

HISTORIAS ANIMADAS DEL CINE CUBANO: ENTREVISTA A RAYDEL ARAOZ

Julio Ramos
Berkeley University
ramosj@berkeley.edu



Raydel Araoz

El director y escritor cubano reflexiona en esta entrevista sobre los universos alternativos de la animación fílmica.

Conocí a Raydel Araoz en abril del 2010 en Cuba durante una de mis visitas docentes en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños. Raydel se había graduado de la EICTV en el 2004, pero aún visitaba regularmente la Escuela para chequear su correo e investigar en la copiosa biblioteca y videoteca de la EICTV. Le hice esta entrevista para los lectores de

Raydel Araoz (La Habana, 1974) es escritor y cineasta. Ha dirigido: *La estación de las flautas* (2010, ficción, 1h2); *La escritura y el desastre* (2008, ficción, 52'); *Anáhuac. Los antropólogos antiguos y modernos* (2009, doc., 30'); *Arquetipos* (2009, doc., 5'); *OMNI frente al espejo* (2007, doc., 45').

Ha publicado los siguientes libros:

El mundo de Brak (Extramuros, 2000, cuentos); *Graffiti, signos sobre el papel. Antología de la poesía experimental cubana* (Extramuros, 2005) realizada en colaboración con Mercedes Melo; y *Réquiem para las hormigas* (Letras Cubanas, 2008, cuentos). Ver <http://raydelaraoz.wordpress.com>

Recibido: 20 de febrero de 2012

Aceptado: 10 de mayo de 2012

80 grados en septiembre del año pasado en Nueva York, tras su participación en el Festival de Cine Iberoamericano de Nueva Inglaterra, donde Raydel acababa de presentar una extraordinaria muestra de animación fílmica cubana de corte experimental. La entrevista contiene los enlaces de los dos cortos de animación experimental de Raydel presentados con la muestra. Agradezco a Tupac Pinilla Nuñez su colaboración en la edición de la entrevista.

Una muestra de animación cubana en Nueva Inglaterra

Julio Ramos: Quisiera comenzar conversando un poco sobre tu participación en la Muestra del Festival Iberoamericano de Nueva Inglaterra.

Raydel Araoz: Participé con una pequeña muestra dentro del Festival, una especie de colección de animación experimental cubana, fundamentalmente de la década del 60 y de los años que van del 90 al 2010, incluyendo algunos trabajos míos. Abarca estos períodos de tiempo porque, según mi opinión, el cine cubano comienza a hacer animación de manera regular —digamos, frecuentemente— cuando se funda el ICAIC, donde se crea una División de Animación. En ese momento, el ICAIC todavía no tenía definida la línea o el estilo que caracterizaría a la animación cubana, y entonces un grupo de animadores empieza a buscar una manera de expresarse; así, en esa época, la animación cubana presenta una gran variedad formal, aunque, desde un principio, nace sujeta a un grupo múltiple de temas. Hablo de los 60, hasta el 65, año de una especie de eclosión en la animación, porque los animadores cubanos van a estar en contacto con sus colegas checos y polacos, y Norman McLaren pasa por Cuba... La animación cubana nace inspirada en la United Productions of America; no quería seguir el modelo Disney, sino el otro...

J. R.: ¿Y el modelo del bloque soviético?

R. A.: No, no: dentro del modelo norteamericano, el del estudio de la UPA, un desprendimiento de Disney que después crearía *Mr. Magoo*. UPA intentó hacer una animación alternativa a Disney: no estaba de acuerdo con el *full animation*, no quería restringir la animación a una copia de la realidad, del movimiento real, y prefería un dibujo como de caricatura, en el sentido amplio, no tan detallista ni humanoide; optó por despegarse del modelo del hombre y de lo real, y abrirse a otros horizontes. Así, la animación cubana

—dicho por los propios animadores de entonces— surge con esa influencia. Además, ya en ese período de la Revolución tampoco era bien vista la cultura dominante norteamericana —en el cine: Hollywood, Disney...—; la idea era hacer lo opuesto a eso

J. R.: ¿Por qué crees que, actualmente, los realizadores de tu generación sienten un interés renovado por la animación?

R. A.: Creo que se juntan varias cosas: ahora mismo, en todo el mundo, hay un auge de la animación. No solo en Cuba los jóvenes están interesados en el género, sino que, desde hace un tiempo viene creciendo y ha extendido sus horizontes. Incluso ya es muy difícil pensar el cine de ficción sin incluir nada de animación; aun el cine de ficción comercial, el que más se distribuye, tiene mucho de animación 3D. Creo que primero llega eso, como espíritu epocal, junto a la posibilidad de hacer pequeños trabajos en tu casa, con recursos propios, con una simple computadora, algo que en otra época era impensable.

J. R.: ¿Tu trabajo es independiente de los estudios estatales?

R. A.: La mayor parte sí lo es. Es una producción financiada por mí y realizada con la colaboración de muchos amigos y otras personas que participan, pero no es que yo sea contrario a trabajar con el ICAIC —en algún momento lo he hecho. Si mi proyecto es factible con el ICAIC, entonces, en ese momento, me interesa trabajar con el ICAIC. No pienso que haya que negarse totalmente; es una institución más, como cualquier institución de cine, y me acercaría a ella con mi proyecto si me permitiera algún control sobre la producción.

Normalmente, mis historias no entran en la línea de interés del ICAIC; pero cuando hemos coincidido en algún punto, hemos colaborado. Por ejemplo, codirigí, junto a Tupac Pinilla, *Otra pelea cubana contra los demonios...* y *el mar*, un documental producido por el ICAIC a partir de un proyecto con el que Tupac ganó la primera edición del concurso de guiones de DocTV IB —colaboré con él en la dirección y en la escritura del guión, en el cual también trabajó Mercedes Melo. Pero el resto, el grueso de mi trabajo, lo he desarrollado fuera del ICAIC.

Descartes de la imaginación normativa en dos cortos de Raydel



J. R.: Parte de ese trabajo fuera del ICAIC son estos dos cortos que aparecerán en la página de 80 grados. ¿Por qué no hablamos de ellos, aunque sea brevemente?

R. A.: Ambos cortos pertenecen al período 2000-2010, se trata de *El caso de la calle O'relly* (2007) y *Arquetipos* (2009). http://www.youtube.com/watch?v=bbE_uir-NsQ

El caso de la calle O'relly se apropia del dibujo, de la estética del pintor Enrique Enríquez, y es, de cierta forma, un homenaje a su obra. Enrique Enríquez y yo hemos colaborado desde hace mucho tiempo y tenemos en común una línea de trabajo y de influencias mutuas. Él iba a presentar una exposición personal y decidí hacer este corto para que se exhibiera en su exposición. Entonces, a partir de sus historias, con todo su material, armé una historia e incluí un *performance* escrito por mí y actuado por el propio Enrique y la actriz Yanet Cuba. Es un material acerca de un incesto y de las obsesiones en torno al incesto; discursa sobre un tema poco común en la animación cubana, en la cual la sexualidad y, más que la sexualidad, el incesto, son un tabú. Y no solo en la animación; no hay mucho de ese tema en todo el cine cubano.

Arquetipos, por otra parte, es un documental muy cercano al videoarte —en él se solapan las fronteras entre ambos géneros— de entrevistas a mujeres que hablan sobre su relación con el pene y sus senos. En el documental se combinan los senos filmados de esas mujeres con animaciones, incluso abstractas. Nunca se ven los rostros; se sugieren cosas a través de la animación con películas de desecho, es decir, un tipo de animación abstracta a través de las manchas que el hongo va dejando en las películas, lo cual produce una aleatoriedad que edité para que simulara fluidos, algún tipo de secreción. También usé la animación a dibujo. En general, no tengo una línea exacta de animación sino que hago un *collage* —me interesa mucho el *collage*— y fusiono varias técnicas de animación para lograr un discurso.

J. R.: Pareciera que la animación permite aproximarse de una manera distinta a la historia del cine cubano, porque —al menos, como la trabajas tú—

incluye zonas que han sido de cierto modo descartadas por el imaginario visual dominante en el cine cubano.

R. A.: Sí, a mí me interesa un tipo de animación que está muy influida por el trabajo de los checos, especialmente de Svankmajer —aunque todavía no hago animación corpórea, es algo que quisiera hacer—, por ese tipo de visibilidad, de surrealismo oscuro que penetra en los demonios del ser y se preocupa por su sexualidad, su angustia existencial.

