de esos «muertos en vida» a los que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) sólo dedicara unos escasos segundos de película, hoy inexistente. No en vano en los documentales *La otra Cuba* y *Conducta impropia* aparecen los fantasmas de Virgilio Piñera y Lezama Lima. Su filme de ficción *El Súper* es considerado uno de los más logrados hechos en el exilio. De otros fantasmas y de toda su obra habla también en esta entrevista.

Si pudiéramos olvidarnos de todo lo extracinematográfico que ha rodeado la historia del cortometraje *PM*, ¿qué representa hoy para usted este documental en términos artísticos?

Después de 47 años, creo que *PM* es como un baile de fantasmas: tiene una atmósfera onírica, el aire de otros tiempos, es una fiesta sin luces. El triunfo revolucionario de 1959 trajo al país una gran fiesta. Sin embargo, ya en 1961 existía una enorme tensión política en el ambiente; de alguna manera, se habían apagado las luces de esa fiesta, pero la gente seguía bailando. *PM* es un poema a la noche, un corto sin muchas pretensiones. A pesar de todo, ha trascendido de una manera misteriosa, no sólo entre cubanos, que son los que más se pueden identificar con esos personajes, sino entre gente que viene de otras partes y que ha visto en esos fantasmas un mundo paralelo que les toca su sensibilidad. Ese submundo de *PM* era curiosamente elegante. Estamos hablando de esa otra Habana, secreta y ligeramente acanallada, paralela a La Habana luminosa y de leyenda que todos conocen. Ese mundo de personajes de los muelles, de lumpen con sombreros, trajes y corbatas, representa también el final de una época.

¿Qué filmes influyeron en la estética de este documental?

El referente más directo fue 58-59, una película muy breve que hizo Néstor Almendros sobre las fiestas de fin de año en Times Square, Nueva York. Lo importante para nosotros era que Néstor había filmado un acontecimiento intrascendente y, sin embargo, con su mirada, lo había transformado en otra cosa, en un *objet trouvé*. Junto a la película de Almendros, vimos muchos cortos realizados en *free cinema* y, sobre todo, una película de los hermanos Maysles que nos impresionó muchísimo, *Primary*, sobre Kennedy y las elecciones primarias en Estados Unidos. Nos llamó la atención el desenfado con que estaba hecha, esa realidad que desbordaba a la realidad misma, esa espontaneidad y, a la vez, el ojo del que veía esa realidad, a veces banal, y la transformaba en una obra de arte que lograba los mismos efectos dramáticos que una película de ficción. Nosotros —que nos habíamos formado viendo películas de Hitchcock y Howard Hawks, que pensábamos que el cine había que hacerlo siguiendo grandes arquetipos, con grandes complejidades, no sólo psicológicas, sino técnicas— encontramos en el *free cinema* una manera sencilla de hacer cine. Por supuesto, detrás de ese entusiasmo estaba, como una sombra, la influencia del neorrealismo italiano.

¿Cree que *PM* ha influido en la cinematografía cubana o que, por el contrario, sus postulados resultaron incómodos y renunciables?

Creo ambas cosas. La prohibición se utilizó como una excusa política para acabar con el grupo de *Lunes de Revolución*, que en aquel momento proponía un arte más libre, con un punto de vista más abierto. *PM* resultó extremadamente incómoda, porque era estéticamente contraria a lo que el ICAIC hacía. Querían realizar un cine neorrealista —neorrealismo socialista, diría yo— con técnicas de Hollywood; pero al final les quedaban unas películas muy estiradas, que resultaban falsas, impostadas, hieráticas. *PM* era como una rumbita, un aire frío que rompía aquellos esquemas. Los cineastas del ICAIC vieron en *PM* que esa naturalidad, ese desenfado, era algo que podían adaptar a su manera de hacer cine. Y, por supuesto, a la dirigencia de ICAIC le alarmó que *PM* estuviera realizada fuera del control oficial. Ese era un ejemplo muy peligroso para cualquier gobierno con aspiraciones totalitarias. El triunfo de *PM* llegó después de muerta. Su influencia posterior en el cine cubano es clara; está en *Memorias del subdesarrollo*, en *Gente de Moscú*, de Roberto Fandiño, y en los documentales de Nicolás Guillén Landrián ni se diga. El mismo Gutiérrez Alea, que antes había dirigido *Historias de la Revolución*, con diálogos inamovibles y una cámara tiesa, y el propio García Espinosa, en *Cuba baila*, realizada con decorados de cartón y encuadres bolivianos, se sueltan luego e incorporan la cámara en mano y escenas espontáneas en sus películas. Por supuesto, ese mérito no se le debe enteramente a *PM*, sino a todo un movimiento, como el *cinéma vérité* y el *free cinema*, que les llega a través de nuestro filme.

En el acuerdo sobre *PM*, adoptado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas², se lee que, en la reunión previa a los encuentros de la Biblioteca Nacional, en Casa de las Américas, el público, «después de un extenso debate sobre dicho film, estuvo de acuerdo por abrumadora mayoría, especialmente por

los defensores, o por los que no simpatizaban con la película, en prohibir la exhibición del film y dar por concluido este incidente». ¿Cómo se entiende que, después de que una supuesta mayoría apoyara su prohibición, se produjeran durante tres días las reuniones de la Biblioteca Nacional?

