

“La vanguardia de un pensamiento crítico dentro de la Revolución la jugó el cine”. Entrevista a Jorge Perugorría

por Anabella Castro Avelleyra y Jimena Cecilia Trombetta*



Tal vez podríamos definir a Jorge Perugorría como un “hombre nuevo”, nacido y criado al interior del proyecto revolucionario más poderoso e influyente de la historia. Actor, director y artista plástico, comenzó su carrera en el teatro y dio un salto al reconocimiento mundial con su debut cinematográfico en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994). Trabajó como actor en otras cincuenta películas, dirigió videoclips y documentales hasta que en 2009 codirigió su primer largo de ficción, *Afinidades*, con su ex compañero de cartel en *Fresa...*, Vladimir Cruz. En 2012 estrenó otras dos películas de su

autoría, *Amor crónico* y *Se vende*. Desde 2001 también exhibe su obra plástica alrededor del mundo.

La entrevista que se reproduce a continuación fue realizada en el contexto de elaboración del artículo “Las representaciones del proceso revolucionario cubano en el cine de Cuba y Argentina a partir de la rectificación de errores y tendencias negativas”, enmarcado en el proyecto UBACyT “Revolución y representación en el cine argentino y latinoamericano: el registro audiovisual de los procesos revolucionarios”, desarrollado al interior del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). A partir del análisis de un amplio corpus de films realizados desde 1989 en régimen de coproducción (cubano-europea y cubano-argentina) se relevaron una serie de recurrencias en el tratamiento temático (burocratización, exilio, falta de libertades, carencias económicas y de acceso a recursos) y estético (comedia, melodrama, *road movie*).

El período abarcado coincide con el desarrollo de la carrera cinematográfica de Peruggorría y varias de las películas del corpus cuentan con él como protagonista. En este sentido, su participación como actor y director al interior de la escena cinematográfica trabajada lo convierte en un testigo privilegiado y fuente invaluable de datos y opiniones.

El importante descenso de los niveles de producción cinematográfica en Cuba a partir de la caída de los socialismos reales, el inicio de un régimen regular de coproducción durante del Período Especial, el incremento del número de *films* realizados desde la incorporación y difusión del formato digital y el arte cinematográfico como principal canalizador de críticas desde el interior mismo del proceso revolucionario son algunos de los temas sobre los que reflexiona en esta entrevista.



Anabella Castro Avelleyra y Jimena Cecilia Trombetta: En la década del '90 empieza a decaer la producción de películas en Cuba, ¿desde cuándo específicamente?

Jorge Perugorría: A partir de la caída del muro de Berlín. Antes de los '90 en Cuba se llegaban a hacer casi doce películas al año. Y de pronto toda esa producción se vino abajo. En el año '93 *Fresa y chocolate* es la única película que se filma. Entonces imagínate, de estar haciendo casi doce películas al año, empezar a hacer una en condiciones difíciles. Y porque había ganado un premio de mejor guión en un festival de cine latinoamericano, que daba una participación España con dinero, era una coproducción. Empezó un tiempo difícil para el cine.

A. C. A. y J. T.: ¿Por qué aparece Miramax en los créditos del comienzo de la película?

J. P.: Miramax tuvo que ver con la distribución. Compró los derechos de la película. Era la primera película cubana que se nominaba a un Oscar, y tenían

interés en mostrarla en Estados Unidos porque para la nominación era imprescindible que fuera estrenada allí. Y también la distribuyó prácticamente en todas partes.

A. C. A. y J. T.: Leí una entrevista a Senel Paz (guionista de *Fresa y chocolate*) en la que hablaba de la instancia del *casting*. Estabas vos y había otro actor, y aparentemente él, desde el vamos, sin haberlos visto, apuntaba al otro, por una cuestión de prejuicio, y después cuando te vio cambió de opinión. ¿Cómo fue ese proceso de *casting*?