En general, la animación cubana ha asumido un sentido muy didáctico, algo que se formalizó a partir de los 70, y solo en los 90 comienza a desligarse un poco de esa función. Nunca he querido ser didáctico sino más bien explorar, e incluso entrar con la animación en la ficción.

J. R.: Quisiera luego volver a la cuestión del grotesco y al trabajo del reciclaje de materiales, pero primero explícanos por favor ese momento en que el requisito pedagógico comienza a dominar la animación cubana.

R. A.: En los años 70, después del Congreso de Educación y Cultura de 1971, las exigencias hacen que el cine cubano todo, y no solo la animación, se encamine hacia un cine histórico que refleje la lucha de clases. El cine debía ser un medio de enseñanza para construir una forma de pensamiento en la sociedad. Entonces, se considera que la animación debe hacerse para los niños, y creo que eso llevó a pensarla como un género menor. En la estructura de pensamiento de la institución, lo más serio es el cine de ficción, y el documental vendría siendo como un ejercicio, un ensayo para pasar a la ficción; pero la animación es algo para niños. Y, ya que era para niños, debía educarlos. Por tanto, su función didáctica creció intensamente, y otras líneas previas, que en los 60 exploraban la cultura popular —como *Osain*, de Hernán Henríquez—, no fructifican. No hay otros caminos con aquel estilo de música y de dibujo, utilizando, por ejemplo, las firmas del palo monte y de los abakuá. Se pierde la exploración y se privilegia una animación de corte histórico y educativo —así se inicia *Elpidio Valdés*, que se volvería un clásico. También se pierde la diversidad formal de los 60, la animación cubana comienza a ser más circular, más amante de las líneas no rectas, de las circularidades... Y tal dominio se mantendrá hasta los 80, incluso continúa hoy como tendencia, aunque tal vez la técnica, es decir, el paso del ICAIC al formato digital, esté imponiendo otras formas, otros estilos.

J. R.: ¿El trabajo contemporáneo rompe la jerarquía normativa de la institución, esa que describes entre ficción, documental y animación?

R. A.: Sí, el trabajo contemporáneo está deshaciendo esa forma de pensar.

En Cuba, el videoclip ha estimulado a un grupo de realizadores con mucha obra pero que no han pasado —al menos todavía— a hacer largometrajes, cuya forma de pensar la edición y la animación misma está proponiendo, si no imponiendo, otro paradigma; y no solo entre los realizadores, sino en los espectadores, generando un público cada vez más tolerante o ávido de estas formas de intervención.

Por otra parte, cada día es más evidente que plantearse de forma estática las definiciones de los géneros solo sirve para estudiarlos, para categorizar, inventariar —algo propio del pensamiento europeo. Muchas veces los artistas no tienen nada que ver con las categorías, sino con el acto de crear y la necesidad de mostrar lo creado de determinada manera. A ello le sumamos que, en el mundo entero, las categorías se han venido abajo, y lo que se consideraba estable, duradero —como los sistemas sociales, los sistemas políticos—, está moviéndose, y uno nunca sabe bien qué terreno está pisando ni siquiera en la vida misma, lo cual, de cierta forma, se traslada al arte, porque el artista no está fuera de ese contexto.

Animación, universos alternativos y ficción literaria

J. R.: Y, ante ese tipo de inestabilidad formal y de la experiencia, ¿qué te ofrece el medio de la animación?

R. A.: Yo soy un fascinado por la animación, siempre lo fui, desde pequeño... Primero porque me permite una gran libertad para salirme hacia un área más inconsciente, de lo que no es tan real, de la representación de lo real; para, tal vez, hacer la representación de mi inconsciente, de lo que se escapa del espacio cotidiano; para crearme un espacio propio.

Soy un creador de universos; incluso, mi literatura tiene mucho que ver con la creación de universos alternativos, de otros espacios, y la animación me permite introducir una realidad otra dentro de la realidad. Y es más fácil representarla así que filmando con la cámara, en el documental, o escenificándola a través de los personajes de una historia, en la ficción. Por eso, nor-

malmente vienen aparejadas, ligadas a discursos, a formas de soportar un discurso verbal. Me interesan mucho los espacios imaginarios, fabulares, y lo que está de la piel hacia adentro, lo que está en la cabeza de las personas, y eso es muy difícil de filmar. Cuando la literatura quiso hacer algo similar, con el monólogo interior, tuvo que romper las formas de la sintaxis tradicional para poder entrar en esa vorágine que es el caos del pensamiento.

J. R.: En ambos cortos, y también en *La estación de las flautas*, el mediometraje de ciencia ficción que se mostró en New Haven, noté el uso del discurso en off y una marca literaria muy intensa en él ¿Cómo ver la relación entre esa escritura y el trabajo con los materiales visuales?

R. A.: Soy una única persona, no dos: uno que escribe literatura y otro que hace cine. Todo mi trabajo está muy vinculado. Vengo de la literatura, y con esa formación literaria, llego al cine y entro en él deslumbrado por la Nueva Ola francesa, que también tenía una formación muy literaria.

J. R.: ¿Qué directores veías cuando comenzaste a estudiar cine?

R. A.: Godard, Alain Resnais, Truffaut..., esos directores me encantaron, y también Agnès Varda, Chris Marker; y cuando vi sus trabajos encontré un espacio donde el pensamiento podía fluir junto a la imagen, y eso me sedujo.

J. R.: Todos los directores que has nombrado son muy cercanos a la literatura.

R. A.: Sí; después supe que habían escrito en *Cahiers du Cinéma*, habían sido críticos de cine, y en sus filmes también mantenían un diálogo directo con la literatura: se lee textualmente, se cita a determinados autores. En ese movimiento el cine le rinde culto a la literatura.

J. R.: ¿Qué vino antes, tu pasión por el cine o la escritura de tu primer libro de cuentos?

R. A.: En el año 2000 publiqué un libro de cuentos para jóvenes titulado *El mundo de Brak* (ver <http://raydelaraoz.wordpress.com/category/textos/narrativa/>). Fueron cuatro años de trabajo en ese, mi primer libro publicado. En ese momento, mucha gente me sugirió que debía estudiar guión porque el libro era muy cinematográfico. Pero ya era un apasionado del cine. Desde pequeño vi mucho cine: los domingos, para poder recoger, limpiar la casa y todo lo demás, mi madre nos dejaba a mi hermano menor y a mí en el cine de barrio —de 9 a 12 había una programación de tanda corrida de animados y, a veces, filmes de ficción: *Ichi* y películas japonesas, de samuráis y cosas así. Se hizo cos-

tumbre, se volvió una especie de ritual el ver películas los domingos en el cine de barrio; de cierta forma, eso también creó mi amor por el cine, que en un principio fue como el de un cinéfilo, como el de quien va a la cinemateca y sigue el cine pero cree que es algo para que lo hagan otros.

J. R.: Y ya entonces, para tu generación —tal vez para la mía—, el cine proveía más modelos narrativos, de relato, que la literatura misma, ¿no?; los relatos con los que uno va creciendo.

R. A.: No lo había pensado, pero es cierto: el cine va creando muchos modelos de relato. En los años 80 se veía mucho cine ruso en Cuba; había de todo: mucho cine ruso malo y mucho buen cine ruso.

J. R.: ¿Por ejemplo?

R. A.: Se ponía mucho Nikita Mijalkov... Además, se conocía a Tarkovski, pero dentro de una élite de apasionados por el cine —yo llegué a Tarkovski casi a punto de entrar a la Escuela de Cine: vi *Solaris* y me enamoré de esa película—, pero en Cuba también entró la filmografía de la Perestroika, con cintas como *Es panta pájaros*, todo lo cual dejó una imagen en mi generación y nos propició una forma muy diferente de ver el cine.

Tenemos un recuerdo particular de la cultura soviética y la animación rusa —su estilo, sus dibujos— también dejó una huella en nosotros; ahora incluso la echamos en falta —hay hasta quien *sube* los “muñequitos rusos” a Internet para que los cubanos de otros lugares podamos *bajarlos*. Tanto es así, que en mi generación quedó una forma de hablar, una jerga, con frases de los animados; y hay muchas frases de animados rusos que se contextualizan, según la conversación. Y mi generación también coincide con el inicio de lo que va a ser la animación japonesa, sobre todo, con aquellas películas de ciencia ficción, de invasiones de robots, como *Mazinger*, *Voltus V*, algo muy importante para nosotros.