No se entiende, porque no es verdad. «No hay solución porque no hay problema», diría Duchamp. Ese fue el detonante de todo el escándalo: que se atrevieran a publicar, al día siguiente, en todos los periódicos, un decreto oficial donde se alegaba que la inmensa mayoría había aprobado la prohibición, fue una mentira que desbordó la paciencia de la gente. Afirmaban así, con un decreto, lo contrario de lo que había sucedido delante de cientos de personas. La verdad fue que, desesperados, los dirigentes del ICAIC, al ver que la situación se les iba de las manos, al no lograr el consenso de que todos los allí reunidos *nos suicidáramos* ratificando la prohibición de *PM*, plantearon entonces que debíamos exhibir la película en asambleas populares de campesinos y obreros para que fueran ellos los que decidieran si el corto debía exhibirse o no. A nosotros nos pareció una oferta ridícula, porque, entre otras cosas, esas organizaciones estaban controladas de manera vertical por ellos mismos. Conocíamos cuál era nuestra debilidad, pues nuestra única fuerza era el periódico *Revolución* y, específicamente, su suplemento literario, *Lunes*. Después de muchas horas de debates, se acordó suspenderlos, porque aquello se había convertido en una discusión bizantina. Sólo nos pusimos de acuerdo en que no estábamos de acuerdo, y decidimos que el problema debíamos plantearlo en el Congreso Nacional de Cultura, próximo a celebrarse, como parte de un debate mayor sobre la cultura. Cuando salió publicada la noticia diciendo todo lo contrario, le enviamos una segunda carta de protesta, esta vez más enérgica, a Nicolás Guillén. Fue ahí que la dirigencia del ICAIC se percató de que el *affaire PM* no era sólo un problema cultural, sino también un problema de Estado. De inmediato, Fidel Castro suspendió el Congreso y convocó a una discusión sobre el tema en la Biblioteca Nacional. Fueron tres reuniones. Si lees las actas de la primera³, te das cuenta de que invitan a todo el mundo, menos a Sabá y a mí. En parte de esas actas se recoge el malestar de algunos de los presentes, que preguntan por qué no fueron invitados los autores de *PM*, si lo que originó los debates fue precisamente su prohibición. Eso fue causa de otro conflicto dentro del conflicto. Fue así que la primera reunión se dispersó en temas de diversa índole. A los dos restantes encuentros sí nos invitan. A mí me pareció una broma cuando un día me llama una señora de parte del presidente Dorticós y de Fidel Castro para invitarnos a una reunión. Colgué el teléfono. Como a la tercera llamada, me di cuenta de que iba en serio. En ese momento, había una inquietud y desazón social en Cuba a todos los niveles. Dentro de los intelectuales y artistas existía el miedo tremendo a que *PM* se convirtiera en el patrón por el cual se iba a cortar la libertad de expresión en el arte, a cómo se iba a definir y a juzgar. El malestar fue *in crescendo*.

En su opinión, ¿por qué el gobierno cubano nunca publicó las palabras de los artistas que allí expresaron sus miedos, y sólo trascendió el discurso del Comandante en Jefe conocido como *Palabras a los intelectuales*?

Desde el principio dejaron claro que ellos eran el poder y que nosotros estábamos siendo juzgados. Allí la gente fue con mucho miedo. A una pregunta de

Virgilio Piñera, indicándole que tenía miedo, Castro le respondió, con una voz que resonaba por los altoparlantes: «¿Miedo de qué?». Ellos no necesitaban que trascendieran las palabras de nadie, porque había hablado Dios, y sólo la voz de Dios debía ser escuchada. En la tribuna había una mesa imponente con todos los jefes del Partido y la Revolución, todos armados. Del otro lado, en un escalón más bajo, estábamos nosotros, sentados y desarmados frente al poder. Allí, Fidel Castro dejó muy claro lo que era el poder dentro de un Estado totalitario y los límites de la libertad que nos ofrecía. Así aclaró nuestras dudas, y hasta se compadeció de nosotros: «...qué pena tengo con los que hicieron la película». Además, para justificarse, dijo que había que comprender que la película había sido sancionada con una ley que estaba ahí antes de la Revolución. Ni él ni Alfredo Guevara tuvieron escrúpulos en echarle mano a una ley promulgada durante el gobierno de Batista para acabar con *PM*.

Alfredo Guevara ha destacado que de darse las mismas circunstancias lo volvería a prohibir, y acota: «*PM* no es *PM*. Es *Lunes de Revolución*, Carlos Franqui, es una época convulsa y de extremas contradicciones en que participan múltiples fuerzas. No creo que *PM* mereciera tanto revuelo, y la reacción del naciente ICAIC fue muy matizada»⁴. ¿Eran desde entonces tan peligrosos *Lunes de Revolución* y Carlos Franqui, o todo se debió a un gran juego de poder?

Esa es una excelente declaración llena de exquisitas contradicciones. Declara que *PM* no merecía tanto revuelo, pero el revuelo lo provocó la prohibición. Asegura que la reacción del ICAIC fue muy matizada; pero afirma que la volvería a hacer; aunque admite que fue la prohibición la que inició el revuelo. Entonces, ¿por qué la prohibió? ¿Quién entiende eso? Esto es Hegel interpretado por Cantinflas. ¿No? Parece que lo que quiso decir es que él esperaba que nosotros aceptáramos la censura con entusiasmo. Con la prohibición de *PM*, Guevara consigue dos cosas: por un lado, acabar con Carlos Franqui, con Guillermo Cabrera Infante y con todo un movimiento artístico que se había atrincherado en el magacín *Lunes* —que contaba con el apoyo del periódico *Revolución*, el más importante del país en ese momento— y acabar, de una vez y por todas, con cualquier vestigio de oposición artística. Se trataba no sólo de terminar con un problema, sino con varios. Lo cierto es que ese fue el inicio de algo que todavía nos persigue.

