

ENTRE *cubanos*

La Habana es mi



Lugar

Confesiones
de Fernando Pérez

«Sentí ese frío interior que provoca el abismo retador e inminente ante tus pies», reconoce Fernando Pérez al recordar cómo enfrentó el desafío de filmar *Martí, el ojo del canario*: «no era temor, sino desasosiego, zozobra, desvelo creativo...»

Pero ahora, cuando esa obra de arte es un hecho, aquella tribulación «se ha convertido en una emoción inmensa» —dice—, mientras ya trama silenciosamente su próxima película, la cual será, como siempre, distinta.

Polisémica —por no decir, ambivalente—, su filmografía trasciende precisamente por esa asunción del reto como principio vital del verdadero artista.

De ahí que no se afilie a ninguna sintaxis cinematográfica y, cuando sea expresamente clásico —como en el caso de su filme más reciente— logre revelar aristas del conflicto humano en forma tan sensitiva que logra conmocionarnos.

Clandestinos, Hello Hemingway, Madagascar, Suite Habana, La vida es silbar, Madrigal y, ahora, *Martí, el ojo del canario* son películas disímiles, únicas... Sin embargo, al valorarlas en conjunto, conforman ese universo que, a manera de acertijo estético, suele definirse como «cine de autor»

Entonces, ¿quién es Fernando Pérez?

De haberlo visto tanto caminar, al reconocerlo en lontananza, sus admiradores quisiéramos creer que es un cineasta caído del cielo.

Mas, desde su perspectiva, él rehúsa esa condición por considerarse «un cineasta con los pies en la tierra y el corazón en mi ciudad».

«La Habana es mi lugar», confiesa en esta entrevista.

por **ARGEL CALCINES**
fotos **EDUARDO RODRÍGUEZ**

Conversando sobre Martí, el ojo del canario con el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, coincidimos en que se trata de una intensa aproximación al héroe, convincente por su interpretación del contexto genésico —familiar, social...— en que se forjó la esencia del más universal de los cubanos. Y algo muy importante: que su película en nada resulta una intentona de humanizar a Martí a ultranza, aunque usted, como artista, se atreva a exceder los límites de la historia y de la biografía.

¿Sintió en algún momento que el personaje de Martí podía irse de las manos? ¿Cuánto hay de introspección suya, o sea, cuánto hay de Fernando Pérez en su exégesis martiana?

Nunca pensé hacer una película sobre José Martí: la vida adulta del Apóstol es un bosque frondoso e insondable, muy difícil de penetrar en apenas dos horas de celuloide. Cuando me ofrecieron participar en la serie «Libertadores» de la TVE (Televisión Española), dudé. Pero una vez aceptado el reto, fui sintiendo que en la infancia y la adolescencia martianas se concentraban los elementos más afines y agradecidos para una construcción cinematográfica. Por dos razones. La primera: podría narrar cómo se fue formando el carácter de un niño que tuvo que sobreponerse a su familia y a su medio y que, más adelante, devino ser excepcional. Soy de los que piensa que en la infancia está el germen de todo lo que somos, y así fue con Martí. Segunda: fueron esos años los que Martí vivió en Cuba, porque después de su destierro (justo cuando finaliza la película), Martí pisó por poco tiempo la tierra cubana.

No son muchos los documentos e informaciones que se conservan de su infancia y adolescencia. Pero aunque la película no es una biografía ortodoxa, puedo asegurar que un por ciento altísimo de lo que se cuenta en el guión está basado en hechos rigurosamente históricos o en situaciones que potencialmente pudieron ocurrir.

Todas estas premisas estaban incorporadas a un sensor que sería brújula inalterable durante todo el proceso: la película tendría que humanizar y acortar esa distancia glacial y marmórea en la que yo no veo a Martí. Tendría que crear personajes vivos y construir pasajes que colocaran al espectador —sobre todo a los jóvenes— frente a dilemas y contradicciones que no pertenecen a un pasado lejano, sino también a nuestra realidad, porque si Martí tiene un significado vigente es porque vive en ella.