Esos tipos de animado no existían en Cuba; las historias no eran necesariamente lineales, había algunas muy visuales —en particular, en la animación rusa—, a veces eran unos dramas muy duros, pero visualmente espectaculares.

En mi caso, el modelo narrativo con el cual crecí fue *Las mil y una noches*, que es mi libro de cabecera —mi tía me lo leía constantemente. De hecho, frecuentemente escribo cuentinovela; tal vez tenga alguna relación con eso.

J. R.: Entre tus relatos también he notado, además de esa formación, digamos, visual; esa formación del relato que venía del cine y de la televisión,

una relación muy profunda con las ficciones de Borges, con escritores de ciencia ficción como Philip K. Dick y con el cine más literario de ciencia ficción—el de directores como Cronenberg. Centrándonos en la figura de Borges, ¿cuánto hay de él en esos mundos de fantasía que construyes, en esos espacios alternativos a cualquier forma de naturalismo?

R. A.: Tengo una gran influencia de Borges. Cuando empezaba a intentar escribir —no solo para ver los textos y guardarlos en una gaveta, sino para poder mostrárselos a alguien— conocí a Mercedes Melo, una premiada narradora y conocida ensayista cubana que ha escrito mucho sobre literatura y, además, ha desarrollado una labor formativa en talleres literarios por más de veinte años. En esos talleres literarios, para introducir al escritor principiante, ella propone una ruta que empieza por Quiroga, sigue con Rulfo, continúa con Cortázar y termina en Borges.

Una escena pedagógica alternativa: los talleres de escritura

J. R.: ¿Eran talleres de escritura creativa?

R. A.: Uno llevaba allí sus textos, y ella hacía recomendaciones que uno podía tomar o no.

J. R.: ¿de ficción?

R. A.: Mercedes siempre insiste en que uno debe saber que todo cuanto se escribe es ficción.

J. R.: ¿Estos talleres se impartían al margen de la escena pedagógica estatal?

R. A.: No son parte del sistema escolar cubano, pero funcionan dentro del sistema de Casas de Cultura, una red estatal de instituciones comunitarias cuya función es promover la apreciación y la creación artística y literaria. Mercedes lleva el taller literario más importante de la ciudad, y es una de las especialistas más interesantes; por allí han pasado muchos escritores.

J. R.: ¿Es profesora universitaria?

R. A.: Lo fue.

J. R.: Me interesa mucho que hables de las figuras pedagógicas alternativas porque, en tu formación, te mueves fuera de las instituciones pedagógicas normativas.

R. A.: A veces la escuela tiene el problema de que uno tiene que ocuparse mucho en sacar los exámenes, y la literatura, particularmente, se imparte según un manual de autores.

A los talleres literarios —un movimiento que fue muy fuerte en los 80 y ya a mediados de los 90 había decaído bastante— la gente no asiste para vencer un curso, para cumplir con un programa, sino que llega con distintos intereses que canaliza a través del especialista, quien puede ver la línea de cada cual y orientar una formación literaria de acuerdo con esa línea, como unos estudios personalizados.

Así es como entro yo en la literatura. Venía con una literatura leída, y Mercedes impartía ese curso de acercamiento al modelo narrativo latinoamericano, sobre todo, de los escritores del *boom*. Ella iba viendo cómo era mi relación con los distintos textos y, por ese camino, me fue orientando hacia determinada línea. A mí me interesaron mucho Borges y Cortázar, y en torno a ella, que también es una fan de Borges, empezó a reunirse un grupo de personas muy motivadas en el estudio de su obra.

J. R.: ¿Qué leían de Borges?, ¿qué, en particular, les interesaba de su obra?

R. A.: Fuimos adquiriendo varios libros de Borges, pero empezamos con la antología publicada por Casa de las Américas, editada por Retamar, que incluye un grupo de cuentos y un conjunto de ensayos. Uno nunca sabía si los ensayos eran cuentos y los cuentos, ensayos; era muy sorprendente para lo que uno esperaba encontrar como definición de lo que es un género.

J. R.: Pareciera que la hibridez de la que hablas en tu cine, de algún modo, estaba ya en los ensayos de Borges y, tal vez, en la biografía que hace Borges del poeta Evaristo Carriego, donde se mezclan géneros ensayísticos, referenciales, la biografía, con la ficción, con la conjetura...

R. A.: Sí, sin dudas. Esa antología es un tipo de escritura (por ejemplo, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius») que promete ser una cosa, que genera una expectativa en el lector, y luego la deshace y arma otra, como si la escritura tuviera la libertad de fluir hacia distintas zonas y no atenerse a nada; es decir, «Tlön, Uqbar, ...» está compuesto de dos historias: todo el mundo de Uqbar y, luego, todo el mundo de Tlön, y cuenta uno y, después, casi como una metáfora continuada, el otro, y sigue como si fuera el mismo texto pero, en el fondo, son dos textos unidos, si uno lo mira en cuanto a sentido de cohesión. Y esa soltura y exquisitez del lenguaje, esa escritura del lenguaje mismo, que pone el

lenguaje como agente, a interrogar al lenguaje y ubica los problemas de las personas también en su lenguaje, se hicieron muy atractivas para mí y, durante mucho tiempo, acompañaron nuestras conversaciones.

Nos reuníamos poetas y pintores —Enrique Enríquez era uno de ellos—, un grupo que, en aquellos años 90 y hasta el 2000, giraba en torno de la casa de Mercedes, fuera incluso de lo que era el taller formal de la Casa de los Escritores; se convirtió en el taller del patio de Mercedes.

J. R.: Estos talleres, y lo que ocurre después en casa de Mercedes, ¿van elaborando una zona de autonomía para ustedes?

R. A.: Sí. Allí empezamos a interesarnos por los movimientos de arte correo, por los movimientos *Fluxus*, por estudiar la vanguardia histórica, especialmente el surrealismo, muy interesante para quienes nos reuníamos allá; y de cierta manera eso fue creándose una especie de imaginario visual. También era una época muy dura desde el punto de vista económico y de las expectativas.

Precariedad e invención durante el Periodo Especial

J. R.: ¿En Pleno Período Especial?

R. A.: Sí: Pleno Período Especial.

J. R.: Para ti, como joven intelectual, un estudiante ya encaminado a la escritura, ¿qué era lo más duro?

R. A.: A ver: lo más duro, desde el punto de vista intelectual, era que prácticamente no había libros, apenas había publicaciones; se leían libros “reciclados”, que alguien te prestaba. Eso nos obligaba a contactar mucha gente para acceder a la información. Y como tampoco había mucho horizonte para publicar, procuramos formas alternativas: por ejemplo, con el referente del movimiento de arte correo, que sirvió para canalizar determinadas zonas entre la poesía y la pintura, entre varios amigos poetas armamos un grupo que exploraba esa posibilidad.

J. R.: ¿Quiénes eran algunos de esos amigos y colaboradores?

R. A.: Enrique Enríquez, Adrián Valdés Montalván... Después fue entrando y saliendo gente; tardíamente, se sumó Claudio Sotolongo, quien trajo obras visuales hechas en computadora. Casualmente, Enrique se centró en la

pintura, Adrián se fue a hacer videojuegos y Claudio se dedicó al diseño, todos en algo que tiene que ver con lo visual.

J. R.: ¿Casi todos ellos se quedaron en Cuba?

R. A.: No. Del núcleo inicial, Enrique, Adrián y yo, en Cuba solo quedo yo; Adrián reside en Canadá y Enrique, en España. Claudio, cuya participación fue breve pero interesante, también está viviendo en Cuba.

J. R.: Pero algunos de ellos se irían no solo por las limitaciones materiales, ¿no?

R. A.: Todos se fueron después del 2000, es decir, cuando la situación en Cuba ya no era tan dura como en los 90. Ambos se fueron por reunificación familiar. Los años económicamente más difíciles los pasamos en Cuba, trabajando bastante y con la idea de publicar y poder hacer una obra en Cuba.

J. R.: Es en esos años, después del 2000, cuando entras a la Escuela de Cine (EICTV) de San Antonio de los Baños, ¿verdad?

R. A.: En 2001 cierro un ciclo de trabajo en la poesía visual, un período de mandar a revistas y exponer poesía visual, y me dedico más al ensayo, a reflexionar y recopilar, para mi labor audiovisual, la experiencia del arte correo —el trabajo con materiales, el papel recortado, la reescritura de imágenes e íconos en revistas—, asumir el discurso desde lo ya hecho, reelaborar una producción, recoger lo que ya era un producto final de la industria y volver a procesarlo.