En los dos discursos de Fidel Castro en que cumple un rol de censor cinematográfico, ha dejado bien claro, antes de ofrecer cualquier tipo de valoraciones negativas sobre la obra fílmica en cuestión, que él no la ha visto, sino que se ha remitido a criterios de algunos compañeros que le han dado una opinión⁵. ¿Qué piensa de ello?

Fidel Castro es un personaje con una gran curiosidad. Al decir que no había visto la película, se quería presentar ante nosotros como un estadista, ocupado en cosas más serias, más allá del bien y del mal. Cuando no le conviene algo, su táctica siempre ha sido diluir su responsabilidad individual en la del grupo.

Aquella censura marcaría el exilio de intelectuales y cineastas, comenzando por usted y los hermanos Cabrera Infante, y siguiendo por Néstor Almendros y muchos más. Pero antes de su exilio, usted había realizado con Almendros otro

cortometraje documental, *La tumba francesa*. ¿Puede hablarme de esa experiencia, así como la vivida por Almendros en el rodaje de *Gente en la playa* y en su terminación?

Ambos trabajábamos en el Canal 2 de televisión: Néstor era el encargado del departamento fílmico del canal, yo era director fílmico del programa *Lunes en Televisión*. La pasión por el cine nos hizo grandes amigos. Dentro de ese ambiente, coincidimos en un viaje a Santiago de Cuba, y nos invitaron a ver ese baile elegante y ritual que se llama *la tumba francesa*. Era una tradición que había sido conservada por los descendientes de esclavos de los antiguos hacendados y terratenientes que habían escapado a Santiago de Cuba huyendo de Toussaint Louverture y de la Revolución Haitiana. Sin mucha preparación, allí mismo, después de un ensayo, filmamos de una vez, a dos cámaras, todo el baile.

En esa época, Néstor estaba rodando un corto que empezó antes de que nosotros hiciéramos *PM* y que se llamó *Gente en la playa*. Lo iba filmando, a su aire, los fines de semana. Algún domingo fuimos a visitarlo mientras rodaba. Era una filmación sin preparación previa, filmaba cuando quería, allí en la playa. La cámara la usaba como un sombrero que te quitas y te pones. De momento, la dejaba y se iba a dar un chapuzón. Sus imágenes eran muy poéticas, muy bellas. Sabá y yo, que habíamos hecho *PM* con mucha rapidez, un poco inspirados por Néstor, estábamos ansiosos por enseñársela. Cuando finalmente la vio editada, se entusiasmó por terminar la suya y me pidió que le ayudara en el montaje. Algunas pistas de sonido de *Gente en la playa* son sobrantes de las de *PM*.

Cuando sale de Cuba, ¿les permitieron sacar copia de su filme censurado? ¿Cómo salió usted de Cuba?

A mí no me permiten sacar absolutamente nada, salvo dos calzoncillos y dos camisas. La copia de *PM* salió mucho más tarde y por vía diplomática, a través de amigos y de terceros, incluso clandestinamente. Salgo de Cuba en 1962. Poco después de las reuniones de la Biblioteca Nacional, se cierra *Lunes de Revolución*, el programa de televisión y el periódico. Nos quedamos sin trabajo. Éramos no-personas. Después de aquel desastre, no podíamos confiar en nadie, la gente nos evitaba cuando nos veían en la calle, la sociedad estaba enferma, todo el mundo hablaba en consignas. A pesar de las arbitrariedades y de las injusticias que nos rodeaban, todos veían un futuro luminoso, todos se habían convertido ya en rinocerontes. La censura de *PM* fue una de las tantas causas que colmó el vaso. Entonces es cuando nos sugieren una beca para estudiar en Lodz, Polonia, o en Checoslovaquia. No acepté. Un año más tarde, Sabá fue enviado a un puesto de agregado comercial en Madrid. Yo tenía visa consular, porque viajaba con frecuencia a Estados Unidos, y pedí un permiso de salida. No había esos controles que hay ahora, y eso facilitó que me fuera inadvertidamente, ocho o nueve meses después del caso *PM*.

¿Cómo fue su vida profesional en Estados Unidos hasta que logra filmar en 1978 *El Súper*, junto a León Ichaso?

Permanecí algunos meses en Miami donde trabajé en una compañía fundada para hacer películas sobre Cuba, y que al poco tiempo cerró. Les propuse un proyecto que se llamaba *In the park*, sobre un domingo en el parque de Las

Palomas, de Miami. Cuando la terminé, me fui a Nueva York a tratar de venderla. No pude. Era un documental demasiado artístico y algo pretencioso. Allí empecé a trabajar en un noticiero de cine, que contaba con corresponsales en Latinoamérica. Luego, me ofrecieron fotografiar una película en República Dominicana y me fui. Al regreso, me dieron un trabajo en Puerto Rico para dirigir comerciales de televisión, donde también fotografié películas coproducidas con México, para directores como Martínez Solares o Julián Soler. Habré fotografiado como catorce películas de esa naturaleza. Más tarde, escribí, junto a Jaime Soriano, un guión de ficción que se llamaba *Cuba no existe*. En Nueva York seguí haciendo comerciales, pero ya en una compañía mía, hasta que empezamos a filmar *El Súper*.