Fue, enfrentado a este desafío, que sentí ese frío interior que provoca el abismo retador e inminente ante tus pies: no era temor, sino desasosiego, zozobra, desvelo creativo... Un día me tropecé con Eliseo Altunaga y le conté por la desolación en que andaba, y fue él quien me compulsó a escribir cuando me dijo: «Oye, escríbelo desde ti».

A partir de ahí Martí empezó a vivir en mí como Pepe. No sólo él, sino también su familia —no olvidemos que la película es una saga familiar—. Para eso tuve que imaginarme algunas situaciones, porque la Historia narra generalmente los hechos sin diálogos, sin el tejido de lo cotidiano, y ahí fue donde comencé a vivir en silencio la relación de Martí con su padres, con sus hermanas, con sus amiguitos. En varios momentos tuve que remitirme a recuerdos personales que tuvieran alguna similitud con la historia. Recordé mucho a mi padre, quien, al igual que Mariano, soñó con la justicia, pero fue un perdedor que, para conservar su puesto de cartero en Guanabacoa, tuvo que soportar amargamente muchas iniquidades, y aún recuerdo las noches en que, desde mi catre de niño, escuchaba sus quejas y confesiones ante mi madre al fondo de la casa. Traté de que ese recuerdo personal estuviera también en la película. También me serví de historias familiares cubanísimas como la de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, pieza magistral de la que hay más de una citación u homenaje en la película.

Usted ha dicho que hay un Martí por cada cubano. ¿De ahí podríamos inferir que el éxito de su película —en tanto obra de arte— dependería de que su visión martiana se corresponda con la mayor cantidad de múltiples y diferentes visiones martianas en el mayor número de cubanos posibles? ¿Cómo considera ha sido la recepción de Martí, el ojo del canario por el público cubano? ¿Ha escuchado de alguna crítica adversa?

Hoy, a seis meses de estrenada la película, siento que toda esa zozobra creativa que recordaba en la respuesta anterior, se ha convertido en una emoción inmensa. Siempre pensé que el público natural de *Martí, el ojo del canario* sería el público cubano. Ese público ha sido mi mayor recompensa, y me anima y le da sentido a mi afán como cineasta.

Me han contado de algunas reacciones de molestia en los cines con ciertos pasajes de la película, pero yo no los he visto. Y, de veras, estoy esperando por alguna crítica adversa. Lo considero necesario para que la película cumpla su propósito como obra movilizadora de ideas. Soy de los que piensa que sin contradicción, sin diversidad y sin polémica no hay dinámica del pensamiento.

Usted ha manejado indistintamente varias sintaxis cinematográficas: desde una sintaxis clásica (Clandestinos, la propia Martí, el ojo del canario...), pasando por un lenguaje de evidente densidad alegórica (Madagascar, La vida es silbar...), hasta lograr la decantación estilística de Suite Habana mediante la solución de «escenificar» la realidad.

¿Cómo definir el acertijo estético que, como un hilo invisible, une a todas esas obras como la «Obra» de Fernando Pérez?

No lo sé. Creo firmemente en el cine de autor y quizás ese hilo se encuentre, entonces, en la mirada, en el sentimiento, en ese pedazo de mí que —como en los hijos— queda en cada película que hago.

Lo cierto es que no me aflijo a una sola sintaxis cinematográfica. Me gusta todo el cine y me atrae la posibilidad de expresarme a través de cualquier género. Incluso una vez intenté adaptar como una serie *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, pero el proyecto quedó en el aire. También me gustaría filmar un musical. Aunque no creo que el tiempo me alcance para tantos sueños. Ni tampoco tengo la capacidad de Woody Allen de filmar una (¡¡y hasta dos!!) películas en un año: de veras que no soy capaz.

Algo que caracteriza a su cinematografía —y pienso mucho en Suite Habana— es su polisemia. ¿Busca premeditadamente lo «ambiguo» o «inconcluso» como un recurso artístico?

