

El cine surrealista latinoamericano: Tomás Piard habla de sus fantasmas

Zoila Clark

Florida Memorial University

Tomás Piard (1948-) es un cineasta independiente cubano. Se inició haciendo cine silente por falta de medios económicos y logró desarrollar una nueva estética de comunicación multisensorial en el cine. Se licenció en Historia del Arte en la Universidad de La Habana y en Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Luego obtuvo una maestría en España en Dirección y Realización de Televisión en la Escuela de Imagen y Sonido de Benposta. Sus postgrados en Museología, Arte Oriental y Psicología Infantil y de la Adolescencia amplían sus conocimientos humanísticos, y sus películas se han exhibido tanto en países hispanos como europeos.

Zoila Clark: Antes de iniciar la entrevista, me gustaría agradecerle por haber creado un cine que nos ayuda a echar una mirada a nuestro mundo interno y liberar a nuestros fantasmas, tanto para despedirnos de ellos como para reconocer su presencia y convivir con ellos. Cada una de tus películas ha sido como un viaje de auto-conocimiento a través de tus historias. Dime Tomás, ¿Cómo surgió tu interés por los fantasmas y nuestros contactos con ellos en los recuerdos y la imaginación?

TP: Los fantasmas son entes que conviven conmigo de una manera muy cercana. Forman parte indivisible de mi yo profundo. Sobre todo desde la época en que fui perdiendo a mis amigos primero y luego a los seres queridos de mi familia. La primera pérdida que tuve fue mi abuela paterna por el lejano año 1967. Su muerte dejó una profunda huella dentro de mí. La casualidad hizo que yo estuviera presente en mi pueblo natal, Cárdenas, el día en que ella se marchó de nuestra dimensión. Hasta ese día nunca había reparado en cuánto yo la amaba, a pesar de haber

vivido lejos de ella desde muy niño. Vi a una tía mía cerrando la puerta de un salón del hospital donde el cuerpo de ella estaba tendido sobre una camilla. Entonces me quedé solo en un portal oscuro que daba a un jardín. En ese instante breve y doloroso fue que reparé en el significado que tenía esa abuela en mi pasado. Entonces lloré. Fue mi primer contacto con la muerte. Ella fue la primera que se convirtió en fantasma. Fue la primera en transfigurarse en este tipo de ser. Y, claro, con el devenir de los años, el primer nexo que establecí con esa otra dimension, fundamental en mi carrera como creador de imágenes. Así, la primera “abuela fantasma” apareció de un modo contundente en mi filme *Boceto* (1991), como fundamento de la vida de un creador, mi primer Andrés, el escritor que se debate entre su memoria y su necesidad de convertirla en materia para crear su obra poética en un momento de crisis existencial y creativa.

Un antecedente de este filme fue *En la noche* (1988), donde también un escritor se enfrentaba a los fantasmas que se iban convirtiendo en los personajes de su obra, que eran los “dobles” de él mismo y su esposa. Estos, poco a poco, se iban independizando de su voluntad creativa hasta convertirse del todo en seres independientes y cuestionadores del destino que el creador les había trazado. Este es, sin dudas, uno de los temas fundamentales de mi labor creativa, es decir, la responsabilidad del creador frente a su obra, tema que luego se irá reiterando una y otra vez en muchos de mis filmes posteriores.

También antes hubo un “fantasma” muy peculiar en mi obra en el filme *Adorable fantasma* (1990), cuyo guión escribió para mí Antonio Orlando Rodríguez y en el que, además, Daína Chaviano sería la encargada de encarnar ese personaje de sueño, que no era más que una especie de Bella Durmiente al revés, ya que encontraría su descanso luego de recibir su primer beso de amor. Pero ese “fantasma” no sería a la manera que yo lo utilizaría posteriormente en muchos de mis filmes.

Si lo pienso detenidamente, una gran mayoría de los personajes de mis filmes son fantasmas que rondan dolorosamente el espacio donde se mueven los protagonistas de mis obras. Sólo ahora reparo en ello. Esto sucede, creo, sobre todo, por el hecho de haberme quedado solo en la Isla. Después de mi abuela morir, casi la totalidad de mis amigos entrañables se fueron poco a poco marchando a otras tierras. Y con este tipo de “muerte”, ellos fueron pasando también a esa otra dimensión de la que hablé antes, la que ha nutrido la inmensa mayoría de los argumentos de mis filmes.

En *Boceto*, no solo la abuela era un fantasma que se movía por la habitación de Andrés, sino también los amigos perdidos, además de su infancia, con la que en muchos instantes él tenía confrontaciones significativas desde el punto de la diégesis poética del filme. Y esto ha venido repitiéndose reiteradamente a lo largo de los años. Ahora recuerdo que alguien dijo una vez que el tema de los creadores son ellos mismos. Y yo, por lo visto, no soy una excepción.

ZC: En muchos de tus filmes hay portales en los que se conectan mundos paralelos y nos comunicamos con los fantasmas y hasta creemos que son del mundo real. Sin embargo, ¿por qué hay veces que, como dice el título de una de tus películas, está presente “La barrera” que nos impide relacionarnos con estos fantasmas de una forma profunda? Recuerdo una escena frustrante en que Daína Chaviano, vestida como una mujer del siglo XIX, conoce a un joven, Pablo Lorenzo, del siglo XX, que está con pantalones cortos en la playa, y sólo pueden mirarse, sin llegar a tocarse. Luego otra pareja tiene la misma experiencia en otra playa pero sin problema de épocas. Parece que incluso han roto un collar de plástico en el cuello. ¿Cuál es la conexión entre las barreras y los dobles que aparecen en tus películas?