¿Por qué hasta entonces ningún cineasta cubano exiliado había logrado hacer un filme de ficción con tema cubano y repercusión mediática?

Desde principios de los 60 se habían realizado documentales de corte anticastriata, con una carga muy nostálgica y, a veces, un militante discurso de barricada. El primero que hizo un documental así fue Manolo Alonso, *La Cuba de ayer*, y también Manuel de la Pedrosa, que dirigió *Cuba satélite 13*. Había la inquietud por hacer algo, pero las condiciones eran hostiles. Uno tenía la necesidad de sobrevivir, y el cine, sobre todo en aquella época, no era barato. Contrario a lo que puedan creer nuestros enemigos, nadie daba dinero. No había CIA ni gobierno americano que diera nada. Ninguna de esas películas producidas por nosotros tenía un centavo de nadie, salvo de los que las hacían. La primera película de ficción de tema cubano se llamaba *Los gusanos*, dirigida por Camilo Vila, y era una adaptación de una obra de Sartre. Camilo es un cineasta de talento, pero no tuvo mucha suerte; el negativo se perdió, y estaba plagada de problemas técnicos.

Hubo un tiempo en que a nadie le interesaba absolutamente nada de Cuba y, mucho menos, a los propios cubanos del exilio, todavía traumatizados por el destierro. En la medida en que ese exilio prosperó económicamente y fue madurando, se acumularon nostalgias, anécdotas, experiencias y se fueron creando historias con sustento y validez. Muchas eran trágicas, otras, cómicas. Con el tiempo, aprendimos a reflexionar e inclusive a reírnos de nosotros mismos. *El Súper* está basada en una obra de teatro de Iván Acosta que cuenta una de esas pequeñas historias.

¿Cómo se identificó con la vida del protagonista del filme?

Cuando vi la obra de teatro, me divertí mucho, pero era todo lo contrario a lo que yo quería hacer en cine. Era demasiado realista, llena de autoconmiseración: la historia de un pobre hombrecito, protestón y amargado, superado por la vida y el progreso. Le debía demasiado al neorrealismo italiano, pero había un entusiasmo muy grande entre los actores y técnicos que habían hecho posible la obra. Leoncito Ichaso —mi cuñado entonces— me llevó a verla con la secreta esperanza de que me entusiasmara con el proyecto de llevarla al cine. Todos me miraron. Posiblemente, era el único allí que tenía las conexiones y los créditos en los laboratorios para ayudar a sacarlo adelante. La obra *El Súper* transcurría en un sótano y la representación que yo vi también se hacía

en un sótano. Recordé esa novela de Dostoievski que a mí me impactó tanto, *Memorias del subsuelo*. Pensé en su personaje: su vida transcurría en un sótano que él llamaba «la ratonera». Establecí una conexión misteriosa, surreal, con *El Súper*, y, poco a poco, me entusiasmé con la idea. La novela de Dostoievski es nada menos que una metáfora sobre los límites de la libertad del hombre. Menuda responsabilidad la de esa reflexión; aunque pensé que podía ayudarme a sacar aquello de ese realismo tan tenaz. No fue hasta después de haber visto varias representaciones que pensé en las dificultades de toda aquella teatralidad y en la cantidad de diálogos que la obra tenía. La película, por un problema de escaso presupuesto, había que mantenerla apretada, debía rodarse en pocas localizaciones. Lo importante era que la representación fílmica trascendiera lo teatral. Entonces pensé en una película: *Historias de Tokio*, de Yasujiro Ozu. Me llamó mucho la atención la manera que tenía Ozu de lograr que los personajes se movieran con una cámara prácticamente estática, de cómo él lograba esa ilusión de movilidad dentro de un espacio reducido. Ese fue uno de los referentes. Otra cosa a tener en cuenta era el decorado de la mayoría de las casas de los exiliados de clase media baja, la decoración era muy *kitsch*, y eso planteaba el reto de cómo filmar esos ambientes, sin que la película misma fuera *kitsch*. De cómo establecer un distanciamiento entre el sujeto y el *objetivo*. En *El Súper* confluyeron alegremente Dostoievski, Ozu y el neorrealismo italiano. No puedo dejar de hablar del humor en las actuaciones de Raymundo Hidalgo Gato y Zully Montero. Como se había representado cientos de veces como pieza teatral, a la mayoría de los actores, más que dirigirlos, sólo hubo que corregirles su rumbo y su tono.

Teniendo una formación como reportero y documentalista, principalmente, ¿cómo fue el encuentro con la ficción?

Fue muy natural, porque yo había aprendido fotografiando películas malas con directores que tenían mucha experiencia. Despojado ya de mis prejuicios contra el neorrealismo y, a pesar de las limitaciones, *El Súper* ha crecido en mí. Me gusta mucho más ahora que cuando la hicimos. Es una película que respira una cierta honestidad. Aunque pienso que sólo los hombres deben ser honestos; las películas, no.

¿Por qué la producción cinematográfica del exilio es, por lo general, de tan baja calidad estética?