Yo diría que más que ambiguo o inconcluso, se trata de un recurso artístico que busca lo «ambivalente». Es un término que me descubrió la Dra. Beatriz Maggi (mi profesora de literatura en mis años universitarios y a quien le debo no sólo enseñanzas literarias, sino también de espíritu y pensamiento, que han sido fundamentales en mi vida). Yo no era consciente de ese concepto hasta que ella, después de ver *Suite Habana*, me llamó para decirme que la diversidad de reacciones que la película provoca se debía a su lenguaje ambivalente (que no es lo mismo que ambiguo u oblicuo). La ambivalencia conserva y expresa valores contrarios y contrapuestos en un mismo personaje o situación dramática. Como la vida. Y reducirla a un solo valor es negar su complejidad, su multiplicidad de sentidos.

La Dra. Maggi es especialista en la literatura de Shakespeare y me ha dado a leer varios textos sobre la ambivalencia en la obra shakespereana, que me han servido para convertir en reflexión consciente lo que en mí era intuición. Es por eso que preguntarme siempre: «¿Qué pensaría la doctora si...?», cada vez que enfrento una duda, ha sido y será para mí una disciplina, una brújula para mi nebulosa creativa.

La Dra. Beatriz Maggi no tiene títulos honorarios. No es ni Profesora Emérita



«Tendría que crear personajes vivos y construir pasajes que colocaran al espectador —sobre todo a los jóvenes— frente a dilemas y contradicciones que no pertenecen a un pasado lejano, sino también a nuestra realidad, porque si Martí tiene un significado vigente es porque vive en ella (...)»



Con Damián Antonio Rodríguez, estudiante de Secundaria Básica que, en el personaje de Martí niño y adolescente, hace su primera aparición en el cine.



«A partir de ahí Martí empezó a vivir en mí como Pepe. No sólo él, sino también su familia —no olvidemos que la película es una saga familiar—. Para eso tuve que imaginarme algunas situaciones, porque la Historia narra generalmente los hechos sin diálogos, sin el tejido de lo cotidiano (...).»



de la Universidad, ni Premio Nacional de Literatura, ni miembro de la Academia Cubana de la Lengua, pero para mí los merece todos y muchos más. Por eso le dediqué la película: *Martí: el ojo del canario* también es obra suya.

En esa película usted ha logrado —a mi modo de ver— la reconstrucción más veraz de La Habana del siglo XIX en toda la historia del cine cubano. Entre otras cosas, porque trata el contexto arquitectónico a nivel de sugerencias (con diferentes encuadres y tintes cromáticos), sin regodearse en la escenografía de exteriores, todo lo contrario: priorizando la naturalidad de la acción humana, como si algo de ese pasado todavía quedara en las calles habaneras de hoy a manera de gestualidad, de conflictividad cotidiana...

Pero, por otro lado, hay también un minucioso cuidado del detalle, descartando la mínima posibilidad de que un anacronismo pudiera filtrarse, sobre todo en el ambiente de interiores. Debe ser porque soy editor, pero a mí me impresionó sobremedida la escena de la imprenta, cuando están imprimiendo Patria Libre, que casi parece un cuadro realista en movimiento.

¿Cuán importante fue el trabajo con el patrimonio visual: grabados, pinturas... para reconstruir esa atmósfera decimonónica? ¿Cuáles películas —si las tuvo— le sirvieron de ejemplo al enfrentar el reto de una reconstrucción de época?

Hay muchas atmósferas en la película que son, digamos, de contexto, que salieron de mis muchas lecturas. Me preguntaba e imaginaba: ¿cómo será una calle del siglo XIX? Las calles no estaban asfaltadas, La Habana era sucia, ruidosa... Quise hacer referencia al derribo de la muralla, que coincide con Martí niño, y cómo La Habana empieza a extenderse, y cómo esa extensión era caótica, no fue siempre planificada, y frente a una gran mansión había recintos pobres, malos olores, perros sarnosos: todo estaba muy mezclado.