TP: En *La barrera* (1988) ocurre algo especial. Para mí existen mundos paralelos, donde “viven” seres perfectos unos para los otros, que están condenados a nunca encontrarse, por lo que es muy probable que lo que se les depare sea la soledad, como ocurre en este filme.

En este sentido creo que existe el destino y esto es probable que sea dictado por una entidad, algo o alguien que yo identifico con lo que llamamos Dios en nuestra cultura católica. En otras se les nombra de otras maneras, aunque pienso que el UNO es el mismo para todos, por lo que todos los caminos conducen el mismo sitio, al mismo UNO. Y todas las leyes que rigen nuestros destinos provienen de la misma entidad. Y ese Dios nos traza un destino, solo que la mayoría de nosotros nunca llegamos a saber “por qué estamos en este mundo y qué vinimos a hacer en él”, lo cual fue trazado de antemano. En el final de *Boceto* esto está expresado frontalmente.

Volviendo a *La barrera*, lo que sucede con el personaje de Daína es que está en el pasado, y el de Pablo en el presente, por lo que pertenecen a tiempos diferentes, a pesar de que están en el mismo espacio; mientras que la pareja que aparece al final, a pesar de estar en el mismo tiempo y espacio futuro, por otras circunstancias, el “fatum” que pesa sobre ellos les impide igualmente comunicarse.

Es cierto que en muchos de mis filmes existen esos “portales” porque el destino, lo que es sinónimo de tragedia, siempre se interpone entre los personajes para separarlos y condenarlos, como ya dije, a la soledad. Creo que ésta es una de las mayores tragedias a las que se enfrenta el ser humano contemporáneo.

ZC: *Los momentos de llanto y lluvia en tus filmes me hacen pensar en un cine aristotélico donde las tragedias de nuestras vidas son purgadas, pero al mismo tiempo existe una reflexión y distanciamiento brechtiano al enfrentar la realidad con la ficción en una especie de metacine épico o dialéctico. ¿Es posible que el cine hibridice formas teatrales opuestas?*

TP: Sinceramente, nunca pienso mucho en las teorías que existen en relación a las maneras de hacer. Simplemente hago mis filmes como siento que deben ser. Aunque no puedo negarte que siempre Brecht me resulta muy útil, porque deseo que los espectadores potenciales reflexionen ante lo que hago, sobre todo porque casi todas mis puestas en pantalla utilizan el método oblicuo para concretarse, es muy difícil en la Isla tratar los temas frontalmente, cosa que, por demás, me parece chata, sin trascendencia para un futuro, para que los que están por venir puedan enfrentarse a una manera de ver la realidad que me tocó. Y como, además, intento hacer arte que ayude a los seres humanos a ser mejores, ya sea de hoy o de mañana, es por lo que lo oblicuo, que para mí es sinónimo de metafórico, es útil en mis maneras de hacer.

Así me remonto a Aristóteles, pero desde una mirada actual que intenta ser para todos los tiempos, y ahí es donde lo épico y lo dialéctico se entrecruzan, para dejar testimonio del hoy en que vivo y creo mi obra. En este sentido José Lezama Lima me ha ayudado muchísimo en la manera en que hago mi cine, de ahí lo oblicuo que te he mencionado antes. Pero esto tiene que ver también en lo cubano que él sembró en mí. Puede que parezca que mis influencias son foráneas (de hecho existen de un modo muy patente, sobre todo en el caso de las que he recibido de Tarkovsky y Bergman), pero quien me ha hecho ver en profundidad y extensión lo cubano ha sido José Lezama Lima. Es algo que se puede palpar claramente en *El viajero inmóvil* (2008), pero que también está presente en muchos otros filmes, incluso que partieron de textos provenientes de otras culturas, pero que “leí” desde la perspectiva de lo cubano lezamiano.

Y es en este punto que las lágrimas y la lluvia son metáforas que nos limpian el alma, desde un distanciamiento que, sin dejar de emocionar también, dan espacio a la posibilidad de reflexionar sobre lo que estamos viendo, para entonces hacer una lectura más clara sobre el hoy en que existimos. Y siento que esto es también por la complejidad extrema de nuestra realidad en

esta Isla. Realidad que a veces ni nosotros mismos podemos comprenderla con claridad, ya que está muy lejana de las otras muchas realidades del resto del planeta. Hasta el punto que siento que nosotros, los de la Isla, existimos en un mundo paralelo y lejano al del resto del mundo.

ZC: El encuentro con nuestro “yo niño” y con la “abuela sabia” señalan un transfondo jungueano en tu cine. ¿Tienen tus personajes estos orígenes psicológicos o son otros sus orígenes?

TP: El sentido de la infancia perdida, extraviada, incide profundamente en toda mi obra y en mi presente existencia, de la misma manera que la “abuela sabia” es una manera de encontrar un pivote de sostén para mis héroes que, como te dije antes, la mayoría de ellos se llaman Andrés, por el suplicio que sufrió el santo del mismo nombre, y porque en ello también va lo andrógino de su naturaleza en muchos casos.

Crecí en una época nefasta, cuando la tiranía de Batista, y, entre otros motivos, un poco después, los primeros años de la revolución, durante los cuales los pasé en soledad, porque mis padres no permanecían en casa mucho tiempo. Por tanto, la soledad y los deseos de jugar con mis amigos que quedaron fracturados, tuvieron una incidencia muy contundente en mi formación espiritual e intelectual.