J. P.: Sí, hay muchas anécdotas en relación a eso porque primeramente yo me presenté en el *casting* aspirando al papel de David, porque es el personaje que representa a mi generación, yo tenía su edad. Pensaba que iba a tener más posibilidades si hacía la prueba para David que para Diego. Yo me imaginaba que Diego lo iba a interpretar un actor de mucha experiencia en el cine, un actor mayor, que hubiera vivido antes de la Revolución, después, que tuviera ese bagaje intelectual, cultural, de formación, y con mucha experiencia. Fui preparado para hacer la prueba para David, el jovencito, yo tenía veintipico de años. Y de pronto Titón me dijo “no, es que tengo muchos David, ya tengo varias opciones de David que me interesan, y lo que no tengo es a Diego, y lo que estoy es probando a los actores para Diego”. Y yo dije “bueno”. Me dieron unas escenas y las preparé. Yo estaba haciendo *Las criadas* de Jean Genet en teatro con Carlos Díaz, y ese director me montó las escenas para hacer la prueba. Y finalmente me escogieron a mí. Cuando llegué estaba Vladimir también, y nos miramos como diciendo “aquí estamos los dos por lo mismo, ¿no?”. Finalmente el destino nos iba a llevar a lugares diferentes.

A. C. A. y J. T.: Pero entonces cuando te vio Gutiérrez Alea supo que...

J. P.: No. Hizo un *casting*. Yo hice mi prueba de *casting*. Filmaron las pruebas. Se presentaron casi todos los actores que por edad y biotipo y características pudieran aspirar a personajes cubanos que había, desde actores con

muchísima experiencia. Y bueno, finalmente yo me fui. Al mes y medio, casi dos meses, me llamaron del ICAIC.



A. C. A. y J. T.: Por lo menos en lo que registramos nosotras, *Fresa y chocolate* es una de las primeras películas que empieza a tratar temas controversiales.

J. P.: No, no es así. Desde los inicios, incluso el director de *Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea, ya en los años '60 había hecho películas como *La muerte de un burócrata* (1968) que era una crítica directa a la burocracia. Y en fin, muchísimas películas más del cine cubano. Muchísimos ejemplos de directores que hicieron siempre un cine que tenía una mirada hacia la realidad y un pensamiento crítico. *Fresa y chocolate* fue la que más se dio a conocer, la que más proyección tuvo, la que más trascendió dentro del cine cubano y la gente. Incluso afuera pensaban que era la primera película cubana que de

alguna manera planteaba un discurso inteligente, crítico, pero no, el cine cubano había tenido esa característica desde sus comienzos. Siempre estuvo comprometido con la realidad, con los cambios, con las transformaciones que habían estado ocurriendo en Cuba. Por supuesto hubo épocas en que es más difícil, donde la censura se hizo notar más, pero mantuvo esa postura, ese compromiso con la realidad cubana, esa mirada crítica. Y ese pensamiento crítico es muy importante, porque en los medios como la televisión, la prensa, ese poder mediático, era más difícil hablar de contradicciones, hablar de problemas que en el cine. Como el cine es un espacio que se entiende como arte, entonces los cineastas tenían más libertad de hacer historias comprometidas, profundas, inteligentes y críticas. Y aprovecharon muy bien eso. Durante muchos años, y todavía sigue siendo así, el cine cubano ha creado un vínculo con el espectador cubano. La gente va a ver las películas cubanas y hace enormes colas porque va a ver retratada su problemática, su realidad, con humor se ve reflejada en la pantalla. Y se ve reflejada de una manera en la que no se aprecia ni en la televisión, ni en la radio, ni en la prensa plana. Por eso el cine ha sido una de las vanguardias más importantes dentro del ámbito intelectual cubano, porque ha jugado ese papel.

A. C. A. y J. T.: ¿Qué marcas estéticas o políticas podrías señalar en el cine a partir del proceso de rectificación de errores? ¿Cuál era la diferencia en el cine antes y después del proceso?