Ante esa realidad yo me decía: ¿cómo construirla? ¿Qué vida darles a esas calles? ¿Cómo se movía la gente? ¿Qué hacía? Mi mente comenzó a poblarse de comentarios como éste —aparecidos en los periódicos—: «¡Hasta cuándo ese mulato vendedor de re-

El personaje de Martí joven fue interpretado por Daniel Romero, estudiante de la Escuela Nacional de Arte que también debuta en el cine. Los conocidos actores Broselianda Hernández y Rolando Brito interpretaron a los padres de Martí: doña Leonor y don Mariano.

frescos va a estar gritando sus ensordecedores pregones por el Paseo del Prado!»

Cada día se hablaba de los salideros de agua, de las faltas de respeto en el lenguaje popular, de los bullicios mañaneros, del mal servicio de las guaguas, de los bailes escandalosos, de la morosidad de los servicios... cosas que pueden pasar ahora mismo, en pleno siglo XXI.

Recuerdo que una tarde salí con el investigador Jorge Lozano —quien fue el que me sugirió el título del filme— a caminar el trayecto que va desde la casita de Paula hasta la casa de Mendive y el teatro Villanueva para revivir probables recorridos del joven Martí por su entorno cotidiano. Y palpamos —como en una película de dos dimensiones— la Habana martiana todavía viva en la ardorosa Habana de hoy. Puedo decir que durante un año viví imaginariamente en el siglo XIX.

Ya en la prefilmación, todo el equipo de asistentes de dirección y de arte se reunió cada sábado para —a partir de estas lecturas y referencias— crear las acciones, voces y vida de cada una de las calles que aparecen en la película. Lo único que se nos quedó fuera fue una guagua de aquella época. La construimos, incluso la filmamos, pero sin mucho protagonismo, porque decidí eliminar una de las situaciones dramáticas que ocurrían dentro de ella.

Visioné con el equipo casi todo el cine cubano de ficción sobre el siglo XIX: *Lucía* (primer cuento), *La primera carga al machete*, *La última cena*, *Rancheador*, *Maluala*, *Plácido*, *Cecilia* y *El siglo de las luces*, *Roble de olor*, algunas más cerca de mi manera de ver el cine y otras más alejadas.

Hay dos obras sobre Martí que me interesaron particularmente: *Los tiempos del joven Martí* y *Páginas del diario de José Martí*, ambas de José Massip. La primera es un documental hecho con muy pocos recursos, pero con una estructura narrativa muy eficaz y una información valiosísima. Yo había visto *Páginas...* durante su estreno y no la supe apreciar. Realmente el filme fue muy incomprendido en su época y yo formé parte de esa incompreensión. Visto hoy, sigue siendo igual de polémico, pero considero que Pepe hizo cine de vanguardia, de una audacia inusitada, un intento trasgresor inquietante, todavía hoy muy inquietante y que habría que revisar.

La otra película que aborda a Martí es *La Rosa Blanca*, realizada a bombo y platillo en 1953 y, francamente, una película equivocada. Fue nuestra referencia para saber qué no debíamos hacer.

La escena de la imprenta donde se prepara el primer número de *Patria Libre* y todas las atmósferas de la película se deben al talento, al profesionalismo, al empeño admirable de Erick Grass (en la dirección de arte y la escenografía), de Raúl Pérez Ureta (en la fotografía), de Miriam Dueñas (en el diseño de vestuario) y de todo el equipo de ambientación y de asistentes de dirección con los que suelo siempre trabajar. Mi trabajo como director es muy similar al de un director de orquesta. Y

he tenido la suerte y el placer de contar con virtuosos cuya lucidez, pericia e inspiración crean y ejecutan mi concierto cinematográfico.

El trabajo de reconstrucción del Teatro Villanueva, por ejemplo, fue una saga creativa que Erick Grass podría contar muchísimo mejor que yo para *Opus Habana*.

¿Cuáles lugares de La Habana del siglo XXI son sus preferidos? ¿Cuál es su opinión sobre la restauración del Centro Histórico habanero?