Durante un breve espacio de tiempo, creo que por 1959, tuve que permanecer junto a mi abuela paterna por única vez en mi infancia, espacio que, hasta 1967 (año de su muerte), no pude tener conciencia de lo que significaría en mi futuro como ser humano y artista. Nunca olvidaré aquellas tardes en que me hablaba de los tiempos de la Guerra de Independencia, cuando ella era una niña, y sus vivencias personales. Aquí, en buena medida y sin saberlo, ella estaba plantando una semilla que dejaría una marca indeleble dentro de mí. De ahí es que surgieron muchos de mis personajes y sus conflictos fundamentalmente con ellos mismos y no con oponentes

externos; de ahí también la recurrencia a las confrontaciones entre los Andrés adultos con sus niños, porque sus infancias no quedaron resueltas como debió ser.

En este sentido también opera la necesidad de confrontar a mis héroes con su dobles, por la falta de solución existente dentro de ellos a la hora de enfrentar los conflictos que les aparecen en sus vidas, donde la palabra de consejo, en muchos casos, es dicha por la abuela fantasmal que viene en su auxilio en el momento de mayor expectación. Esto es muy patente en una escena clave de *Boceto*. Y luego, a lo mejor, en otros filmes, como es el caso de *El olor del recuerdo* (2003). Por todo lo dicho, indiscutiblemente, las teorías de Jung, casi sin reparar en ello, han tenido una presencia soterrada en mi conciencia creativa.

Ahora recuerdo cuando una vez hablé con Liv Ullmann sobre Bergman. Ella me dijo que, en el momento que él hizo *Persona*, no conocía las teorías de este genio. Lo que deseo decirte es que, muy a menudo y paralelamente, los seres humanos llegan a las mismas conclusiones, por el sólo hecho de esto: ser seres humanos.

ZC: En tus películas no se habla mucho, pero se dice demasiado. Me refiero a que se habla de lo que comunmente se calla, como son los sentimientos negativos de los cuales no estamos orgullosos. Hay secretos que salen a la luz y parece que esto es deliberado. Los personajes están a oscuras o encerrados y buscan la luz o salir, mas no siempre lo logran. ¿Por qué a veces hasta la liberación ha de ser una muerte? Me refiero a la sirvienta de “La calle de la esperanza”.

TP: En mis primeros filmes los personajes no hablaban. Esto obedecía a un problema de orden técnico: no poseía los recursos para tener un sonido sincrónico. Ahora recuerdo que después de mostrarle mi primer filme a Jean-Luc Godard durante una visita que hizo a la Isla a mediados de los años 60, él me aconsejó que filmara al personaje que escuchaba mientras dejara al que hablaba en *off*. Esto lo intenté en un filme inacabado que rodé en 1970, pero lo que estaba

resultando no me convenció. Por esta razón encontré otra posibilidad mucho más rica, que de alguna manera tenía que ver con las enseñanzas de Antonioni, y fue, simplemente, que los personajes no hablaban porque no tenían nada que decirse, algo que exploté al máximo en mi primer largometraje *Ecos* (1987), que era una especie de homenaje a la *Lucía* de Humberto Solás, la que creo sigue siendo la obra maestra del cine cubano hasta nuestros días. Y esto, sin casi darme cuenta, fue forjando una manera de hacer en la que siento que el silencio es el más fuerte vehículo de comunicación-incomunicación que puede servirme para contruir mis relatos audiovisuales.

También, al negarle a los actores y actrices el primer sistema de señales del ser humano, sucede que es posible decir más que si se usara la palabra que pudiera resultar hasta chata, gris, innecesaria. En este sentido, ahora recuerdo cuando la actriz Asenneh Rodríguez me dijo, después de leer el guión de *El olor del recuerdo*, que qué difícil era. Y, ante mi pregunta de por qué, me respondió simplemente: “Porque no se habla”.

De esta suerte te puedo decir que me siento mucho más cómodo cuando mis personajes enfrentan sus conflictos sin necesidad de la palabra, como ocurre en el filme que estoy rodando en estos momentos, *La noche del juicio*, donde lo más importante nunca es formulado mediante la palabra, sino a través del silencio orgánico, las interrelaciones, las miradas y la acción interna. Generalmente, mis personajes al final son vencidos por las circunstancias dadas en que se mueven. Y, esto, tiene que ver con el sacrificio nque muchas veces debemos hacer para salvar a los otros, incluso a los desconocidos de hoy y del mañana. Como ocurrió con Jesucristo cuando murió en la cruz por todos nosotros. Hay algo que es patente en la mayoría de mis filmes y es mi vocación cristiana, mi condición de hombre de fe, incluso cuando no encuentre respuestas ante los hechos dolorosos que he tenido que enfrentar a lo largo de mi existencia.

El hombre que me transmitió esta manera de ver la vida y el arte fue, sin dudas, Andréi Tarkovsky, quien, junto a José Lezama Lima, es uno de mis dos ángeles de la guarda que ha guiado mis pasos en el arte. Recuerdo que cuando era apenas un adolescente y vi su primer filme, *La infancia de Iván*, me dije: “Yo quiero hacer algo así”. En ese momento me juré cineasta sin darme cuenta. Y desde entonces he caminado indeteniblemente hasta donde hoy me encuentro, al margen de todas las tendencias y los corrillos de moda. Solitariamente. Haciendo sólo lo que el corazón me dicta o, a lo mejor, lo que llamamos Dios.

En el caso específico de *Calle de la esperanza* (2004), es donde he violado deliberadamente esa tendencia a no usar la palabra. Como era una adaptación del relato *Rue d'aboukir* de la escritora francesa Monique Lange a la Cuba de principios de los años 30, donde los diálogos eran la columna vertebral del mismo, traté de respetarlos al máximo. Mientras, paralelamente, intenté recrear el mundo plástico del pintor cubano Fidelio Ponce de León, como símbolo expreso de lo cubano en la imagen. Y como, además, el guión lo escribí expresamente para la actriz Eslinda Núñez (porque era uno de sus libros favoritos), aquí, como nunca antes, la palabra tomó un papel protagónico en la diégesis del filme, cuyo tema central es el sacrificio de una madre por su hijo, acto que la redime ante ella misma por no haber podido salvar antes a su otro hijo. Y en este acto es que ella se libera finalmente de su culpa y sus fantasmas que la laceraron profundamente hasta ese instante.