J. P.: El proceso de rectificación casi viene con la Perestroika y la caída del muro de Berlín. Es una situación política global que afecta a Cuba y a la realidad cubana. Ese proceso de rectificación son medidas que toma la Revolución para que no sucediera lo mismo que con el resto de los países socialistas. Y, en ese sentido, quizás hubo apertura a ciertos temas. Por ejemplo, la temática homosexual en *Fresa y chocolate*, que no había sido tratada con complejidad y profundidad en el cine cubano. Humberto Solás tenía un guión sobre la temática homosexual, que se llamaba *Océano*, que no lo pudo filmar. Después aparecieron Titón y Tabío con el cuento de Senel (Paz) y

lo llevaron adelante al principio de los '90. Supuestamente era un momento de decir "bueno, vamos a hacernos el *harakiri*, rectificar errores y cosas que hayan sucedido en el pasado". Y los años '70, que la gente llama de alguna manera el quinquenio gris, fue la época en la que más se reprimió a los homosexuales en Cuba. La Revolución quiso copiar el modelo soviético, stalinista, que era muy intolerante hacia los que eran diferentes: homosexuales, cultos religiosos. Por escuchar música de los Beatles te metían preso, llegaban a una fiesta y te rompían los discos, y después terminaron haciéndole una estatua a John Lennon en el parque del 17. Empezó a cambiar la cosa. *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995) ya era un reflejo del Período Especial, la etapa que empezó a vivir Cuba después de la caída del muro de Berlín, toda la crisis económica, las carencias, la locura, el invento, la supervivencia. Y todo eso generaba situaciones que en la vida real eran totalmente surrealistas.



A. C. A. y J. T.: ¿El género de comedia está instalado a partir del nuevo ICAIC en los '60, o se potencia junto con el melodrama en los años '90?

J. P.: La comedia venía de antes de la Revolución. Pero era una comedia fácil, ligera, sin compromisos. Con la Revolución lo primero que se hace es armar el instituto de cine. Lo arma Alfredo Guevara, con Titón y un grupo de cineastas. El primer compromiso era tener armas para dejar un testimonio documental y de ficción de todo el proceso, de todo lo que estaba ocurriendo. Todo era entusiasmo en los primeros años de la Revolución. Lo primero era coger una cámara y retratar eso, dejar un testimonio documental de lo que estaba pasando. Había un grupo de cineastas, como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Julio García Espinosa, Santiago Álvarez, que tenían otros intereses: no solamente que su obra quedara como un retrato de lo que estaba sucediendo en los primeros años de la Revolución, sino poder hacer un cine inteligente, comprometido, interesante, y desarrollar su obra como cineastas. Toda esta gente empezó a desarrollar la ficción, y el humor es algo que es muy característico del cubano, una manera de poder comunicarte y entenderte con el espectador.

A. C. A. y J. T.: Y además es un buen medio para la crítica.

J. P.: Sí, porque ofende menos a los que están detrás de los *burós*, a los que ocupan cargos y se sienten ofendidos. No lo dices en serio. Te puedes reír y burlarte de tu propia tragedia. Y, entonces, es una manera también de vencer la censura que a veces ciertos temas tienen en cualquier lugar.

A. C. A. y J. T.: De hecho, el tema de la burocracia por lo general se trata desde la comedia, desde esa película originaria.

J. P.: Sí, siempre. Como en *La muerte de un burócrata*, desde la comedia de humor negro.

A. C. A. y J. T.: Esa película tiene vínculos muy marcados con *Amor vertical* (Arturo Sotro Díaz, 1997).

J. P.: Tiene vínculos con la realidad cubana. Las situaciones por las que hemos vivido en diferentes etapas han variado mucho, pero siempre han sido una imagen de lo surrealista: la manera de sobrevivir, el humor negro del cubano, la manera de enfrentar los problemas, las situaciones al límite en que siempre está la gente. ¿Sabes?, la realidad supera la ficción, toda la imaginación de todos los cineastas. Entonces ahí es donde está la gran fuente de inspiración de las historias, de los personajes. De lo que se nutre el cine cubano es de la realidad.

A. C. A. y J. T.: ¿Cuáles son los otros temas más específicos que se abren en ese período a la crítica o que se hacen visibles en las películas?