El arte del reciclaje

J. R.: En el arte del reciclaje —los surrealistas no le llamaban así a la forma del *collage* durante las primeras vanguardias, había un sentido muy juguetón, lúdico, de experimentación; pero también había un sentido de redención de los materiales descartados, objetos cuya presencia, para la gente, había sido aplastada por la circulación, la instrumentalización. Para ustedes, desde las posiciones contemporáneas, ¿qué significa reciclar y trabajar con descartes?

R. A.: El concepto de reciclar llega tarde a Cuba, al menos en su sentido actual, como modelo para salvar del consumo al mundo y a la naturaleza. Y no nos llega con esa fuerza porque en Cuba no existe un desarrollo profundo del consumo, no hay esa exuberancia material propia del mundo contemporáneo.

J. R.: Del mundo capitalista...

R. A.: Del mundo capitalista, que casi es, en el fondo, el mundo contemporáneo; no hay tantos países socialistas en este momento, ¿no?

J. R.: Entonces, ¿hay una especie de paradoja entre la escasez de objetos y el proyecto de reciclaje?

R. A.: Se da también, aunque de otra manera: como no tienes lo que necesitas, puedes reutilizar lo poco que tienes.

J. R.: En términos de materiales artísticos, ¿qué significa esto para ti?

R. A.: Me interesa un área sobre lo grotesco y tengo influencia de Feijóo —soy un amante de su revista *Signos*—, quien trabajó mucho con Dubuffet en una zona del arte bruto, de recuperar las cosas y volverlas a mostrar. Entonces, para mí, representa darle otra dimensión a la obra, justamente sobre lo grotesco; yo no trato de recuperar un material para hacerle un culto al material mismo, sino para buscar una forma, una forma maltratada por el paso del tiempo y por los distintos avatares del objeto.

J. R.: El grotesco en el reciclaje y en otras operaciones implica una violencia sobre los objetos y también sobre el estilo de trabajo. Eso es algo que, por cierto, diferencia mucho tu trabajo, tu elaboración, de lo que venía de Borges, donde hay un sentido más clásico y un pudor estilístico, muy lejano del tipo de exceso corporal que hay en tu cine y en tu literatura.

R. A.: Yo tengo un problema de base: para mí, el lenguaje es una agonía. Para Borges, era algo muy cómodo. Él nadaba en la lengua española y podía ser muy preciso; pero a mí me cuesta muchísimo trabajo. Padezco una disgrafía que me impide recordar exactamente la ortografía de las palabras: creo que escribo una cosa y mi percepción me engaña, es decir, puedo ir introduciendo errores de los que ni me percató; eso ha hecho que mi relación con el lenguaje y con las cosas sea algo violenta. Tal vez si no hubiera sido escritor, lo hubiera pasado mejor, me hubiera quedado en la parte oral; tal vez hubiera sido mejor mi relación con el lenguaje. Pero tratar de producir, con esa deficiencia de base, una obra literaria ha hecho que cargue cierta violencia y cierta conciencia del esfuerzo que supone el lenguaje, el tratar de expresarse. Por eso, no creo que pueda ser tan dulce y tan irónico, en el sentido limpio de Borges; hay una suciedad que llevo conmigo y que, por mucho que intente pulirla, siempre sale, con esa marca deforme. Tengo mucha influencia de Mercedes, quien también tiene mucha influencia de Borges —pero ella sí domina la palabra y

la escritura, y su literatura sí está mucho más cerca de esa limpieza que lograba Borges.

J. R.: La distinción entre lo limpio y lo sucio y el modo en que uno usa estas palabras, entre lo normativo y lo defectuoso, es muy importante. Te agradezco lo que me estás diciendo y no subestimo tu experiencia con la expresión, pero creo que hay algo más en el vocabulario que a veces uno usa para referirse a la realidad propia. Yo también me refiero a si estoy limpio o no, pero a veces siento que hay un peso moral, normativo, sobre estas palabras. Las instituciones culturales de la revolución cubana nunca democratizaron del todo la primera línea de la educación literaria que siguió marcada por formaciones de clase y de raza. ¿No habrá, pues, en la idea del grotesco, un proyecto de violencia antiliteraria, una violencia crítica de los cercos que históricamente han determinado el poder de la literatura en Cuba, donde no entraba todo el mundo?

R. A.: Sin dudas, el grotesco es, también, una rebelión. Y aunque no publico hasta el 2000, soy un escritor formado en los 90.

J. R.: ¿Cuándo publicas tu segundo libro?

R. A.: En 2005, apareció *Graffiti: signos sobre el papel*, mi antología sobre la poesía experimental en Cuba, una continuidad del trabajo de ensayo e investigación iniciado con exposiciones de poesía visual que organicé en La Habana. Y en 2008, sale a la luz *Réquiem para las hormigas*, un libro que demoró casi cuatro años en publicarse.

Mi grotesco tiene esa sensación de irreverencia y de salirse de lo que se supone que deberían ser las cosas.

Los años 90 estuvieron muy marcados por la presencia de Virgilio en la cultura cubana, fue el renacer de Virgilio. De una forma u otra, todos los que en ese momento estábamos en Cuba tuvimos que topar con la gran figura que es. Y yo, que entonces comenzaba a buscar formas de expresión y ya tenía varios modelos, varios autores extranjeros que me llamaban mucho la atención, encontré en Virgilio ese absurdo kafkiano, ese grotesco, ese dolor por la mutilación, por lo sexual, por la persona lacerada, que vino muy bien en los 90, porque fue un período de mucho desgarramiento de la nación, por la emigración y la prolongada escasez, y lo que ambas repercuten en el orden social.

La pobreza no es un buen modelo, aunque en Cuba se haya utilizado mucho; se suele decir: “somos pobres, y nos va bien”. No creo mucho en esa

idea, y los 90 fueron mi confirmación: fuimos pobres, más pobres, y no nos fue muy bien.

La importancia de llamarse Virgilio

J. R.: En Virgilio Piñera, el grotesco implica cierta violencia, en el plano temático, hacia los cuerpos. Pienso, por ejemplo, en *La carne de René*, y la violencia está orientada a una escena pedagógica.

R. A.: Sí, la violencia allí está metida dentro de la institución escolar, está metida dentro de una institución...

J. R.: De distintas instituciones: escuelas políticas, escuelas de formación ciudadana, escuela sexual. Pareciera que a Virgilio Piñera le interesaba mucho la educación del joven, del sujeto nuevo, y que parte de la violencia del grotesco va orientada, otra vez, contra ciertas normas literarias que en los años 90, en Cuba, empiezan a identificarse con Lezama Lima y un canon lezamiano, ligado a Cintio Vitier, Fina García Marruz o al [entonces] ministro de Cultura.

R. A.: Lo curioso es que *La carne de René* es muy anterior, creo que es de los años 50.

J. R.: Es de los años 50.

R. A.: En *La carne de René*, Virgilio, sin dudas, está discutiendo con la institución cultural cubana, y para él es un momento en que las instituciones se muestran quebradas, como esa república que se ha empantanado y vive en una especie de sopor. Desde un afuera, todo el tiempo está tratando de mover esos escalones, esas construcciones, y la sociedad misma, esa sociedad burguesa que, de cierta forma, en los años 50, ya se ha consolidado.

En los 90 también ocurre una decadencia de las instituciones, por la propia decadencia del país; el país atraviesa una crisis tremenda y esa crisis sacude todo, lo social, lo institucional, lo privado... Y creo que fue un buen momento para una relectura de Virgilio: el cuerpo se puso en función —es el momento del auge de la prostitución en Cuba, cuando también se vende, como atracción turística, la figura del cubano, el cuerpo mismo del cubano— y la religión cubana comienza a tener fuerza —después de que permiten a los religiosos entrar al Partido y todo lo demás— y hay un florecimiento visible de personas que ostentan ser religiosas, pero también se vuelve una ostentación del

cuerpo, comienza una parte folclórica importante. Es decir, en la Cuba en los 90, el cuerpo entra en movimiento, y creo que no hay forma de pensar en los 90 sin chocar con lo que es el cuerpo del cubano mismo en esa época, con lo que hace con su cuerpo.