Esta obra la realicé poco después de morir mi hijo y mi padre. Y durante el rodaje, mi madre también falleció. Por esa razón es que ese filme está dedicado a la memoria de mis padres que lucharon honestamente por un ideal, de la misma manera a Pablo, el protagonista del filme. Con esta obra se inició una nueva etapa de mi existencia y mi hacer, durante la que he venido trabajando apoyado en la idea de que ellos (mi hijo y mis padres), desde la dimensión en que se

encuentran, desean verme trabajar en proyectos que enaltecen lo más puro de la existencia humana.

La música de los clásicos ha jugado un papel importante en muchos de mis filmes, incluso cuando la música de éstos ha sido compuesta expresamente para ellos. Porque, de alguna manera, he pedido a los compositores que se inspiraran en este u otro período de la historia de la música, sobre todo en el período barroco. Johann Sebastian Bach ha sido el compositor de quien más obras he utilizado en mis filmes, junto a Wolfgang Amadeus Mozart. Y esto ha sucedido, pienso, por el hecho de que ellos me transportan a un mundo espiritual que me resulta muy necesario a la hora de recrear las atmósferas audiovisuales de mis filmes. El *Requiem* de Mozart, por ejemplo, lo he utilizado más de una vez en filmes como *Boceto*, *Fuera del mundo* y *Sombras*. La muerte es parte inseparable de la vida. Esto lo sé, desgraciadamente, por mis vivencias. Y esto he tratado de llevarlo a mis filmes. Pero, últimamente, prefiero el silencio como expresión del “silencio” del alma y de Dios. En realidad, el silencio encarna también la soledad del ser humano dentro de la muchedumbre y, posiblemente, de otros acontecimientos que lo laceran. El paso de la oscuridad a la luz (y viceversa) tiene un significado muy peculiar también en mis filmes. Es la encarnación de los “puentes” por los que debe transitar el hombre o la mujer a lo largo de su existencia terrenal, o de una dimension a otra, o de la muerte a la vida, o viceversa. Y, en este sentido, los pasos del color al blanco y negro, sobre todo, como ocurre concretamente al final de *La última niebla*, de lo cual te hablaré en su momento.

De la misma manera, el paso de los interiores a los exteriores, o el “cruce” entre ambos, cuando la naturaleza invade los espacios interiores donde se mueven los personajes, tiene que ver fundamentalmente cuando la naturaleza está muerta, como ocurre en la secuencia del monólogo de Esteban en *Boceto*, que tiene que ver con su muerte física, o bien lo contrario, cuando el amor

entra en la vida del protagonista con una naturaleza viva pero efímera en *El sueño y un día* (2002).

Como te dije antes, el silencio tiene una importancia capital en la diégesis de mis obras. Lo que no se dice es más importante para mí que lo que se comunica mediante la palabra. Y aquí entra a funcionar de un modo capital e intenso la acción interna y la manera en que los seres humanos la transmiten mediante las miradas, algo que suelo utilizar frecuentemente en la mayoría de mis filmes, quizás salvo en los que parten de un texto teatral previo. En esas miradas debe estar todo aquello que los personajes sienten, pero, además, deben significar “algo más”, siempre ir más allá, hasta lo ignoto, hasta lo oculto, pero que sin saberlo el personaje repercute en su destino, generalmente trágico o signado por un “fatum” del cual no pueden escapar, aunque hagan los mayores esfuerzos.

El tacto y los contactos físicos entre los personajes contribuyen también al desarrollo de sus destinos. Desde el contacto posible al imposible. En *Boceto* también esto es muy evidente en la manera que los tres protagonistas (Andrés, Iván y Esteban) se relacionan con Stinmia (la esposa de Andrés). Andrés contacta con ternura con la mujer, mientras que Iván lo hace con una pasión desenfrenada y a Esteban le es completamente imposible tocarla. Tres destinos que van por diferentes caminos que se van separando trágicamente.

Pienso que la expresión corporal, el lenguaje de los cuerpos y la gestualidad poseen un valor excepcional a la hora de plasmar un relato concreto. En este sentido, cada vez más he venido trabajando para lograr una depuración extrema del lenguaje que intento utilizar para transmitir mis relatos y sus posibles significados. También, de la misma manera, la proxemia entre los personajes y los obstáculos que a veces sitúo entre ellos posee un nivel supremo desde el punto de vista significativo.

ZC: *El despertar de los sentidos es muy importante en tus filmes, como en “El olor del recuerdo”, donde es por la sensación del olfato que comprendemos el pasado, al estilo de Proust. También está la música clásica, el paso de la oscuridad a los colores de una naturaleza verde y florida, las miradas profundas de los personajes y el tacto en aquellas caricias y abrazos. Háblanos del lenguaje de la corporalidad en tus películas, por favor.*

TP: La memoria es lo que caracteriza lo que somos. Si la perdemos dejamos de “ser”. Y, entre esas manifestaciones de la memoria, están la de los sentidos como lo planteara Proust. Él llevó este aspecto hasta sus máximas consecuencias. Y esto creo que, casi sin darme cuenta, a lo largo de mi vida creativa, lo he ido incorporando a mi manera de expresarme.