J. P.: *Amor vertical*, de Arturo Sotto, es una película que se distingue porque es una visión de un cineasta que pertenecía a otra generación. Una que había nacido y se había criado dentro de la Revolución. Es una película emblemática de los años '90 en la que el tema puede ser el surrealismo cubano. Hay otras películas que empiezan a aparecer en esa época. *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), fue una película muy importante, fue la primera película que se hizo en digital en Cuba, con bajo presupuesto. A partir de esa película hay un punto de giro en el cine cubano porque se prioriza contar historias. *Miel para Oshún* era de Humberto Solás, que había sido uno de los grandes maestros del cine cubano, que había hecho las películas más caras, más grandes: *Lucía* (1968), *Cecilia* (1981), *Un hombre de éxito* (1986). El cineasta más grandioso en imagen y en proyectos que habíamos tenido. De pronto se da cuenta que no hay dinero para hacer cine y retoma la idea inicial: una cámara, una historia. Lo importante es contar historias. Y el digital aparece en ese momento. Se abre un camino y empieza a aumentar la producción cinematográfica cubana de nuevo. Porque se empiezan a hacer películas de bajo presupuesto, con equipo reducido, con digital. Empezamos a hacer cinco, seis, siete películas, pequeñas, pero lo importante era contar lo que estábamos viviendo. Siempre esa ha sido una obsesión de los cineastas cubanos. Ya no importa si hay que hacer la película con un presupuesto grande, si se puede hacer con menos, la

hacemos con menos. Pero lo importante es el compromiso de decir las cosas. *Miel para Oshún* hablaba del tema de la reconciliación. Se había hablado de la ruptura en *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985), y *Miel para Oshún* toca el tema de alguien que regresa a reconciliarse con su país, con su madre. La madre patria como símbolo de la nación.



A. C. A. y J. T.: Sobre todo teniendo en cuenta que el protagonista del film es hijo de la primera ola de exiliados de Cuba. En ese punto, ¿cuándo se empieza a reconciliar Cuba con los exiliados en el cine?

J. P.: *Miel para Oshún* yo creo que es la que marca eso con diferencia. Porque en los '80 era muy temprano todavía. La actitud de la Revolución era de no tolerar. Era un camino del cual no se miraba hacia atrás, no se miraba hacia los lados, no se miraba hacia adentro, no se miraba ningún problema, ningún error. Era así. Lo que pasa es que la caída del muro de Berlín es tan fuerte que varios de los ladrillos le cayeron arriba a la Revolución cubana. Y entonces tuvo

que empezar un proceso de rectificación. Asumir, porque todo el mundo era consciente de todos los errores que se habían cometido, pero reconocer errores era también darle armas al enemigo. Entonces, a partir de la caída del muro de Berlín, la situación del país se pone tan difícil, el Período Especial, las carencias, era tan duro lo que estábamos viviendo que por lo menos teníamos que tener la moral de decir “bueno, es que las cosas están así también porque se han hecho estas cosas mal. ¿Y si no lo reconocemos ahora, cuándo lo vamos a reconocer?”. Y eso también le dio al cine la posibilidad de ser un poco más crítico, más directo, más abierto, de tocar temas que eran tabú, que no se podían tocar.

A. C. A. y J. T.: ¿Cómo trabaja el cine cubano las carencias edilicias, habitacionales y de transporte?

J. P.: *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1985) es una comedia de Tabío de los '80 en la que el problema de la vivienda es esencial. Al tema de la vivienda y al del transporte hace rato que le venían dando. También en los documentales. Porque el cine cubano tiene una parte documental muy interesante. El espectador cubano iba al cine y a veces disfrutaba más del documental que ponían antes que de la película. Porque eran documentales donde se estaban formando los directores que iban a hacer ficción en el futuro. Documentales de Fernando Pérez, de Juan Carlos Tabío, de Orlando Rojas, de Pastor Vega, de Gerardo Chijona. Toda esa generación, la segunda, no la primera que fundó el ICAIC. Esta también hizo documental, pero tuvo una evolución más rápida a la ficción. Después, como ya había un grupo de cineastas consolidados, sólidos, con una obra, trabajando, los que empezaron a formarse tuvieron que hacer muchos documentales. Y animación también. Entonces tú ibas al cine y veías un animado, que generalmente era con el mismo tono de incidir en la realidad, siempre con el humor de criticar los problemas: la burocracia, el transporte, los problemas de la realidad. Después veías un noticiero que era la dejadez de un tipo que dejó una locomotora del Estado, la malversación de los recursos del Estado, los robos de no sé qué lado, la dejadez de la gente, cómo puede una