J. R.: Es un tema fascinante, y tan complejo, por el modo en que se ha moralizado lo que sería una política económica de los cuerpos, durante la misma época en que se va construyendo este cuerpo-mercancía, un cuerpo para el consumo de bienes globales, de un mercado global de las imágenes y del goce, un mercado dedicado al turismo, pero no solo al turismo sexual, sino a las apropiaciones de la cultura cubana como cultura del goce, en un tiempo del goce. Es justamente en ese momento cuando el grotesco de Virgilio Piñera resurge entre los jóvenes escritores como una opción antinormativa. Y es también muy interesante pensar que el estilo de Lezama Lima se canoniza, como si el Estado encontrara en Lezama —que es un escritor igualmente sexualizado— algo que permite una mediación entre ese mercado global de los cuerpos y la violencia de tu generación.

R. A.: Lezama pasa a ser un autor clásico, pero que no se deja meter en el canon. En torno a Lezama se ha construido un protocanon o algo así, un Lezama ideal, pero la esencia de Lezama todavía no está canonizada. La escritura de Lezama es una escritura muy irreverente; no es lógica, sino, más bien, analógica; en toda su poesía —y en toda su literatura— puede romper la sintaxis en cualquier momento, hacer un uso increíble del hipérbaton, burlarse de la rima y convertir los sonetos en formas fluctuantes, regresando a cuando todavía no existía una condensación de las estrofas —a veces recuerda las fluctuaciones del *Cantar del Mío Cid* o cosas así. Esa búsqueda de Lezama en la exuberancia del lenguaje, ese lenguaje de la metáfora y de la imagen, y no de la racionalidad y de la sintaxis, nunca se llegó a canonizar, aun cuando hubo un florecimiento de Lezama y un impulso hacia Lezama.

J. R.: ¿Un impulso oficial?

R. A.: Un impulso oficial, pero que nació de un rescate de Lezama como modelo por los poetas de los 80. Ya estaba en crisis el discurso coloquial que había entrado en los 60 y del cual Retamar es una de las principales figuras.

J. R.: ...y Luis Rogelio Nogueras, ¿no?

R. A.: Nogueras es como la salida de ese discurso. Con sus últimos libros —*El último caso del inspector* y, post mortem, *La forma de las cosas que*

vendrán—, Nogueras ya ha introducido toda la vanguardia en el discurso coloquial y ha generado un puente que, a mi juicio, es la fractura misma de ese discurso, para abrirse una puerta más intertextual, incluso más borgiana, porque hay mucho de Borges en Nogueras.

J. R.: Y, aunque tal vez no sea su obra principal, Nogueras incluso hace literatura policial, ¿no?

R. A.: Sí, también. No es su obra principal, pero sí. Y también hace animación...

J. R.: ¿Ah, sí?, ¿Luis Rogelio Nogueras?

R. A.: Luis Rogelio Nogueras tiene un animado titulado *En el parque*, del año 65 —que no incluí en la muestra de los 60 porque el ICAIC lo exhibe, y traté de buscar lo menos visto—, muy raro, con un estilo cubista, sobre una persona que, en un parque, sueña y sueña con un universo fantasmagórico, es muy surrealista.

A Nogueras le interesó mucho la vanguardia y, poco a poco, se fue desprendiendo del coloquialismo. Es de una segunda generación de los coloquiales —no es de la primera, que entra en los 60, sino de finales de los 60 y de los 70—; no es de los poetas que nacieron a la literatura en los 50 y publicaron todo el discurso coloquial de los 60 —que va a ser el discurso de la revolución—, sino de otra hornada, que se va saliendo hacia el humor, un poco hacia la corrupción de ese discurso. Y con Nogueras, en sus últimos libros, llega, entra toda la vanguardia. En los 90, el discurso coloquial empieza a mezclarse y ya no es tan predominante como lo fue en los 60 y los 70.

Cuerpo y mercado

J. R.: Volvamos a la cuestión del cuerpo, Virgilio Piñera y el grotesco, esa fascinación por la lengua y esa dimensión del sexo —no solo de la sexualidad, sino del sexo, el mercado del sexo, el nuevo discurso sobre el sexo en los años 90. En tus animaciones, la agudeza del humor y de la temática sexual es muy fuerte. Quisiera entenderlo, en el contexto que te forma, no solo como algo idiosincrático tuyo, sino como una zona de las políticas cubanas que son claves para entender esas cosas.

R. A.: Creo que los 90 trajeron esa nueva visión de lo sexual, que comienza desde lo que ocurre de proyección sexual en la sociedad, en el caso mismo de la prostitución. La literatura va a hacer una apropiación. Hay una literatura realista que trata de dialogar con un modelo más realista que es una línea que la revolución promulgó y que continúa, con mucha fuerza.

J. R.: ¿Te parece que alguien como Pedro Juan Gutiérrez sería parte de esa historia de la literatura revolucionaria?

R. A.: Pienso que sí, que es parte de esa línea del realismo, que estaría como en otra punta, pero en una misma cuerda. Es una especie de evolución.

J. R.: ¿Una especie de evolución descarrilada de las mismas prácticas de la revolución?

R. A.: Sí. Es solo poner en un extremo algo que ya es propio de los escritores que empiezan a publicar en los 80, como José Miguel Fajardo, *Monchy*, quien publica *Nosotros vivimos en el submarino amarillo*, que es uno de los primeros libros sobre el tema de los muchachos becados en las escuelas, y es realmente muy duro, muy violento y, en ocasiones, sucio —ya aparece, también, el tema de la mierda.

De todas maneras, en los 90 se genera una demanda fuera de Cuba, los 90 tienen la marca de la apertura. Como los escritores no podían publicar en Cuba, empezaron a publicar fuera de Cuba.

J. R.: ¿Y había un mercado?

R. A.: Había un mercado español, fundamentalmente; pero también se abrió a otras zonas de Europa. Un mercado muy interesado por lo que quedaba de la revolución, por ese periodo postmuro, post Unión Soviética, que generó una curiosidad —a veces malsana, a veces antropológica— de preguntarse: “¿cómo esta gente ha sobrevivido?, vamos a mirarlos”. Entonces, se dio una literatura en ese camino que mostraba la cotidianidad en su momento más duro y en la miseria de las relaciones en medio de la necesidad y la desesperación de aquella etapa. Y esa literatura tuvo mucha demanda. Creo que en el extremo de esa literatura que va avanzando, cada vez más, hacia el realismo sucio está Pedro Juan, con su primer libro, *Rey de La Habana*, y su *Trilogía sucia de La Habana*.

Cuando empiezo a escribir, para mí era muy evidente que ese era un camino iniciado por una generación anterior, que se tomaba muy en serio el tema de lo real y que entendía lo real como realidad social y como conse-

cuencia social. Al no haber en Cuba un espacio para la crónica —algo que debió haber cumplido la prensa—, la literatura se hizo cargo. Pero a mí nunca me interesó ese tipo de espacios destinados a reportar cómo es la cotidianidad en Cuba, sobre todo porque yo vivo la cotidianidad cubana y no me hace falta, además, reportarla. Entonces, me interesó más la relación del sujeto agónico, y allí entran a jugar Cioran y el tema de la decadencia y su rol en las culturas. Hacia allí se ha movido mi cine, hacia buscar un cine de la decadencia, porque creo que ahí emergen formas nuevas, formas que todavía están por nacer, por consolidarse. Eso, en mi cine y en mi literatura, que tienen un sentido de lo fantástico, de lo absurdo, de lo agónico, pero que en ningún momento pretenden ser realistas en el sentido clásico de la palabra: no buscan representar sujetos determinados en situaciones determinadas.

J. R.: Para cerrar esta secuencia, volvamos al tema de la sexualidad. La literatura sobre el sexo y la experiencia sexual, en Cuba y en otras partes, es muy masculina; de hecho, hasta donde conozco, la única novela erótica escrita en el Caribe que ha ganado un premio de literatura erótica en España es *La última noche que pasé contigo*, de una autora puertorriqueña.

R. A.: Otra autora cubana también que se ha hecho famosa en España: Zoe Valdés.

J. R.: Sí, durante la misma época que Pedro Juan Gutiérrez, tienes razón.

R. A.: Es, incluso, anterior a Pedro Juan. Fue finalista del Premio Planeta y, después, se dio a conocer con un tipo de literatura muy enmarcada en el entorno cubano del discurso contra la revolución, de oposición, pero con una carga muy erótica y sexual; aunque a mí me parece muy masculina su literatura.