Es inevitable: el Malecón. Pero si me pongo a enumerar, la lista de calles, rincones, esquinas, recintos, paseos y solares sería interminable. La Habana del siglo XXI es un firmamento donde relampaguea su gente: a veces en medio de una oscuridad contrastante y vulnerable y vulgar; a veces con esa luz (única en el mundo) que sólo es capaz de irradiar un conglomerado humano, creativo, franco y acogedor. Por eso mi preferencia es andar toda La Habana y compartirla con el habanero de la calle.

De Eusebio Leal hablo en un prólogo que acabo de escribir para el libro *Los cien caminos del cine cubano*, de Marta Díaz y Joel del Río. Transcribo lo que ahí escribí:

«Sin esa devoción, La Habana Vieja no sería hoy ese milagro que la pasión inquebrantable de Eusebio Leal ha logrado ante nuestros deslumbrados (y agradecidos) ojos. Eusebio nos ha devuelto lo que se consideraba casi perdido y lo ha hecho (lo está haciendo) como un acto de fe que no olvida, en su bregar cotidiano, la importancia que para la perpetuidad de la cultura cubana tiene cada granito de arena, cada reja oxidada, cada columna de nuestro casco histórico. Su proyecto es un proyecto cultural —y social— que busca la excelencia sin concesiones».

Debo añadir que Eusebio me alentó ampliamente en el proyecto de *Martí, el ojo del canario*, confiando en mi libertad como creador, porque el fue al único (junto a monseñor Carlos Manuel de Céspedes) a quien le envié una copia del guión cuando la película comenzaba su prefilmación. Luego nos ayudó extraordinariamente, autorizando elementos de ambientación y facilitando todos los permisos para filmar en La Habana Vieja.

Hay algo que me llena de orgullo y es que restauramos una vieja locomotora de 1846 (creo que es la más antigua), para poder utilizarla en la película. Fue un empeño económicamente costoso, que se logró también gracias al amor con que varios obreros y especialistas trabajaron en su reparación. Ver avanzar en medio del humo a esta hermosa máquina fue una emoción inolvidable. Hoy esta locomotora está bajo el cuidado de Eusebio y pasará, para disfrute de todos los habaneros, por antiguas vías férreas recién descubiertas en la Avenida del Puerto.

Recuerdo que una vez le escribí a Eusebio que la película nos podría quedar mal, pero solamente por haber propiciado la restauración de esa maravilla, ya valía la pena.

¿Le gustaría llevar a la pantalla alguna obra literaria en que La Habana sea un personaje protagónico más. Digamos: Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, de Cirilo Villaverde, o Tres tristes tigres, de Guillermo Cabrera Infante?

Cecilia Valdés ya cuenta con esa versión controvertida y personalísima de Humberto Solás.

Una novela que desde joven me imaginé en la pantalla es *Las impuras*, de Miguel de Carrión. Al leerla, en mi imaginación cobraron vida muchos pasajes habaneros: sus mañanas llenas de olores, sus animadas calles, sus noches voluptuosas... El capítulo de «La carpintera», por ejemplo, ya lo tengo filmado (¡mentalmente!) de varias maneras. Pero hasta ahí.

Tres tristes tigres es otra cosa. Recuerdo cuando leí a inicios de los 60 el primer capítulo de «Ella cantaba boleos», publicado en *Lunes de Revolución*: fue un impacto. La novela completa es para mí un libro de cabecera: en sus páginas vive una Habana única e irreplicable, que es la ciudad literaria y a la vez real en la que habitarán para siempre Cabrera Infante... y todos sus lectores.

Pero sucede que Cabrera Infante fue también Caín, su heterónimo de crítico apasionado por el cine como pocos, y *Tres tristes tigres* posee una inefable cualidad que yo definiría como la «palabra cinematográfica»: el momento en que el lenguaje escrito, sin dejar de serlo, es casi equivalente al cine. Resulta curioso, porque su estilo se basa en el juego de palabras, en el retruécano y las asociaciones fonéticas, es decir, literatura pura. Por eso no me siento capaz de llevarlo a una pantalla. Para mí *Tres tristes tigres* ya existe como cine en la palabra escrita de Cabrera Infante.

¿Qué le motivó a escribir Corresponsales de guerra, premio Casa de las Américas 1982 en el género testimonio?