empresa del Estado perder, y todos esos temas documentales. Y tú ibas al cine y veías el animado, el corto y después una película, siempre inspirado en la realidad cubana. La gente tenía en el cine la posibilidad de ver la realidad de la cual ellos sentían que formaban parte, que no tenía nada que ver con la realidad que te tiraba la televisión ni la prensa plana (la prensa a veces algún artículo) ni la radio. Por eso el ICAIC casi funcionó como un Ministerio de Cultura, tuvo grandes intelectuales que le dieron ese derecho y ese peso todos estos años, porque ahí había un pensamiento crítico que era fundamental. Si algo mejoró la sociedad cubana fue por el papel que ha jugado el cine. Y si sigue mejorando hoy, también es por eso. Porque las voces de los cineastas cubanos son las voces de la realidad cubana. Y son los únicos además que pueden ser escuchados por la mayoría. La vanguardia de un pensamiento crítico dentro de la revolución la jugó el cine cubano.

A. C. A. y J. T.: En ese sentido, por más que la película se filme en Cuba con actores y directores cubanos, ¿cuál es la diferencia entre trabajar con un director cubano y uno de otra nacionalidad, como por ejemplo Diego Musiak en *Historias clandestinas en la Habana* (1997)?

J. P.: Ahí hay dos temas. Porque por un lado está el tema de las coproducciones, y a veces incluyen un director cubano y una historia cubana. Cuando es así la coproducción es muy beneficiosa para el propio cine cubano, porque estás consiguiendo dinero, que no hay, para hacer películas. Y además estás garantizando que se estrenará en Cuba y en España, por ejemplo. Sobre todo se dio en los '90 y a principios del 2000, donde había coproducciones con Francia y España. Luego está el otro tipo de coproducciones, que son los servicios del ICAIC, que es cuando viene un director con un proyecto de afuera y quiere rodar en Cuba. Normalmente la mayoría de los productores escogen Cuba por el tema, por locaciones, por tópicos, por clichés y realizan una mirada que no coincide con la realidad, que suele ser muy caricaturesca. No es la misma mirada de alguien que la vive, la padece. Pero no es el caso específicamente de *Historias clandestinas en La Habana*, porque Diego

(Musiak), Susú (Pecoraro) y Ulises (Dumont) eran gente que tenía mucha relación con Cuba, que conocía la realidad cubana y que estaba haciendo una historia por amor a Cuba, a su gente, a su cultura. Tenían esa motivación.

A. C. A. y J. T.: En ese sentido, leí algo que tiene que ver con *Amor vertical*, donde desde Europa se trataba que se focalice sobre el amor y el director cubano trataba de mantener todas las otras críticas.

J. P.: Ese es uno de los temas por los que también se quejan los directores en cuanto a las coproducciones, porque los productores dicen que la película es demasiado cubana y que no la van a entender en España. Entonces tratan de condicionar la historia y meter la mano. Eso es un pulso que debe echar el director con el productor. Y lo ideal es que venza el director, que es el autor y querrá contar su historia con toda la libertad. Pero es cierto que a veces las coproducciones marcan el tipo de historia, un tipo de interés.

A. C. A. y J. T.: ¿El género de la comedia romántica sería unos de los puntos en los que los productores hacen hincapié para ampliar un poco el espectro de recepción, e incluso la linealidad en las historias? Por ejemplo, *Lucía* es episódica mientras que *Miel para Oshún* es lineal y más realista, donde lo metafórico no entra tanto en juego.