Yo creo que es un problema genético. En general, el cubano —que ha demostrado una gran habilidad para la literatura, la pintura y, especialmente, la música—, ha tenido poco talento para el cine, y lo peor que pudo pasar fue que el ICAIC les diera la oportunidad de demostrarlo. Si la comparas con otras cinematografías en Latinoamérica, solamente en ese mismo período de tiempo, el saldo es lamentable. ¿Dónde está en el cine cubano —después de 50 años de una ayuda económica masiva— una película de la belleza de *Amores perros*, o de *Historias mínimas*? ¿Dónde está el equivalente de *Y tu mamá también*? Los cineastas del exilio han tenido que arrastrar con la incapacidad y la torpeza del cine hecho en Cuba. Ese fue nuestro referente, ese es nuestro

código genético. Creo que hay una nueva generación que ha sudado ese odio revolucionario y tiene una visión más fresca. Sin embargo, pienso que si toda la gente con talento que yo conocí en Cuba se hubieran dedicado a la música, en vez de al cine, hubieran llegado muy lejos. *Titón* era un pianista clásico excelente; García Espinosa era un gran bailarín.

La producción de documentales no logra notoriedad hasta después del éxodo de Mariel que, al parecer, fue el detonante para que directores cubanos exiliados comenzaran a pensar y a producir ese tipo de cine. En 1981, usted dirige *La otra Cuba*, producida por la Radio Televisión Italiana, y con guión de Carlos Franqui. ¿Por qué demoró tanto en producirse este tipo de cine?

Fueron los mismos acontecimientos los que movieron el interés en gente que tenía la capacidad económica o el poder para producir esas películas. El Mariel fue el gran detonante para que la gente se volviera a interesar en Cuba y la Revolución Cubana. Carlos Franqui, que era muy amigo del fallecido Valerio Riva, con conexiones en la Televisión Italiana, vino a mí para hacer una película sobre el exilio. Fue un trabajo arduo. La estructura se logró en el montaje. No había un guión. Nuestra idea era mostrar que había otra Cuba fuera de Cuba, y que esa Cuba no se correspondía con los ridículos estereotipos que había y que aún sigue creando la Revolución sobre los exiliados. Allí aparecen Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas; hay pintores, escultores, hay industriales, pero también gente humilde. La propaganda cubana se empeñaba en perpetuar la idea de que todo lo que valía se había quedado en Cuba, que todo aquel que se había ido no valía para nada. Para mí era muy importante rescatar las voces de los escritores y artistas, que son la conciencia de un país. Eso está muy claro en *La otra Cuba*. Ante la imposibilidad de tener material de Lezama Lima, por ejemplo, lo más accesible era su hermana que vive en el exilio. Eloísa Lezama Lima cuenta cuál había sido la odisea del autor de *Paradiso*. Creo que ella logra ofrecer un retrato de Lezama en ausencia que está lleno de emotividad. Por su parte, Reinaldo Arenas y Guillermo dan su visión de Virgilio Piñera y de su muerte en Cuba.

¿Está en *La otra Cuba* la búsqueda y la fórmula que luego proseguiría con *Conducta impropia*?

Conducta impropia siguió, quizá de una manera más rígida, el patrón de *La otra Cuba*, que intentaba tener ciertos aires poéticos. Néstor quiso ser mucho más estricto en eso. Fue una de las cosas que ambos discutimos, de cómo se debía hacer la película. Él pretendía alejarse lo más posible de cualquier intento esteticista, precisamente porque quería evitar que lo acusaran de que *Conducta impropia* había sido hecha por un esteta de Hollywood. Un fotógrafo que, como todos sabemos, cuidaba mucho de la imagen. Él quería todo lo contrario. De ahí que la película sea una retahíla de entrevistas, una detrás de otra, donde la gente cuenta lo que le sucedió. El mérito del documental está en la intensidad testimonial y, sobre todo, en cómo se desarrolla su estructura clásicamente: muchos testigos van contando muchas historias, que al final se convierten en una sola, una única, triste e inconsolable historia.

En el prólogo de Néstor Almendros al libro *Conducta impropia*, refiriéndose a los inicios del rodaje de ese documental, dice que ustedes cogieron una cámara prestada y filmaron cuatro entrevistas en Nueva York. Anota: «Con estas bobinas sincronizadas bajo el brazo y algunas cuartillas describiendo nuestro proyecto, nos dirigimos a varias cadenas de televisión para tratar de conseguir financiamiento y poder continuar. Los americanos, inexplicablemente, rechazaron la idea. Lo mismo sucedió con Televisión Española. En Francia, en cambio, encontramos inmediatamente una buena acogida». ¿Puede referirse a cómo se enteró de la represión a los homosexuales por el castrismo y cómo prepararon la película?

La idea primera fue hacer una película de ficción. Estaba basada en un relato de Néstor, escrito cuando diez bailarines cubanos pidieron asilo político en París aprovechando una gira del Ballet Nacional de Cuba. Eso causó un gran escándalo. Sucedió en medio del idilio de Europa con Cuba. Nadie podía pensar que diez bailarines de esa categoría iban a pedir asilo político. Iba a ser una comedia a lo Lubitsch. Néstor narraba las situaciones absurdas que sucedieron cuando la desertión: tuvieron que mandar a pedir refuerzos a Cuba; algunos de los agentes de la Seguridad del Estado —ex bailarines, viejos y gordos— que acompañaban a la compañía, tuvieron que disfrazarse para hacer fondos, vestidos con tutús. Néstor basaba su relato en los testimonios de esos bailarines, que no se atrevían a hablar del tema abiertamente porque, aun en París, estaban demasiado atemorizados por el gobierno cubano. Años después, Néstor descubrió un texto de José Mario en el cual hablaba de los campos de concentración para homosexuales, hippies y testigos de Jehová. Yo no tenía ni idea de la magnitud de lo que había pasado. Néstor me propuso que trabajáramos juntos en el guión, para hacer una película que él quería que yo dirigiera. El guión se escribió, y se llama *Pas de dix*. Como parte de un proceso de preparación, empezamos a filmar entrevistas con las víctimas para documentar la película de ficción. Cuando hicimos las transcripciones y vimos el material, nos dimos cuenta de que era una cosa muy seria. Fue cuando se nos ocurrió hacer un documental. Ese fue el origen de *Conducta impropia*. Néstor fue el que se ocupó de presentar el proyecto en Estados Unidos y España, y a nadie le interesó. Gracias al prestigio de Néstor, la Televisión francesa dio el dinero para filmarlo. Una vez concluida, tuvo tan buena acogida que la película de ficción se fue dejando a un lado y no se llegó a realizar nunca.