El relato *El olor de la muerte*, de la escritora dominicana radicada en Boston, fue el punto de partida para hacer mi filme *El olor del recuerdo* (2003). Me fascinó desde el inicio porque me permitía continuar con la trilogía que me propuse hacer a partir de tres relatos escritos por mujeres (los otros dos fueron *La última niebla*, de la chilena María Luisa Bombal, y *Rue d’aboukir*, de la francesa Monique Lange). Y supuso un reto enorme, ya que el “tiempo perdido” se recuperaba a partir del olfato, algo muy difícil de traducir al lenguaje audiovisual. Pero, como a mí me gustan los retos, acepté la propuesta de llevarlo a la pantalla (con la aceptación entusiasta de la escritora que me dio libertad absoluta de hacer todo lo que creyera conveniente). Y es así que, nuevamente, estaba ante el reencuentro de la infancia perdida y la abuela maravillosa, que me permitió hacerle un homenaje a Yasujiro Ozu, porque ahí también estaba presente el tema de la familia entrañable en la lejana tierra donde se encuentran las raíces de la protagonista.

Y, en este sentido, fue que situé la acción el día 24 de diciembre, es decir, el día que considero que es el día representativo de la familia, en este caso perdida en los confines de la

memoria y solo recuperada a través de olor del mentolatum. Creo que éste es, posiblemente, uno de mis trabajos menos logrado, porque incidieron en contra muchos aspectos de producción que impidieron que lograra muchos de mis propósitos, entre los que estaba la recreación visual de los olores por medio de efectos digitales. Pero, desde el punto de vista actoral, sí creo que se lograron cosas maravillosas. Sobre todo porque pude contar con grandes actores y actrices negros y mulatos que, tradicionalmente, siempre habían “interpretado” personajes de negros esclavos, sirvientes, santeros, marginales, delincuentes, entre otros tipos de personajes en los que históricamente se les había encasillado. Mientras que este relato de Rosa Sánchez me permitía plasmar simplemente a seres humanos, más allá de lo racial.

Recuerdo que en la prefilmación de esta película casi no ensayamos nada, sobre todo por el hecho de que el guión casi no tenía diálogos. Lo que hicimos todo el tiempo que duró esta etapa fue conversar sobre todos los aspectos que, de una manera u otra, se entrecruzaban en el relato. Y, en este sentido, todo giraba alrededor de la figura de la abuela Mipina, que sería encarnada por la gran actriz Elvira Cervera, una gloria viva del arte dramático de la Isla. Y así, nuevamente, pude recrear el fantasma de la abuela sabia y maravillosa que mientras vivió fue el centro y unión de la familia, además de la confrontación con la infancia perdida. Todo este material inestimable como punto de partida de la creación para la escritora desterrada en tierra extraña, tema que, una y otra vez, ha sido asunto de muchos de mis filmes desde los tiempos de *En la noche* (1988). Es decir, como un creador, saca de las tinieblas de su memoria el material fundamental para sus relatos. Porque la mayoría de mis “héroes” Andrés siempre han sido creadores. Incluso cuando no se les nombra dentro del filme, siempre yo los llamo con ese nombre.

A modo de nota te adjunto todos los títulos de mis filmes donde el tema es la creación misma, que sale de los fantasmas que viven dentro del protagonista (que excepcionalmente puede ser mujer): *En la noche* (1988), *Boceto* (1991), *Fuera del mundo* (1992), *Dulce estupor* (1992), *Amor con amor se paga* (1999), *Ítaca* (1999), *El olor del recuerdo* (2003), *El viajero inmóvil* (2008), *El más fuerte* (2009).

ZC: *Mi interés en el Surrealismo me lleva a preguntarte por “La última niebla” de María Luisa Bombal que llevaste al cine. Cuando la vi noté entonces que muchos de tus filmes tenían también rasgos surrealistas: la presencia de la niebla, lluvia, fantasmas, oscuridad, sensaciones corporales, autorreflexividad, sueños o visiones y cuestionamiento de costumbres burguesas. Los sueños de la protagonista son vivencias memorables que afectan su identidad y la llevan a un cambio de actitud en su vida. Se mezcla lo real con lo irreal. ¿Son deliberados estos motivos en tu cine? Y sobre tu final del filme, el cual se diferencia del de Bombal que es trágico o desolador. A mi parecer, tú creas personajes que luchan por encontrar su luz o su verdad, que se esconde en el dolor, orgullo, tristeza cuando afirmas en “La posibilidad infinita”: sean sinceros, búsquense, encuéntrense, reconozcance, sean honestos... ¿Es el sacar a los fantasmas del “closet” o de la caja de Pandora lo que une a la pareja al final? ¿Por qué optaste por un final reconciliador?*

TP: Desde mi adolescencia, cuando leí el relato de la Bombal, inmediatamente pensé en llevarlo a la pantalla si alguna vez lograba llegar un día (o una noche) a ser director de cine. Por la cantidad de imágenes que sugiere y, por supuesto, por todo lo de surreal que habita en ese texto memorable de la literatura latinoamericana.

Así en el año 2002, de pronto tuve la posibilidad de llevar una adaptación al audiovisual. Puedo decirte que *La última niebla* es un título muy significativo dentro de mi obra, porque casi

pude “tocar” lo que considero perfección dramática, formal y espiritual. Claro, no me era posible llevar la integridad del relato original a mi guión. Pero creo que pude conservar las esencias fundamentales del relato.