Fui corresponsal de guerra en Angola. Somos numerosos los cineastas cubanos que lo hemos sido. Sobre todo los fotógrafos: Raúl Pérez Ureta, por ejemplo, ha vivido experiencias dramáticas y alucinantes en varias guerras de África.

Recuerdo que cuando llegué a Cabinda, a inicios de 1976, me recibieron Dervis Pastor Espinosa y el Kimbe, camarógrafos del Noticiero ICAIC Latinoamericano que ya llevaban varios meses allí. Compartir con ellos y escuchar sus anécdotas y asombrosas vivencias me animaron a recogerlas como testimonio escrito. Parte de esa saga fue publicada en una revista *Cine cubano*.

Dos años más tarde llegué a Nicaragua para filmar el triunfo del sandinismo y colaborar con los primeros noticieros. Allí conocí a un grupo de jóvenes latinoamericanos, muy jóvenes, que habían filmado la guerra como corresponsales y se preparaban entonces como cineastas.

Durante meses compartimos trabajo, amistad y confesiones personales. Y fue ahí que surgió la idea de contar sus historias individuales (desde la infancia hasta que la gesta sandinista los reúne), pero esta vez como un libro de testimonio. El libro es como una novela-río que escribí febrilmente de un tirón. Yo no había hecho ningún largometraje de ficción hasta esa fecha y me planté su estructura y montaje como si fuera una película. Recuerdo que mientras mis manos tecleaban las palabras en el papel, una cámara imaginaria filmaba esas mismas situaciones en mi cabeza. Me gustó mucho escribir *Corresponsales de guerra* porque me permitió cumplir con el precepto de que en la vida uno debe sembrar un árbol, tener un hijo, escribir un libro.

Usted trabajó como asistente de dirección de Tomás Gutiérrez Alea en Una pelea cubana contra los demonios (1971). ¿Qué otras relaciones de trabajo le vincularon a Titón? ¿Se considera «el legítimo relevo del desaparecido maestro», tal y como le han definido algunos críticos?

Fue mi primera asistencia y el hecho de que haya sido con Titón es algo que tengo que agradecer. Después de *Una pelea cubana contra los demonios* no volví a trabajar con él, pero quedó una amistad que nunca se expresó en frecuentes vínculos cotidianos, pero sí en momentos de mucha comunicación y aprecio.

Le debo a Titón el sentido de honestidad creadora y el rigor: pero no un rigor entendido como camisa de fuerza y disciplina férrea, sino el rigor que emana de uno mismo como vía —sinuosa y cambiante— para encontrar, si es posible, la verdad artística.

Nunca olvidaré la última visita que hice a su casa, ya enfermo, ni olvidaré su rostro cariñoso cuando me vio. Nunca olvidaré esa tarde en la que compartimos durante más de tres horas nuestras inquietudes de siempre sobre el cine, la vida y nosotros mismos.

Tiempo después Mirta Ibarra me regaló una foto en la que Titón aparece apartado, preocupado y serio durante el rodaje de una de sus películas. Es una imagen viva de Titón que miro a cada rato y me transmite toda su energía.

Titón ha dejado huellas en muchos de nosotros y su legado es un emblema referencial de nuestro cine. Incluso de los más jóvenes.

No quisiera equivocarme, pero, como rehuyendo cierta tendencia en el cine latinoamericano e interna-

cional en general, usted me parece particularmente comedido, por no decir remiso, a la escenificación explícitamente erótica? ¿Es así?

No recuerdo si fue Orson Welles o Ingmar Bergman quien afirmó que, para él, había dos situaciones muy difíciles de poner en imágenes: una plegaria a Dios y una relación sexual.

Yo tengo una lista mucho más larga, porque soy bastante renuente a todo lo que sea explícito en cine: siempre prefiero lo sugerido a lo obvio.

En cuanto al erotismo, disfruté mucho filmando los planos de la intensa relación erótica de Elpidio y Chrissy en *La vida es silbar*, y las atmósferas envolventes del Mundo de Eros en *Madrigal*.