Justamente, el guión de *Conducta impropia*, que acaba de ser reeditado en España por la Editorial Egales, acompañado del DVD con un nuevo montaje de ese documental, contiene los testimonios de varios intelectuales cubanos y extranjeros descartados en la copia final de la película. Entre estas entrevistas está la de Severo Sarduy, que no aparece en el documental. ¿Podría decir por qué consideraron impropio publicar su testimonio dentro del documental?

Severo tenía un discurso demasiado estructuralista y hermético, que no encajaba dentro de ese río narrativo de *Conducta impropia*. Lo intentamos, pero era un ruido muy abstracto, parecía una pieza de Schönberg, incrustada en un vals de Strauss. Otros intelectuales, como Susan Sontag y Juan Goytisolo, lograron sincronizar su tono y su texto al hilo narrativo de la película.

¿Cómo valora la reedición de este libro, y la primera aparición en España de un DVD de este documental?

Me parece una vuelta de la justicia para honrar a todas las personas que tanto sufrieron, muchas de ellas ya desaparecidas. Durante muchos años, no tuvieron voz. La tuvieron cuando se hizo el documental. Ahora vuelven a tenerla. Respecto al nuevo montaje, hay que decir que en el momento en que se terminó, el documental tenía muchos elementos de actualidad que ya no tiene. Por ejemplo, en la anterior versión, había un guía turístico que hablaba de su trabajo mostrando la vida idealizada en el socialismo, en casas modelos especialmente preparadas, y cómo no dejaban que el turista se fuera de ciertas calles. Como eso ya no pasa, creí que dejar ese testimonio iba a contrastar con las opiniones que puede tener un turista hoy día. Sin embargo, ni siquiera el gobierno cubano niega ya lo que pasó, nadie niega que a los homosexuales los persiguieran, nadie niega que existieran en Cuba campos de concentración, con el orwelliano nombre de *UMAP*, Unidades Militares de Ayuda a la Producción.

¿Puede referirse a la acogida que tuvo este documental?

Pienso que la izquierda, al menos en Estados Unidos, tuvo por primera vez una crisis de conciencia: eran demasiadas víctimas, algunas realmente trágicas, muchas de ellas nacidas y criadas por la Revolución, que ahora eran sus víctimas, sólo por pensar diferente. Uno de los detalles que tiene la película es que plantea los problemas desde un punto de vista desapasionado. De alguna manera, *Conducta Impropia* desmitificó la opinión de que la Revolución Cubana encarnaba los valores liberales de justicia. Tuvo una buena crítica en la prensa de izquierda, que reconoció por primera vez que había una mancha en esa utopía.

¿Cuál es su explicación al hecho de que otro filme posterior, *Fresa y chocolate*, realizado una década después, tuviera una gran repercusión mediática e incluso fuera nominado al Oscar?

Es una versión rosa de *Conducta impropia*. Un amigo mío la llamó «*Chocolate impropio*». Fue una manera desesperada de justificarse y de edulcorar los horrores que se habían contado en nuestra película. *Fresa y chocolate* sirvió para darle argumentos de por qué había pasado aquello a todos los intelectuales de izquierda que, aun siendo simpatizantes de la Revolución, habían apoyado nuestra película. Lo que trataba de decir *Fresa y chocolate* es que la represión a los homosexuales en Cuba era una anécdota en la historia, como si el hombre fuera una anécdota más. Y que aquella represión había sido una mancha dentro de aquel arcoiris fabuloso que es la Revolución Cubana.

Tomás Gutiérrez Alea dijo, a propósito de este documental, que él nunca había esperado una obra así de Néstor Almendros, y que era realismo socialista a la inversa⁶. ¿Qué piensa de esa opinión?

¿Qué puedo pensar de una persona que se refiere así de las vivencias de los que fueron torturados o víctimas y que diga que eso es realismo socialista a la inversa? El realismo socialista se caracteriza precisamente por idealizar una visión superior del hombre. En ningún momento de *Conducta impropia* hay un tono heroico. Ahí se cuentan las miserias, las pequeñas tragedias, de seres

completamente indefensos. Esas palabras de Tomás Gutiérrez Alea son un truco dialéctico —barato— para justificar lo injustificable. Esos campos de concentración los sufrió gente muy diversa: desde el cantautor Pablo Milanés hasta el actual cardenal Ortega y Alamino. Gutiérrez Alea estaba allí cuando sucedieron esos hechos y nunca protestó, nunca dijo nada. No fue hasta muchos años después de que el propio Fidel Castro reconociera esas injusticias, que él se atrevió tímidamente a hacer una película sobre el tema. En el fondo, *Titón* siempre fue un estalinista moderado, o, para decirlo de otro modo, un leninista triste. Sabía que tenía que decir ciertas cosas, y de cierta manera, para que le dejaran seguir haciendo sus películas. Él sabía demasiado para ser inocente. Es triste que terminara diciendo cosas tan abyectas como que «atacar a Fidel es atacar a Cuba».