J. P.: Si, ahí los que más se arriesgan son los autores, porque quieren seguir haciendo ese tipo de cine. Pero cuando generalmente este tema de las coproducciones condiciona al autor y a la historia se corre ese riesgo: el que conviertan una película de autor en un producto comercial. Es mutilarlo para hacer algo que se entienda en el público acá y allá. Mira, otro aspecto dentro del cine cubano es el cine histórico, por llamarlo de alguna manera. Ahí también hay una intención, aunque por parte del ICAIC, de hacer la apología de la Revolución. Entonces es un cine que no llega al espectador, salvo *Clandestinos* (1987) de Fernando Pérez, que fue un gran éxito. Otro tema también interesante es el del racismo dentro del cine cubano: sobre todo en los años setenta. Por aquél entonces a la gente le llegaban historias donde los

protagonistas eran los descendientes de africanos que viven en Cuba. Y así se le dio por hacer a todo el mundo este tipo de cine, al punto que la gente les llegaba a decir en broma “los negrometrajés”. Se dieron oportunidades a actores de raza negra que son maravillosos y que lamentablemente luego tuvieron muy pocas posibilidades. Esto fue impulsado desde el ICAIC y desde el propio interés de los cineastas de retratar un poco la historia. En nuestra historia los descendientes de africanos han tenido un papel muy importante, sobre todo en las luchas emancipadoras, la guerra de los Mambises. Otro tema que se trató fue la emancipación de la mujer. Ya Solás lo había hecho en *Lucía*, pero *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, fue muy importante. La campaña de alfabetización se encarnó con *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), porque era una película que revisitaba testimonios que sucedieron durante la Revolución. Y documentales emblemáticos, como aquella del mismo director de *El brigadista*, que mostraba el día que el cine llegó a Sierra Maestra (*Por primera vez*, 1967). Entonces veías los rostros de la gente viendo a Chaplin. Cada época ha jugado el mismo papel. Y por eso es importante. Yo creo que uno de los testimonios más importantes es el patrimonio cinematográfico que tenemos.

A. C. A. y J. T.: A partir de *Miel para Oshún*, ¿comienzan a multiplicarse las producciones gracias a las nuevas tecnologías? ¿Y, por este motivo, comienzan a aparecer más películas independientes que no dependen del Instituto y se empiezan a ampliar los temas?

J. P.: Eso es muy interesante, porque todos los '90 y hasta el 2000, hacer un cine independiente era imposible. Primero porque toda la industria estaba centralizada en el ICAIC, y también porque el control no lo permitía. Era imposible que a alguien se le ocurriera rodar una película. El tema del digital no sólo permite hacer cine con bajo presupuesto, sino que democratizó de alguna manera el hecho de hacer cine. Un joven no debe ser graduado de una escuela de cine, pertenecer al ICAIC, estar en una lista esperando que un productor o que un organismo le permita hacer una cosa. El digital de alguna manera volvió

al cine a sus orígenes, al hecho de que alguien que coge una cámara, puede experimentar. Y si tienen experiencia aún más. Así aparece una nueva generación de directores, algunos con experiencia y otros adquiriéndola en el camino. Empezaron haciendo *videoclip* con músicos amigos, luego pequeños documentales, proyectos cortos, por la falta de dinero dentro del ICAIC. De hecho se empiezan a ir de Cuba varios directores de cine (aunque lamentablemente tampoco han podido hacer películas después), como Orlando Rojas, que luego regresó e hizo una película más en Cuba. No había dinero, había para tres películas pero veinte directores esperando que el ICAIC los produjera. En ese contexto aparecen estos jóvenes. Y parece que los muchachos dijeron: “si tengo que hacer la cola, esperar al ICAIC, me voy a poner viejo”. Así empezaron a experimentar gracias a la tecnología y a hacer cosas independientes. Y como se empezaron a formar fuera del ICAIC, comenzaron a tener la figura del productor por fuera del Instituto.

A. C. A. y J. T.: ¿Y en este nuevo cine el tema de la difusión y la exhibición cómo se maneja por fuera del ICAIC?

J. P.: Ahí aparece otro tema, que es que tienen más información, porque acceden a cuestiones que antes los cineastas no sabían. Ellos saben dónde hay festivales, dónde pueden inscribir una película, dónde la pueden mandar, dónde pueden conseguir financiación. Hacen su propia gestión. Antes los cineastas cubanos pertenecían a un instituto, que era el ICAIC, que se ocupaba de todo. Tú te ponías en tu casa a escribir un guión y esperabas que te seleccionara la comisión. Esta generación no funciona de esa manera. Esta generación escribe el guión, tiene un amigo que se formó con él que es productor que le dijo que hay un festival en tal lado, llevan el film a tal festival de cine, conocen a un mexicano, le dan el proyecto, buscan dinero y empiezan así a ser autónomos. Y algunos comienzan a pertenecer al ICAIC, pero se formaron de esa manera, a diferencia de las otras tres generaciones de cineastas que fueron formados por el Instituto. Éste les pagaba un salario, hicieran películas o no, para que escribieran, para que tuvieran una vida como