J. R.: ¿Una mirada masculina?

R. A.: Sí, a mí me parece una mirada masculina de la escritura y de la misma relación de sexos.

J.R.: Te pregunto esto porque en *Arquetipos* (ver <http://vimeo.com/41881164> —cuyo enlace aparece en *80 grados*— entrevistas a mujeres que hablan sobre el cuerpo masculino, y eso parece trastocar los hábitos del punto de vista y la norma más conocida.

R. A.: En Cuba, en este momento, hay una especie de replanteo y de discusión sobre el problema de la sexualidad, especialmente de la homosexualidad; pero se está replanteando y se está discutiendo desde una postura

masculina, porque cuando se habla de homosexualidad, siempre se piensa en la homosexualidad masculina y, de cierta manera, hay una omisión profunda de las lesbianas. Y eso marca la mirada sobre la cultura, sobre la sexualidad masculina; incluso mis trabajos tienen, también, una mirada muy fálica, giran en torno al falo como eje.

Con *Arquetipos*, quise ver cómo era la lectura desde otro ángulo, cómo leen las mujeres el cuerpo del hombre. Entonces, puse como condición hablar de dos temas: el pene y los senos —me pareció que entre ambos podía establecerse una relación visual, algo analógica, en el sentido de que son como las líneas salientes del cuerpo, al menos, las más visibles—; y bajo esa premisa, hice una serie de entrevistas a un reducido grupo de mujeres que —otra condición— debían mostrar sus senos. Eso, además de ser algo visual, algo que pensé que daría una gran belleza al trabajo, servía como punto de partida para la conversación —primero, tomaba las imágenes de los senos, y después, otro día, las entrevistaba. Mi método se basaba en que creo que, una vez que nos mostramos, podemos conversar más abiertamente; así, podría conseguir conversaciones más fluidas, más sinceras. Me pareció que sería más fácil y así fue: las entrevistas fluyeron muy bien. Considero que *Arquetipos* logra una mirada bastante interesante, sobre todo porque, también, aparece la homosexualidad femenina, con su mirada con respecto al hombre, a su relación con el falo.

J. R.: Aunque en *El caso de la calle O'relly* predomina el grotesco, en *Arquetipos* pareciera que hay una especie de nuevo naturalismo, cierta estrategia basada en la ficción de sinceridad de la conversación que naturaliza el desnudo; regresas a un desnudo visto —comentado— por la mujer, pero sin la aparición del grotesco.

R. A.: Hay algo del grotesco incluido dentro del discurso —cuando se habla de la menstruación, de los fluidos del cuerpo, cuando se usan las imágenes que van generando las películas dañadas por el hongo, y también al final, cuando, después de que aparece un ojo, con la animación, se introduce en la cara de la mujer—, pero aparece de una forma más lírica, dentro de cierta intención de poetizar sobre el cuerpo de la mujer, porque quería encantar al público con esa mirada femenina del cuerpo, donde el cuerpo masculino es observado desde otro ángulo. *Arquetipos* ha navegado con bastante suerte, hasta ganó un premio en el festival de cine erótico La Boca Erótica, en España.

J. R.: Pero apenas ha circulado en Cuba, ¿no?

R. A.: Se exhibió en la Muestra de Jóvenes Realizadores y en el Festival de Cine Pobre, que, para los estándares de Cuba, son dos festivales importantes. No se presentó en el Festival de Cine de La Habana —el gran festival—, pero circuló en aquellos, lo que más o menos viene a ser la vida que habitualmente tienen los cortos en Cuba, sean o no independientes. En Cuba no hay una gran circulación de cortos, a no ser de forma espontánea —la gente, pasándoselos de mano en mano, en estos espacios que se abren. También sé que participó en algunos festivales más alternativos, con proyecciones al aire libre: un grupo de artistas del *performance* lo exhibió en un edificio de Alamar, un suburbio capitalino con una fuerte identidad.

Tanto *El caso de la calle O'relly* como *Arquetipos* tuvieron dos vidas: una institucional y otra alternativa; estoy bastante contento con el camino que ellos mismos se fueron labrando.

La cultura del performance: Alamar Express, OMNI ZONA y el poeta Angel Escobar

J. R.: Y ahora que mencionas Alamar, recuerdo *Alamar Express* y, también, *OMNI frente al espejo*, tu documental sobre el grupo Omni Zona Franca. ¿Cómo es tu relación con esta franja de creatividad marginal, de creatividad emergente, fuera de la institución?

R. A.: Cuando conocí Omni Zona Franca y a sus integrantes, todavía estaba terminando mi proyecto de poesía visual, de arte correo, y me interesaba el *performance* de los 90 —heredero del importante movimiento en la plástica al final de los 80, que incluyó el *performance* como expresión, pero cuya fuerza llegó algo atenuada porque muchos de los artistas emigraron— como un espacio de representación y poetización del cuerpo. En Omni Zona Franca encontré una lectura poética, más que plástica, del *performance*: combinaban la puesta en escena y el trabajo con textos literarios, especialmente de Ángel Escobar, un poeta de los 80 que se había suicidado y empezaba a ser una figura un tanto mítica dentro del panorama literario de los 90. Escobar vivió en Alamar, y Omni Zona Franca lo reinterpretaba: montaban sus poemas en los *performances* y lo rapeaban. Los 90 son un momento de cultura emergente, del

rap y otros fenómenos no centrales, porque la institución se había minimizado por la crisis, y las zonas periféricas, de cultura alternativa, se hicieron ver con más fuerza, ocupando el espacio que dejaba el vacío institucional. Omni Zona Franca había incorporado el rap, había incorporado la oralidad, era un grupo de artistas esencialmente orales y plásticos, pero que, cada vez más, habían ido centrándose en la poesía como eslabón principal. Los conocí en su momento de mayor auge, y me interesó mucho filmar el movimiento de *performance* que había en La Habana entonces, un movimiento que, sin estar anclado en ningún sitio, algunas instituciones culturales trataban de canalizar de una forma u otra. Durante cinco años, entre 2002 —justo cuando ingresé en la Escuela de Cine— y 2007, hice un seguimiento fílmico de aquel movimiento, de aquel espíritu del *performance*.

J. R.: ¿Podríamos entonces decir que toda tu trayectoria en la Escuela de Cine estuvo marcada por la teoría y la práctica del *performance*?

R. A.: En ese momento no tenía todo tan organizado; cada vez que había un evento de *performance*, resolvía una cámara, iba y filmaba. Así, fui viendo a Omni Zona Franca una y otra vez, me fui haciendo habitual..., incluso ya me avisaban cuando preparaban algún evento, porque era yo quien iba hasta allí y filmaba; y entonces pude estudiarlos desde dentro, ver su dinámica de trabajo, estar presente cuando montaban sus espectáculos.

J. R.: ¿No como un etnógrafo?

R. A.: Me volví parte de ellos, me incluyeron en sus *performances*, yo era el tipo que iba con la cámara y dialogaban conmigo, metido en esa dinámica. Llegué a ser parte de esa cosa natural que fluía en medio de sus *performances*.

J. R.: ¿Y eso tendrá que ver con el recurso del monólogo en tus películas?

R. A.: Creo que me aportó un estilo de filmar el documental. Al menos, un tipo de movimiento de cámara, más improvisado —pues la gente no espera por ti y debes moverte muy rápido—, y una abundancia de primeros planos —porque, al usar cámaras digitales que no tenían un buen sonido y tampoco contar con un micrófono externo, debía pegarme mucho a la cara de las personas para lograr un audio que después se pudiera entender.

Curiosamente, los integrantes de Omni Zona Franca también empezaron a trabajar en mis películas, y hubo en ellos un interés por el cine, por tratar de hacer sus propios filmes.

En *El hambre*, el primer trabajo que rodé en la Escuela de Cine —ya con calma, en 16 mm—, parte de los actores, Luis Eligio Pérez y Olber Reyes, son del grupo. Luego, en *La escritura y el desastre*, Luis Eligio hace el protagonista,

J. R.: ¿Luis Eligio era de *Alamar Express*, de Omni Zona Franca?

R. A.: De Omni Zona Franca. *Alamar Express* fue un disco financiado por el agregado cultural de la Embajada de España en Cuba, quien, en determinados momentos dio dinero para proyectos cubanos alternativos. Es un disco muy interesante donde se recoge todo ese movimiento sonoro que había en Alamar, es decir, lo que hacían musicalmente, sus poemas, sus narraciones. Es un disco polifónico, donde no se intentó establecer jerarquías de esto sí y esto no, sino grabar todo lo que la gente tuviera. No fue solo de Omni Zona Franca, sino de mucha gente que estaba en la vecindad del grupo. Yo también participé en las grabaciones: las filmé; aparecen en el documental.