Sí, mi filme está muy cerca del surrealismo, creo. Ese mundo onírico que la Mujer se va contruyendo ante la indiferencia de su esposo, Daniel, es una necesidad que ella va descubriendo paulatinamente en la medida que se va relacionando con otros personajes, como Regina y su amante, en los cuáles descubre el erotismo y la sensualidad que Daniel le niega por el hecho de continuar enamorado de su anterior esposa fallecida un año atrás. Después del encuentro de la Mujer con Regina y su amante, ella se va adentrando en un mundo de sensaciones en el que interviene activamente la naturaleza, que por su parte también reacciona eróticamente, como si fuera “humana”. Como es el caso de esos árboles que sufren orgasmos ante las necesidades físicas de la Mujer. Y este mundo que se va manifestando casi sin que ella tenga conciencia de ello, es lo que la lleva al encuentro con el Desconocido en medio de la noche y la niebla, donde nuevamente los árboles vuelven a sentir orgasmos como preámbulo de esa mágica noche de pasión y amor que ella tendrá en esa casa, casi mágica, donde el rojo de la pasión juega un papel protagónico junto a girasoles que no necesitan del sol para girar y brillar, porque tienen el calor de las velas y de los cuerpos que se encontrarán por primera y última vez.

Creo que esa secuencia es lo más cercano a la belleza que un artista puede aspirar en una obra. Fue muy difícil lograr algo así, pero conté con un *staff* extraordinario que pudo interpretar lo que yo tenía en mi cabeza y en mi corazón. Sobre todo, el director de fotografía, José Manuel Riera, que se acercó sensiblemente al tenebrismo de Caravaggio como fuente de inspiración de ambos.

La Mujer ya nunca volverá a ser la misma después de esa noche de amor. Y a partir de este instante, al continuar la infelicidad junto a su esposo Daniel, el color se va degradando, sobre todo a partir de su conversación en la habitación con Daniel, quien le pregunta si recuerda la voz del Desconocido, y ella percatare de que no le es posible porque no intercambiaron palabra alguna aquella fantasmal noche de amor. Por esta razón, la Mujer va en busca de la mágica casa, que ya no es la misma desde que llega ante su portón, donde la naturaleza que antes era verde y viva ahora es ocre y muerta. Y ante el encuentro con la noticia de que el Señor había muerto antes de la noche que ambos se amaron breve pero intensamente, ella se marcha corriendo desesperada, ante la no explicación lógica por las vías de la vida cotidiana. En este punto deseo hacerte algunas explicaciones que me parecen necesarias.

En el relato original de la Bombal, el sombrero que la Mujer llevaba puesto la noche del encuentro con el Desconocido desaparece totalmente sin que medie ninguna explicación. En el mío descubrí que ese sombrero podía servirme para dar fe de que el encuentro entre la Mujer y el Desconocido ocurrió sin lugar a dudas. Esto, en mi relato, nunca es del conocimiento de la Mujer quien se marcha, pasando junto al sombrero olvidado sobre la mesa donde lo dejó aquella noche en su escapada y que ahora está lleno de telas de araña. Detalle reservado sólo para los espectadores.

Otro detalle para no olvidar es el montaje paralelo que se establece entre la habitación donde el Desconocido se despierta mientras la Mujer escapa corriendo, dejando olvidado su sombrero, aspecto que enfatiza delicadamente la existencia del Desconocido, independientemente de la Mujer, mientras él acaricia la fruta que la Mujer dejó caer sobre el lecho al verlo regresar desnudo. Es decir, el encuentro ocurrió, sin dudas, entre una Mujer viva y

un hombre “muerto”. Así entramos de lleno en el territorio de lo fantástico, tocando a las puertas de lo surreal en estrecha confidencia con el espectador.

En cuanto al final, cuando la Mujer se reencuentra con su esposo Daniel, no hay reconciliación, porque ella ya no está viva, ella ha muerto al conocer el estado de aquel Desconocido que amó, por lo que Daniel llega tarde a lo que pudo ser su cita de amor con la Mujer que una vez se casó, pero que ignoró por seguir amando a su anterior esposa muerta. Esto se ve reforzado por la descromatización de los colores de esta última secuencia que en el plano final va transitando, casi sin que nos demos cuenta, hacia el blanco y negro mientras ambos se alejan, mientras ella se vuelve por última vez hacia atrás, mientras ambos se pierden en la última niebla.

En *La posibilidad infinita* (1989), lo que hago simplemente es hacer un filme autobiográfico, sobre una etapa muy concreta de mi vida, cuando fundé un cine club de creación. Este filme es una autorreflexión sobre la necesidad que tiene un artista que se considere verdadero de ser honesto consigo mismo. En este sentido, esto se hace palpable en la secuencia en que él se autorreconoce ante el espejo y desnudo avanza luego en medio de un ritual purificador que lo lleva hacia la auténtica obra que él debe hacer y no la que otros le pedían burocráticamente. Esto, para mí, era fundamental decirlo en mi primera obra dentro de la industria profesional, como fundamento de todo lo que yo debería realizar a partir de este momento. Es en este sentido que incluí esa secuencia donde una voz pide a los miembros del cine club que “sean sinceros, búsquense, encuéntrense, reconozcense, sean honestos”. Esto es lo que he intentado hasta el día de hoy conmigo mismo. Por esa razón el protagonista (que seguro se llama Andrés, aunque en el filme lo llaman por el apellido del actor que lo interpretó) es

desnudado por su musa que lo obliga, de alguna manera, a “verse por dentro” y luego avanzar sin vergüenza hacia adelante, hacia la posibilidad infinita lezamiana.

ZC: El autor frente a la máquina de escribir o frente al computador que es visitado por sus personajes es recurrente en algunos filmes. Ellos aparecen como fantasmas. Sin embargo, luego devuelven la mirada y parecen ser los verdaderos creadores. ¿Cuál es tu concepto del proceso creativo y su relación con la realidad?