cineastas. Estos muchachos ruedan solos, tenga dinero el ICAIC o no. Y de hecho se creó una muestra dentro del Instituto, que es la Muestra de Cine Joven, donde proyectan todo estos materiales que van naciendo. Ahí se van descartando, se ve quién tiene más talento, quién le gusta más para ficción o para documental.

A. C. A. y J. T.: ¿Y a nivel temático, qué sucede con estas producciones?

J. P.: Ahí sí tienen toda la libertad. Es lo que les interesa contar. Sé que hay un límite. Si hacen un cine serio y responsable, que sea comprometido y crítico, pero interesante; si hacen un buen cine por complejo que sea el tema que estén abordando, se consigue el apoyo. Hace poco se prohibió un documental en una muestra y todos protestaron, todos mandaron cartas. Ellos están luchando, luchan por su independencia y luchan por un espacio en el que se puedan ver sus trabajos sin que medie la censura. Luego, la censura debe entrar, para mí, a ajustar la calidad, más que los temas que tratan las historias.

A. C. A. y J. T.: En este aspecto, quisiéramos saber qué sucedió con la recepción de *Azúcar amarga* (León Ichaso, 1996)¹.

J. P.: Es una película que ha visto mucha gente, porque hay un canal de piratería, donde la gente prácticamente ve todo el cine, todas las series, alquilando. De hecho, va muy poca gente al cine, los cines están cayéndose, no tienen aire acondicionado, están en muy malas condiciones. La gente va cuando hay algún acontecimiento como el Festival de Cine Latinoamericano, porque hay películas que si no las ves ahí, no las vas a poder ver. Pero en el resto de la isla las condiciones de los cines son difíciles. Sigue siendo realmente gratis, cuesta dos pesos. Está financiado por el Estado, cosa que es maravillosa. Si algo está en correspondencia a los salarios cubanos es la

¹ El director de *Azúcar amarga* emigró de Cuba a los Estados Unidos a los 14 años, en 1963. El film presenta tipo de crítica que difiere sustancialmente de la de los films cubanos. Carente de matices o espíritu constructivo, el film culmina con un intento de magnicidio: el protagonista (que al comienzo de la película es un fervoroso adepto a la Revolución) apunta con un arma contra Fidel Castro en un acto público.

entrada al cine. Pero no hay dinero para restaurar los cines, entonces el Estado los va cerrando. Solo los más importantes o emblemáticos quedan. Y la gente, por otro lado, tiene en su casa un DVD y un televisor; la manera de ver es alquilar el *film*. Esa es la alternativa para ver cine en Cuba. Entonces, el que quiera ver *Azúcar amarga* la puede ver. Pero para nosotros fue una película dura. Nosotros estamos acostumbrados a hacer cine de otra manera. El sentimiento que tengo siempre es que hemos hecho un cine, por crítico que sea, para ser mejores. Podemos hablar de los problemas, reflexionar con seriedad lo que estamos viviendo, pero en otro tono. Entonces cuando ya el arte deja de ser arte y se convierte en un discurso intencionalmente político, en lo personal, deja de ser interesante.

* **Anabella Castro Avelleyra** es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, orientación en Periodismo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Comunicación y Cultura, FSOC, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y del Área de Narrativas Dibujadas: Historieta, Humor Gráfico y Animación, de la carrera de Ciencias de la Comunicación, FSOC, UBA. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Correo electrónico: anabella.castro.a@gmail.com

Jimena Cecilia Trombetta es Licenciada en Artes, orientación en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y del Área de Investigación de Ciencias del Arte (CCC). Actualmente es becaria doctoral de CONICET. Correo electrónico: jimencecilia83@gmail.com