¿Cuál fue la reacción del gobierno cubano con *Conducta impropia*?

Reaccionaron violentamente. Primero trataron de obviarla. Pero cuando eran confrontados en foros internacionales sobre la existencia de las UMAP no tenían escrúpulos en decir cualquier tipo de cosas. En otras ocasiones, habían atacado a escritores que tenían una posición crítica, pero respetuosa, hacia la Revolución Cubana, entre ellos a Octavio Paz, a quien insultaron de manera soez con frases como: «escritores abochornados del delantal indio de sus madres». El insulto y la descalificación eran su defensa. Lo realmente sorprendente es a todo lo que fue capaz de llegar gente como *Titón* que, en su trato y su vida personal, era un hombre afable y extremadamente discreto.

En 1989, Cuba se conmocionó con el proceso judicial a altos mandos del ejército, acusados de narcotráfico. Con el material autorizado para su difusión en la Televisión Cubana, usted conformó el documental 8-A, que, por su forma, recuerda *El fascismo corriente*, de Mijaíl Romm. ¿Qué fue lo más interesante que encontró en aquellas filmaciones?

Yo formaba parte del jurado en el Festival de Cine de Barcelona y, durante un receso para almorzar, empecé a ver imágenes de ese juicio en los telediaros, y se me quedaron grabadas en la mente. Empecé a tener sueños con esas imágenes que se repetían, con esa gente que lloraba y se autoinculpaba, y me surgió la idea de hacer una película sobre el proceso de Ochoa. Hubo dos cosas que me impactaron grandemente: cómo todo el mundo estaba contaminado por esa jerga revolucionaria, cómo todos hablaban igual; la otra, lo oculto, que yo podía ver detrás de aquellos tipos disfrazados de militares, en los acusados, en víctimas y victimarios, que en otro tiempo podían haber sido relojeros, policías o boticarios, y que ahora estaban ahí, todos representando una realidad trágica a la que no pertenecían, con una inusitada capacidad de humillarse a sí mismos. Yo los veía como actores obligados a representar una obra torpe, porque le faltaban capítulos. Todas esas imágenes tenían un aire fantasmagórico. Quise filmar esa realidad como se percibe en un sueño, una pesadilla, y eso fue lo que me llevó a hacer la película, el intentar acercarme lo más posible a un sueño que salió mal.

¿Qué quiso destacar en el montaje?

Es una película de montaje de principio a fin. Para empezar, trabajé con el montaje que el gobierno cubano había transmitido previamente por televisión.

Tenía que hacer una puesta en escena de una puesta en escena. El material que me llegó duraba más de treinta horas, y padecía de una incurable bobería. Sin embargo, a veces había improvisaciones que se salían de aquel montaje y que recuerdan al mejor teatro del absurdo: «Vuelva otra vez», «ubíquese frente al tribunal», «nosotros mandamos a morir voluntariamente a nuestros soldados a Angola», «que lo saquen de la sala», «que repita, por favor», «una cosa es gusano y otra cosa es echarse un pariente gusano», «que llamen a un médico», eran las frases del fiscal. Un acusado revela que Fidel sabía que sus oficiales estaban traficando con drogas, y cuando se da cuenta de lo que dijo, empieza a llorar y lo mandan a sacar de la sala. Al otro día, le vuelven a preguntar, y le piden que reflexione sobre lo que dijo. Es decir, le dan la oportunidad de hacer una toma dos, como si en la vida real se pudieran hacer dos tomas. Pero lo que superaría al ya increíble *dictum* de Mao («Cuando hay voluntad de condenar, las pruebas terminan apareciendo») es la frase de un abogado, defensor de oficio, en el juicio de Ochoa: «Hemos venido aquí a defender a los acusados, y no al grave delito que ellos han cometido».

¿Se puede referir al proceso de confección de la película?

A través de un señor que grababa por satélite, desde su casa, en Cayo Hueso, la señal de la Televisión Cubana, obtuve esas imágenes. Visioné muchas veces ese material para hallar una estructura, y pensé en el *film noir*. Es interesante cómo en el cine negro la gente sigue la trama con interés; aunque sabe cuál va a ser el desenlace. Obviamente, toda esa gran puesta en escena era una manera torpe de excusar lo inexcusable. Desde el punto de vista de Castro, él no tenía otra opción. Ese Estado omnipotente también tenía que rendir cuentas a los oficiales con prestigio e influencia en el ejército, amigos del general Ochoa. Esas alegaciones de Fidel Castro y esa pantomima de democracia popular fueron una manera de justificar delante de las Fuerzas Armadas el crimen que iban a cometer fusilándolos. Y, de paso, en un gran giro shakespereano, comprometer en ese asesinato a todos y cada uno de ellos. Hicieron esa representación lo mejor que pudieron; pero les salió mal.

Es la segunda vez que la Revolución Cubana se pone en evidencia a sí misma con este tipo de juicios. El caso Padilla fue de una torpeza muy grave. El objetivo era manipular a la opinión pública, lo cual no quiere decir que lo hayan logrado. La izquierda completa rompió con Fidel Castro, aunque después, por conveniencias mutuas, muchos hayan vuelto a adaptarse a esa realidad. Siempre hay religiosos que repiten los salmos; por eso hay que darles el material, dirigido a la cantidad de beatos que ellos tienen por el mundo. Es la manera que tienen de explicar cualquier cortocircuito de esta naturaleza. Ellos formulan una serie de respuestas que aclaran las dudas sobre la generosidad y la bondad del Gobierno Revolucionario.