TP: Sí, la relación entre el creador y sus personajes en mis filmes es una constante. Sólo cuento con una oportunidad en este mundo, en esta dimensión, en esta peculiar manera de existencia que vulgarmente le llamamos vida. Y mi manera de existir en este mundo sólo se justifica a través de lo que sea capaz de crear. Es por esa razón que, el proceso creativo donde el autor le da vida a sus personajes que se independizan una vez concluído éste, es una de las maneras en que concibo esta existencia provisoria.

Me justifico en mis personajes. Ellos me dan el impulso para continuar adelante, a pesar de que en este planeta ya no exista nada suficientemente fuerte para seguir aquí, después de haberme quedado huérfano de mi hijo. Sigo adelante dando vida a mis personajes, porque quiero pensar que mi hijo desea que yo siga creando. Y ése es el impulso que me mueve cada día y cada noche de mi existencia, repitiéndome de alguna manera en el diálogo con esos fantasmas que se hacen corpóreos y me encaran, exigiéndome el coraje necesario para permanecer luchando por los seres que no conozco y que nunca conoceré para que sean mejores personas en el hoy y en el mañana.

Es cierto que esos personajes son los que me “crean” de obra en obra y me obligan a cumplir con mi destino en este mundo. Ésa es la esencia por la que una y otra vez creo personajes llamados Andrés que luchan, generalmente, consigo mismos, por una obra

imprescindible, urgente, que los hace ponerse de pie frente a sí mismos y a seguir andando por el camino que una entidad, que en nuestra cultura llamamos Dios, pero que en otras les otorgan otros nombres, pero que, en esencia, son la misma entidad creadora de este mundo donde “todo” tiene un por qué, un para qué y un cómo. Ya que pienso y siento que todos los caminos se dirigen a un mismo sitio. De la manera que Iván le dice a Andrés al final de *Boceto*. Es increíble cómo en este instante acabo de darme cuenta de la importancia que ese filme tiene en mi vida y que sólo a partir de tus preguntas, poco a poco, me he ido enfrentando a esta enorme respuesta que se alza frente a mí. Si no me había percatado de esto hasta hoy, mucho menos han podido hacerlo los demás que consideran ese filme como algo anacrónico y hasta innecesario. Nada, es lo normal que ocurre una y otra vez a lo largo de la existencia de la especie humana durante su historia.

Como puedes ver, no existe diferencia entre el proceso creativo y la realidad. Es un todo indivisible donde las fronteras están borradas. El proceso creativo es mi manera de existir, o vivir, como dirían otros. Mis personajes son mis mejores amigos o mis peores enemigos, porque de lo que consideramos esta realidad es que se nutre mi otra manera de existencia. La mitad de mi camino por esta Tierra no está en esta dimensión, mientras que la otra transcurre a lo largo de mis filmes, unas veces bajo esta “apariencia” y otras bajo aquella “otra”, pero, en síntesis, todas son parte de mi YO profundo.

Este proceso comenzó indudablemente en aquel filme que me asustó tanto que titulé *En la noche*, porque creo que es en las sombras donde los creadores se encuentran con lo que nace de lo más profundo de sus seres. Y esto luego se ha venido repitiendo una y otra vez en filmes como *La posibilidad infinita* (1989), *Boceto* (1991), *Fuera del mundo* (1992), *Dulce estupor* (1992), *El hacedor* (1996), *Amor con amor se paga* (1999), *Ítaca* (1999), *El olor del recuerdo*

(2003), *La memoria de los árboles* (2005), *Brouwer en rosa* (2009), *El viajero inmóvil* (2008) y *El más fuerte* (2009).

Aunque no podemos olvidar que algunos otros héroes de otros filmes míos también son creadores, hacedores, artistas, como sucede en *Espectros* (2005) y en *Viaje de un largo día hacia la noche* (2006). Sólo que el destino los ha lanzado, entre una obra y otra imposibles ya de crear, en el destino trágico de sus familias y sus consecuencias surgidas de la diáspora que ha devorado el alma o el corazón de ese núcleo fundamental de la sociedad, que en el caso de la Isla la ha mutilado profundamente hasta el punto de ya no ser posible la continuidad orgánica.

Así, mis fantasmas, idos o muertos, son el núcleo del que se nutren todas mis obras, de una u otra manera.

ZC: *La naturaleza parece tener un rol regenerador o purificador en tus filmes. Los jardines florecen cuando se riegan al final, como con lágrimas del alma y de la tierra. ¿Es la madre naturaleza quien nos habla como mujer a través del personaje de la abuela? ¿Es el desnudo un retorno a lo natural de nuestro ser, el vernos sin tapujos de ningún tipo y encontrarnos al hacer el amor? ¿Son aquellas ramitas en los libros su presencia?*

TP: Sí, le confiero a la naturaleza ese rol regenerador y purificador de que me hablas. Eso lo podemos ver en *Ítaca*, cuando al fin Andrés se dispone a escribir el guión de ese, su último filme, cuando todo se transfigure, y ahí están el niño Sebastián a quien Andrés entrega la “semilla” regeneradora en su despedida; Fina, la abuela-actriz que lo impulsa hacia delante; sus amigos María y Esteban, ambos perdidos en la muchedumbre del mundo; Eva, la muchacha del bosque que llega tarde a la cita de amor después de correr angustiosamente por una de las calles mutiladas de La Habana; y hasta el hombre insensible capaz de matar, que no se puede olvidar que existe en la sociedad.