Después de cinco años tenía muchos casetes. Decidí parar y hacer un corte de lo que era el grupo hasta ese momento; el documental se terminó en el 2007. El editor fue Yoyi (Jorge Pérez), uno de ellos. Yo todavía no tenía claro qué era lo que quería en el documental, solo quería hacerlo, y ahí fue donde empecé a incluir animaciones. De cierta manera, me marcó un camino a seguir en esa línea documental.

La escritura y el desastre

J. R.: Hace un rato mencionaste *La escritura y el desastre*, tu filme cuyo título juega con *La escritura del desastre*, de Maurice Blanchot, y recuerdo que, en los años 90, se leía mucho a Blanchot, sobre todo entre los poetas que se organizaron alrededor de la figura de Reina María Rodríguez.

R. A.: ...Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders...

J. R.: En tu película, la alusión a Blanchot también tiene que ver con la trama —que, por cierto, me fascina— y esa biblioteca en el baúl de un taxi urbano, esta función móvil, una función peripatética de la lectura. Me pareció genial el análisis que implica esa trama, porque se está poniendo en cuestión la posibilidad de la literatura misma, del acto de la lectura, y el encuentro, por el personaje principal, de un espacio alternativo para leer, un espacio que no tiene que ver con la biblioteca, ni con Casa de las Américas, sino con la mo-

vilidad de un taxi. Es muy interesante que sea Blanchot el disparador de la reflexión, porque en Blanchot hay nada menos que una teoría del porvenir, de la escritura del porvenir, y, del mismo modo, una elaboración de lo que queda como peso de la tradición. Quisiera que, a partir de *La escritura y el desastre*, comentaras un poco sobre este tema de la decadencia y de lo por venir.

R. A.: *La escritura y el desastre* nace, como proyecto, justo cuando terminé en la Escuela de Cine, en agosto de 2004. Yo no sabía qué iba a pasar, qué iba a hacer. Sentía que, aunque había estudiado cine y había soñado con hacer cine, no podría lograrlo porque no había trabajo para mí en el sistema industrial. Además, en la Escuela me gradué en la especialidad de guión, y la figura del guionista está muy poco desarrollada en la industria cubana —creo que, en general, en Latinoamérica está muy subvalorada—, más bien son los directores quienes hacen sus guiones.

Antes de estudiar cine, me había graduado de ingeniería eléctrica, y tenía un grupo de amigos que, como yo, tras hacerse ingenieros, habían cursado estudios en distintas especialidades de cine —como Humberto Rolens, un ingeniero eléctrico que trabajaba en la televisión, y Ramón Gonzales, un ingeniero mecánico devenido productor de televisión. Estaba recién salido *Frutas en el café*, el primer largometraje cubano independiente, y pensamos: bueno, si esto se pudo hacer, nosotros también lo podemos intentar —algo un poco caballeresco, ¿no?—. Humberto me dijo: “si tú escribes el guión, yo hago la fotografía”.

Yo tenía escrito un ensayo sobre la ciudad y el graffiti en la ciudad; en él, un poco influido por *La ciudad letrada*, de Rama, y mucho por Blanchot y la estructura fragmentaria de la escritura, trataba de decodificar los graffiti y las pintadas —algo que también resurgió en los 90. Pues convertí ese ensayo —que ya era novelado: tenía personajes y diálogos— en un guión, algo que también, de cierta forma, se dice en la película: hay un momento en que el personaje está escribiendo una novela y termina diciendo que, para solucionar su dificultad para publicarla, escribirá un guión, lo cual es muy absurdo, y no mejoró, sino que empeoró todo.

Entonces le incorporé al guión cosas que fueron ocurriendo en el proceso mismo de vida del texto y en el proceso de filmación. Nunca fue un guión cerrado; tenía capítulos, partes, y podía adecuarse a las situaciones de rodaje que tuviéramos, porque tuvimos condiciones muy muy básicas para filmar.

Así comienza ese proyecto. Con él, yo pretendía, si no entender, al menos plantear qué nos había pasado, a nosotros y a la sociedad; esa necesidad de encontrar un espacio privado, tuyo, donde poder resguardarte del caos que se vivía, y desde el cual, tal vez, la imposibilidad total, el aislamiento total, construyen, de todas maneras, un fragmento de ese caos dentro del aislamiento. Esos son, más o menos, los motivos y el origen del proyecto de *La escritura y el desastre*.

Ciencia ficción y ficciones del porvenir

J. R.: Podríamos conversar mucho sobre esa ciudad en ruinas de la década de los 90, una ciudad que se va elaborando desde la novela como fetiche o paisaje cultural, también, desde el cine; pero en cambio quisiera volver al tema de lo emergente, lo que se recrea o se reinventa en el país y, por ahí, regresar a la animación. ¿Nos comentas algo sobre *La estación de las flautas*, donde pasado y futuro, el tiempo de las dos historias paralelas, se articulan en la ciencia ficción?

R. A.: La ciencia ficción también ha sufrido mucho en Cuba. La revolución nace con apenas un par de libros de ciencia ficción, pero cuando llegan los años 60, el género tiene un auge no visto antes, incluso se publica el primer poemario de ciencia ficción: *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado, un importantísimo narrador que en el año 70 comienza a padecer: su obra desaparece de los predios literarios durante toda esa década y no va a renacer hasta los 80. Pero Hurtado, aunque no publica en los 70, crea un taller literario de ciencia ficción donde se forman Dahína Chaviano y un grupo de escritores que, en los 80, retomarán el género y publicarán —ya post mortem— todo el universo fantástico y de ciencia ficción de Hurtado.

El realismo socialista que impera en los 70, y la consecuente exigencia de un cine y una literatura históricos, mata el espíritu que traía la ciencia ficción de los 60. Como bien dice Lev Manovich, el realismo no puede convivir con una literatura de ciencia ficción; son ideologías opuestas, porque la ciencia ficción —y, sobre todo, sus distopías— está dialogando con un futuro, lo que le importa es el futuro —por supuesto, ese futuro dialoga con su presente, pero la imaginación está en el futuro. Si uno sitúa una distopía en el futuro, pues está

diciendo que el camino positivista del realismo socialista, en esencia, va hacia el fracaso; contradice el espíritu eufórico del realismo socialista, que quiere perpetuar el presente porque asume que se está en el mejor de los mundos posibles. Eso lastra toda la literatura de ciencia ficción cubana, la retarda diez años, hasta que, en los 80, vuelve a coger fuerza.

En Cuba, dentro de los medios académicos y dentro de las instituciones, la ciencia ficción siempre ha sido vista como una literatura menor, como algo que es no serio. Y en el cine, siempre se ha objetado que la ciencia ficción es un género de grandes presupuestos, propio de las grandes industrias, fundamentalmente de la norteamericana; para un cine como el nuestro, que “debe” ser realista y ocuparse de los problemas sociales y de las cosas del hombre de hoy, la ciencia ficción ha quedado excluida.

Yo tenía mucho interés en tratar de hacer un cine de ciencia ficción y de bajo presupuesto, como para decir: “sí, nosotros sí podemos hacer un cine de ciencia ficción, lo único que hace falta es tener una idea, un criterio sobre el tema, y ajustarse a esos términos, pensar en los recursos que hay”.

J. R.: ¿Cómo lo hiciste?

R. A.: Empecé *La estación de las flautas* en 2008 y la terminé en 2010. Partí de una reescritura de un cuento de Julio Lombas, un escritor también vinculado a la Casa de los Escritores. Lombas ya era un escritor conocido en aquel círculo que se movía en torno a la Casa de los Escritores y a Mercedes Melo; ya tenía un libro publicado cuando llegué allí, y a mí siempre me gustó su literatura, su peculiar imaginario; siempre quise adaptar “Gasolina”, un cuento de su libro homónimo que propone la idea de alguien que, drogado de cierta forma, está dialogando con una Habana del 2100. Esa idea de La Habana del 2100 y el presente, y esa persona que todo el tiempo evoca La Habana del 2100, es algo a lo que ya había aludido en *La escritura y el desastre*: allí se habla de una Habana del 2100. Entonces hice una reescritura de ese relato; incluso le introduje una historia homosexual, que no está en el cuento de Lombas, aunque sí están el tema sexual del hombre y la mujer y la exploración del hombre y la mujer, una exploración del interior, un imaginarse el interior de la mujer, al tacto.