En 1985, usted dirigió una carta de protesta por la no inclusión de *La otra Cuba* en el Festival de Cine de Cartagena, en Colombia. Firmaron también la misiva Néstor Almendros, Juan Goytisolo, Susan Sontag, Pedro Almodóvar, Barbet Schroeder, Guillermo Cabrera Infante, Yves Montand, Jorge Semprún, Reinaldo Arenas, Plinio Apuleyo Mendoza, Fernando Arrabal, Vicente Aranda y Manuel Puig. «Denunciamos la exportación de la censura cinematográfica y televisiva de

los cuatro países que han suprimido la libertad de expresión a los países democráticos, como un peligro para la cultura y la libertad universales y como un atentado a los derechos humanos», decía el documento. ¿Cómo lo ha afectado la censura, más allá del *affaire PM*?

De una manera u otra, la censura me ha perseguido toda la vida. Ese incidente de Cartagena se repitió luego en Puerto Rico con 8-A. La delegación cubana dijo que se retiraba si no quitaban mi película. Afortunadamente, el director del festival, Juan Gerard, les dijo que el festival era abierto, y que si yo no le había puesto ninguna condición, ¿por qué ellos iban a plantear alguna? En otros lugares no ocurrió así. En el festival de Cartagena sacaron de programación *La otra Cuba*, una semana antes de llegar yo. Como tenía la documentación, lo pude probar todo y se armó un gran escándalo. Y ocurrió por presión de Cuba. En México, por ejemplo, en los tiempos de Salinas de Gortari, compraron 8-A para no ponerla. La maquinaria poderosa del PRI, también por influencia del embajador cubano, no dejó que se exhibiera. La censura siempre ha sido mi enemiga.

¿Planes para el futuro?

En realidad, yo no he parado de soñar con proyectos. Anoche mismo, soñé con uno. Me considero con una larga obra de proyectos soñados.

NOTAS

1 Almendros, Néstor y Jiménez-Leal, Orlando; *Conducta impropia*; Editorial Egales, Madrid, 2008, p. 9.
2 Como anexos a la edición electrónica de esta entrevista, en www.cubaencuentro.com, los lectores podrán encontrar los facsímiles del «Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film PM», y el «Texto de la comunicación enviada por el ICAIC a la Asociación de Escritores y Artistas» (Nota del Editor).
3 Ver *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 43, Madrid, invierno de 2006/2007, pp. 157-175 (Nota del Editor).
4 Cancio Isla, Wilfredo; «Las revoluciones no son paseos de rivierra» (entrevista a Alfredo Guevara); en *La Gaceta de Cuba*; La Habana, julio-agosto, 1993, p. 3.
5 En *Palabras a los intelectuales*, dijo sobre PM: «Se discutió mucho el problema de la película. Yo no he visto la película, aunque tengo deseos de ver la película, tengo curiosidad por ver la película». (Castro, Fidel; *Palabras a los intelectuales*; Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1977). En el discurso del 24 de febrero de 1998, en clara alusión al filme *Guantanamera*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, señaló: «Hay algunas [películas] que no son nada constructivas, donde se exhiben sólo nuestras tragedias en pleno Período Especial. Desde luego, no estoy entre los aficionados a esas películas, siempre prefiero un buen libro, otro material, o alguna cosa que me aporte algún conocimiento útil. No padezco del masoquismo de ver algunas de las cosas que con recursos de la Revolución y del pueblo se han creado y que no son un estímulo a la lucha, a la resistencia y al reconoci-

miento del mérito de tantos héroes anónimos como tiene este país. (...) Por ahí dicen que anda una, no sé realmente ni cómo se llama, sobre la que he escuchado muchas quejas amargas de compañeros honestos y revolucionarios; me cuentan que se basa en las peripecias del traslado de un cadáver, creo que de Guantánamo para aquí o de aquí para Guantánamo. (...) y hacer humor con las tragedias, o porque pueda faltar un transporte o porque pueda faltar algo, brindar esa imagen de este pueblo heroico, en medio de su mayor gloria y de su mayor heroísmo, y hacer burla de eso, realmente no tiene nada de patriota en absoluto, no expresa ninguna sensibilidad humana, ni el menor sentimiento de solidaridad... (...) De eso no sale un drama, de eso no sale una película, de la heroína de voluntad de acero [Ana Fidelia Quirot] que llenó de gloria a este país y esa bandera, hija del pueblo, preparada por el pueblo. De eso no, de los millones de vidas que ha salvado la Revolución, de gente que habría muerto sin la obra de la Revolución, sobre todo de niños, cuando se rebajó a lo largo de estos años de un 60 ó más por 1.000 nacidos vivos a esta cifra que casi no se puede reducir más, de lo ínfima que ha quedado. Y en medio del Período Especial y del bloqueo, señores. ¿Están acaso ayudando a salvar a esos niños, dando esa imagen de Cuba en el mundo?». (Castro, Fidel; *Los valores que defendemos*; Editora Política, Villa Clara, 1998, pp.12-13. El entrecorchetado es mío).
6 Chanan, Michael; «Estamos perdiendo todos los valores» (entrevista a Tomás Gutiérrez Alea); en *Encuentro de la Cultura Cubana*; n.º 1, Madrid, 1996, p. 71.