La fotografía fija tiene en el «momento decisivo» —al decir de Cartier Bresson— el factor que la diferencia de la imagen filmica, de ahí la supervivencia autónoma de ambas. ¿Cómo se identifican usted y Raúl Pérez Ureta durante el trabajo de composición fotográfica? ¿En algún momento «ponchan» la imagen en movimiento, buscando una referencia visual proveniente del campo de las artes plásticas?

Soy apasionado de la foto fija, no porque la practique, sino porque admiro y disfruto esa forma de expresión. Recuerdo como un privilegio el regalo que me dio la vida al coincidir en Berlín con una exposición antológica de Cartier Bresson. Por otro lado, pienso que ese factor conocido como el «momento decisivo» en la

«Yo diría que, cuando estoy filmando, veo solamente a través de los ojos de Raúl Pérez Ureta. Generalmente es el primero en leer mis guiones, y a partir de ahí comienza todo un proceso en el que, con frecuencia, no sirven las palabras (...).»



Arriba: junto a Raúl Pérez Ureta, director de fotografía. Debajo, a la izquierda, con Erick Grass (dirección de arte y escenografía). A la derecha: filmación en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales, hoy Museo de la Ciudad.

foto fija se puede aplicar también a la pintura. ¿Acaso *Las Meninas* no es ese instante mágico atrapado y eternizado por Velázquez con sus pinceles como un «flashazo» que revive una y otra vez ante nuestros asombrados ojos?

He perdido la noción del tiempo observando *Cuervos sobre un trigal*, de Van Gogh, otro instante decisivo y misterioso que sólo el gran arte puede atrapar.

Yo diría que, cuando estoy filmando, veo solamente a través de los ojos de Raúl Pérez Ureta. Generalmente es el primero en leer mis guiones, y a partir de ahí comienza todo un proceso en el que, con frecuencia, no sirven las palabras (Raúl a veces es un poco caótico con ellas, porque su universo y su lenguaje es puramente visual). A partir de ahí acudimos al intercambio de imágenes, fotos, pinturas y películas en las que se reflejen las emociones y sentimientos de esa idea todavía latente y desdibujada que más tarde será «nuestra» película.

En ocasiones, un cuadro o una foto se convierte en el norte visual que va marcando el derrotero de lo que Raúl convertirá más tarde en color, textura, luz: imagen en movimiento. En *Martí: el ojo del canario* nos sirvió de referencia permanente *Monje a la orilla del mar*, de Caspar David Friedrich (una de las expresiones más elevadas de la melancolía en la pintura) para conseguir esa paleta de austeridad y evocación que, hacia el final de la película, se va cubriendo de gris, un gris de piedra, con algunas tonalidades de negro, pero un negro apagado y lívido y triste.

Estoy convencido de que Raúl tiene el don de pintar con la luz y muchas de las imágenes de mis películas le pertenecen enteramente a él.

Hablando de pintura: ¿cuáles son algunos de sus pintores preferidos, tanto cubanos como extranjeros?

Me cuesta trabajo elegir. Y enumerarlos, sería interminable. Pero me he sentido muy cerca de los pintores impresionistas: hay cuadros de Monet que pudieran ser «momentos decisivos» muy cinematográficos. René Magritte y Edward Hopper (con sus personajes melancólicamente absortos en sus pensamientos) han sido —y son— fuente de inspiración durante el rodaje de mis películas.

Me identifico con los tonos macilentos de Fidelio Ponce, los paisajes despejados de Tomás Sánchez, la transparencia de Carlos Enríquez.

Tengo un solo cuadro en la casa: una *Santa Bárbara* de Zaida del Río que hace 20 años me regaló la UJC como premio por *Clandestinos*. Lo considero un cuadro perfecto, que irradia toda la energía, misterio y fascinación de esta deidad afrocubana: una pintura que vive en múltiples dimensiones. Es el premio más inesperado y extraordinario que he recibido en mi vida.

¿Cómo ordena un día cualquiera de su vida? ¿Cuándo lee?