También vemos que aparece al final de *Al atardecer*, en forma de lluvia y girasoles, que suavizan la tumba en que han vivido los personajes del filme hasta este momento en que Bastián parte hacia otra realidad, hacia la verdad germinadora de esperanza, mientras las tres amigas se unen en un abrazo eterno. De la misma manera que la habitación alquilada por Amapola se trasfigura en un bosque cuando ella y Pablo hacen el amor por fin. Pero es lo contrario a lo que ocurre en la trágica secuencia donde Esteban y Stinmia resumen el destino de los cinco amigos que comienza con la luz del blanco y un quinqué encendido y termina en el negro de una naturaleza muerta cuando son sometidos por fuerza a una separación trágica. La misma que me ha separado de mis amigos idos o muertos. Aspecto que vemos de una manera más clara en la partida de todos los amigos, que dejan a Andrés solo con el fantasma de Esteban muerto en una guerra ajena. Y, un poco después, el deseo de la resurrección y el retorno imposible que se transforma en danza vivificadora para un solo espectador en el teatro enorme de la vida, al final de *La memoria de los árboles*. Y el desnudo, reiterado, sobre todo de los personajes masculinos, no es otra cosa que mi manera de enfrentarme al mundo, de mostrar mi alma, de la misma manera que Pablo Picasso lo hizo en su enorme *Guernica*, posiblemente la obra maestra total del arte del siglo XX y que ha ejercido una profunda influencia en mi quehacer.

Y esas ramitas dentro de los libros o, más bien, el “libro” que siempre es *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, son una expresión de las huellas que va dejando la existencia dentro de un artista, de su ser humano, de mí mismo.

ZC: En “*Espectros*” nos ofreces el pasado colonial de Cuba, con los temas del posible incesto, los amores prohibidos de los curas y señores, las relaciones entre sirvientas y señoritos que siempre hacen el viaje al extranjero y regresan a encontrar el amor imposible en su patria. En “*Ítaca*” sucede algo similar pero en el contexto del exilio cubano y los que perdieron sus

sueños, sus amores, sus ganas de vivir y sufren la añoranza de lo que perdieron. Aquel regreso de ambos señoritos al hogar varía. El primero permanece encerrado y muere como Cristo sacrificado en un cuadro de “La piedad” en brazos de su madre y su padre fantasma. Sin embargo, el joven cinenasta se asfixia por falta de amor y al ver el pesimismo que lo rodea, lo cual es algo que puede cambiar. Esto sucede también en “Al atardecer” cuando la artista que regresa a Cuba logra confesar su secreto y recuperar la armonía con su pasado, y posiblemente su hijo Bastián renazca a una nueva vida. ¿Crees que la verdadera revolución esté en el cambio interno de los personajes y que se logrará también el cambio social a través de este cine nuevo por el individuo y para la sociedad? Al regresar a Cuba y hacer tú el cine que este cineasta no pudo hacer, nos has dado una semilla como al niño Sebastián del filme ¿Cómo visualizas el futuro del cine en Cuba y qué observas en las personas que trabajan con este arte?

TP: Es muy posible que la verdadera revolución esté en el cambio interno que deben sufrir los cubanos necesariamente, para volver a ser lo que fuimos en un pasado con hombres y mujeres como José Martí, Rubén Martínez Villena, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, entre otros muchos que han dejado su huella profunda en lo que se suele llamar “lo cubano”, pero que se mal interpreta constantemente. Lo cubano es de lo que habla Foción en su monólogo en *El viajero inmóvil*, no lo que se nos ha querido imponer a lo largo de décadas.

Desgraciadamente, el cine no cambia nada. Ninguna obra de arte puede cambiar una manera de vivir injusta. Son los seres humanos los que a lo largo de la historia de la humanidad han venido cambiando al mundo, para bien, pero también para mal. Desgraciadamente, el ser humano ha sido capaz de realizar grandes obras, pero también, constantemente, crea los medios para destruir todo lo que ha construido a lo largo de miles de años de su estancia en este planeta. De eso trata mi último filme, *La noche del juicio* (2010). Es la búsqueda de la humanidad

perdida al final de la existencia humana sobre la Tierra y su posible paso hacia otra dimensión donde nuestro creador se ha encontrado oculto y silencioso quizás en espera de una reacción que pueda enaltecer a su creación mayor en el universo.

La semilla que entrega Andrés a Sebastián es mi modesto intento por encontrar una esperanza que nos renueve. Pero esa mirada final que Sebastián nos enfrenta con dureza implacable, es el último gesto que intento hacer para que los seres humanos reaccionen a su estupidez y egoísmo, para poder encontrar una salvación en esta Tierra, en esta Isla abandonada a su destino incierto.

Desgraciadamente, no veo un futuro promisorio para el cine de la Isla. Es verdad que existen muchos jóvenes talentos ansiosos por hacer su obra, pero los recursos materiales son extremadamente escasos. Y esto es a pesar de la existencia de las nuevas tecnologías que han venido democratizando las posibilidades concretas para hacer cine, que han provocado que la industria no sea necesaria para hacer un cine sin presiones estatales. Eso sucede ya en la Isla. Las Muestras de Nuevos Realizadores lo demuestran todos los años. Pero, todo queda ahí, en las Muestras. El gran público no tiene acceso a esas obras. Y, a pesar que todos los años se gradúan nuevos talentos en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y en la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte, las posibilidades de que ellos puedan realizar una obra contundente que contribuya al verdadero desarrollo de un cine que incida en la sociedad de una manera profunda nunca ha llegado a concretarse. Por esta razón, la inmensa mayoría emigra a otras tierras donde les espera, en la mayoría de los casos, la frustración definitiva de sus sueños. Mientras, aquí, en su gran mayoría, continúan haciéndose filmes mediocres que nunca dejarán huellas en nadie y sobre los que no será posible construir un edificio sólido para la historia del cine, como sí lo lograron los

expresionistas alemanes; o los neorrealistas italianos; o los que dieron la vuelta al cine mundial con la Nueva Ola Francesa.

ZC: Muchas gracias por conversar conmigo a través de tus filmes y en esta entrevista.