Con respecto al contrapunteo entre el mundo del presente y de esa Habana del 2100, en el caso de esta última, quise dialogar con *THX*, la primera película de George Lucas, que fue un fracaso comercial espantoso —llevó a

Coppola casi a la quiebra— pero es el filme suyo que más me gusta —aparte de *La guerra de las galaxias*, que es una gran obra, me parece que en esa línea de *THX*, muy a lo Philip K. Dick, había algo que Lucas, después, fue dejando a un lado. Pues yo quería dialogar con su propuesta de fondos blancos y personas que viven en un espacio intemporal, como suspendidos del aire.

Y ese diálogo también me permitía ciertas facilidades de producción: en ese espacio intemporal no tengo que construir ni armar un futuro al estilo de los estándares que imponen el cine norteamericano y las grandes industrias, donde prima una visión de cómo debe ser el futuro. Por otra parte, mis personajes de La Habana del 2100, del futuro, tienen un fetichismo con la Habana del 2000 y coleccionan cosas “antiguas”; y ese elemento de antigüedad en La Habana del 2100, que es algo del presente en La Habana del 2000, me servía para descontextualizar y emplear objetos anacrónicos.

Cuba vive llena de objetos anacrónicos, se ha vuelto una especie de sociedad objetual un poco atemporal, con carros de los años 50 y tocadiscos de los 80 —usados como amplificadores. Hay una especie de apego a los objetos; pasa el tiempo y, contrario al concepto moderno, nada se desecha. Hay cierta nostalgia epocal en Cuba, nostalgia por un tiempo y por los objetos de un tiempo ya ido. Eso, de cierta manera, lo utilizo como estética.

Hoy se está rescatando la imaginería de las revistas y los animados soviéticos, y de objetos de los 80, que ahora se coleccionan de una manera rara entre gente joven, incluso de mi generación, incluso por Internet. Quise aprovechar también ese elemento; es como una especie de futuro reciclable, un futuro que trata de buscar una identidad en el pasado, en cosas que se perdieron, y que ahora está vacío por la pérdida.

J. R.: Entonces, ¿algo de ese futuro tiene que ver con la recuperación del uso de ciertas cosas o de las cosas mismas?

R. A.: En ese futuro hay dos puntos claves: la recuperación del uso, que es la recuperación de un pasado que no se vivió y que, de cierta manera, se idealiza; es decir, la nostalgia como elemento mejorador de lo que uno no vivió, o de lo que vivió hace tiempo y la mente tiende a suavizar.

J. R.: Y a ficcionalizar

R. A.: Y a ficcionalizar. Es como si el hombre necesitara, en ese objeto del pasado, construirse un algo detrás; como si no pudiese, simplemente, dejar lo que pasó y seguir adelante sin cargar a costas con el pasado —o con una idea

del pasado. No puede desprender eso de su existencia, ni puede desprenderse de los problemas por la idealización de esos pasados, por los regresos a esos pasados que tal vez le jueguen algunas malas pasadas, porque tanto el pasado como el presente tienen sus complicaciones —como diría Borges: “como a casi todos los hombres, nos han tocado tiempos difíciles que vivir”.

Entonces, de cierta forma, *La estación de las flautas* habla, además, del exilio. Sus personajes están exiliados en el futuro... Ellos quisieran ver esa Habana antigua, esa Habana que ellos suponen de una forma, y tratan de viajar hacia ella. Y hay asimismo construcciones imaginarias de las necesidades de quienes han sido sacados fuera de su lugar y puestos en otro.

J. R.: No sé por qué esto me recuerda un poco los relatos de Won Kar-wai, pero con una gran distinción: en Won Kar-wai hay una exuberancia de los objetos que se nota también en la estilización de todo lo que hace; y en tu cine, eso está minimizado, hay una especie de precariedad.

R. A.: Me alegra que notes influencias de Won Kar-wai. Es un director que admiro. *In the Mood for Love* fue muy importante para mí y para aquellos amigos que hicimos *La escritura y el desastre*. Después, el grupo aquel se fue desmembrando hacia el exilio. Tal vez por eso, en *La estación de las flautas*, la sensación de irse o de no estar en ningún lugar sea tan vívida. Creo que sí, que tiene un poco esa marca porque he visto mucho el cine de Won Kar-wai, y he estado estudiándolo... También él tiene una película de ciencia ficción con pequeños elementos: 2046.

J. R.: A esas dos me refería: a *In the Mood for Love* y 2046.

R. A.: Sin dudas, hay algo. *La estación de las flautas* es un poco más nostálgica. He estudiado mucho el melodrama en Cuba; no me va bien con como se ha construido el melodrama tradicional ni con la tendencia a las estructuras melodramáticas. En Won Kar-wai encontré una especie de armonía que no había encontrado en muchos otros directores. Creo que hay dos extremos donde el melodrama se goza en una estructura nueva: uno es Fassbinder, donde la sequedad y la frialdad que expone en las actuaciones crea un distanciamiento casi brechtiano y el melodrama llega a tonos muy dramáticos y mantiene una especie de *kitsch*, muy contrastante; el otro es Won Kar-wai.

J. R.: Ahora, en tu historia, ¿el melodrama no estará ligado también a la cuestión de la identidad como forma que contiene la vida, que limita el deseo de los sujetos? Porque, si acaso hay melodrama, tiene que ver con el matri-

monio, con la relación normativa en la que están los personajes, que los obliga a vivir un secreto. El dramatismo, lo que yo noté de melodramático allí, tiene que ver con estos roles y el modo en que los personajes tienen que ajustarse a ciertos roles, a ciertos *performances* de su sexualidad, para poder funcionar dentro de las normas.

R. A.: Yo me había mantenido lo más lejos posible del discurso del melo drama, pero en esta película quise acercarme algo, sin caer aún en el melo drama tal cual. *La escritura y el desastre* es mucho más racional, sobre los procesos de la razón y de la enajenación misma.

J. R.: Y, también, por el efecto distanciador del humor, de tu ironía.

R. A.: En efecto. Sin embargo, *La estación de las flautas* tiene más que ver con las relaciones sentimentales de las personas, con cómo se van quedando atrapadas y varadas en cláusulas de las que después no se pueden zafar; hay cierto fatalismo en determinadas formas de agonía, donde la persona no está completa en un lugar ni en otro y se debate en una especie de ahogo sentimental que no le permite completarse ni a sí misma ni a su pareja.

El derecho a la ficción

J. R.: Es curioso, porque pareciera que la facultad imaginativa entra a cumplir un papel como forma de estructurar también la vida y el deseo; tal vez de eso se trata la recuperación, del derecho del sujeto a reimaginarse, como una condición de lo que tú llamabas la *agonística*, esa especie de lucha continua del creador por sostener ese horizonte infranqueable, el derecho a la ficción.

R. A.: Y más ahora, en esta época, donde el espacio privado va siendo cada vez más público y casi se están privatizando las formas de imaginación, ya sea en los modelos narrativos que se forman y se importan, en las formas de imaginar las relaciones de pareja... Hay como una especie de estandarización y, falsamente, una supuesta red que te permite ser interactivo, pero no en todo lo que quieras, sino solo en determinados espacios; puedes hacer determinadas cosas prefijadas, preprogramadas; y esos programas parecen invisibles, esos programas funcionan de forma tal que imaginas que puedes mostrar tus recuerdos, tus experiencias —es decir, la forma de subir esta foto, en determinado espacio que hay para ti, un espacio como para que tú construyas todo—,

y cada vez van siendo más limitados: siempre hay un perfil, una base muy estándar, y sobre esa base prefijada, igual para todos, trabajas. El álbum de fotos, ya familiar, que va a pasar a ser el sitio, y ese sitio va a tener el mismo modelo, exactamente, que todos; no va a haber ni uno más chiquito ni uno más grande, no va a haber quien le pegue un pedacito de periódico recortado o le ponga una palabra escrita a mano. Todo va a ser más homogéneo; tal vez, por eso, también trato de defenderme todo el tiempo con esa idea del espacio interior y de la ficción, la necesidad de la ficción del ser humano, ¿no?

J. R.: Muchas gracias.

R. A.: Gracias a ti.