Me gusta la mañana. Generalmente me levanto temprano, primero porque no me gusta despertarme de golpe y «remoloneo» bastante antes de la primera actividad, y segundo, porque las horas más productivas para mí son las primeras horas del día. Cuando estoy filmando, el día no lo ordeno yo, sino la producción, y hay días y noches que se empatan unos con otros. Son días de intensidad en los que libero mucha energía.

Cuando escribo, trato siempre de que un día no se parezca al otro. Tengo hábitos y costumbres, pero prefiero no ser metódico. Así mismo leo: sin método, según las vibraciones de mi intuición.

Lo que más me gusta es ir al cine: pero ya casi no existen, con excepción del Chaplin y la sala del Infanta, donde aún se puede ver una película en 35 mm, con sonido estereofónico y una imagen con calidad.

Echo de menos los cines de La Habana: me causa mucha pena su deterioro y desaparición.

He sabido que, entre sus próximos proyectos, planifica un guión que tiene como motivo central el famoso programa radial «Nocturno». ¿Por qué esa idea? ¿Acaso está dictada por el llamado «efecto nostalgia»? ¿Tendrá en este caso la banda sonora un tratamiento diferente al del resto de sus películas?

Hasta ahora es sólo una idea nebulosa, una masa ígnea en ebullición que poco a poco se irá condensando en un guión. La idea surgió una noche en que mi hija Susana María Pérez terminaba de escuchar «Nocturno» y juntos comenzamos a cantar *Tus ojos*, de Juan y Junior (que ha sido el tema de cierre durante incontables años).

Esa noche me di cuenta que ese programa lo llevamos escuchando varias generaciones y quizás ése sea el hilo conductor que enlazará las historias de múltiples personajes, desde los 60 hasta hoy, en esa futura película. Pero todavía no lo tengo todo claro.

Quizás parezca atrevido de mi parte decirle esto, pero luego de ver varias veces Suite Habana, tratando de compararla con algún filme que me hubiera conmovido tanto como el suyo, me vino entonces a la mente esta idea: «Suite Habana es nuestro Do des-kaden». ¿Cuán desacertado resulta este paralelo? ¿Cuál es su relación con el arte de Akira Kurosawa?

Me he leído la biografía de Kurosawa tres veces. Lamentablemente, presté el libro y no lo he recuperado. De tenerlo, lo leería otra, muchas veces más. Su vida es la saga atormentada de un artista que conoció la cumbre y el abismo, el cielo y el infierno, la solida-



ridad y el olvido: un hombre que abrazó su inmensa sensibilidad como único asidero ante los incesantes obstáculos y retos que le planteó la vida. Su inextinguible espíritu (y enérgico dolor) quedó expresado en ese infinito humano que es su diversa, perturbadora y magistral filmografía.

No pensé en *Do des-kaden* cuando filmé *Suite Habana*, por lo que no me siento preparado para establecer ese paralelo entre ambas. ¡Pero ojalá sea cierto!

Para muchos, entre los que me cuento, usted es como un cineasta caído del cielo: alguien que ha salvado el cine cubano en su momento más difícil de todos los tiempos. ¿Será porque, con la mayor dignidad del mundo, usted también ha pasado a pie el túnel de la Bahía (¿o de Línea?) con la bicicleta en ristre?

Solía cruzar el túnel de la Bahía con la bicicleta en ristre para visitar a mis padres todos los domingos en

Guanabacoa, durante el Período Especial. Hoy continuo caminando por las calles de La Habana y alguna vez (cuando pasan) me monto en el «camello» o en el P16 y el P4 y el P1. Si ando muy apurado me voy en un «almendrón».

Creo que eso es lo que me ha salvado y me salva de crearme cosas, porque si de algo me considero orgulloso y me alimenta creativamente, es el hecho de sentirme uno más entre todos los que compartimos los avatares, vibraciones y melodías cotidianas de esta ciudad a la que pertenezco y quiero tanto.

Desde mi perspectiva, no diría que soy un cineasta caído del cielo, sino un cineasta con los pies en la tierra y el corazón en mi ciudad: La Habana es mi lugar en el mundo.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.