

Archivo y terror

Operaciones entre literatura, política, teatro y arte

CARLOS A. AGUILERA



MIÑUCA VILLAVERDE: *TENT CITY*

Ignorada por la mayoría de los conocedores del mundo cubano, la obra cinematográfica de Miñuca Villaverde es uno de los momentos altos de un cine que no se prodiga exactamente en altitud. Esto es, que más allá del documento o disección histórica, busque reflexionar sobre el cine-límite y sus diferencias. Con películas como *A girl in love* (1973), *To my Father* (1974), *Love will never come* (1977), *Poor Cinderella, still ironing her husband shirt* (1978) o, sobre la que se articula toda esta entrevista, *Tent city (La ciudad de las carpas)* (1980), Miñuca llega a un lado del trauma no contado antes, el del hábitat y los rituales cotidianos de los marielitos en Estados Unidos, el del sueño y el refugio en la misma ecuación. Su obra —experimental, repetitiva, *po- vera*— representa junto a la de Nicolasito Guillén, Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, Sara Gómez y algunas películas muy poco conocidas de Fernando Villaverde, lo más agudo de lo que podría definirse como momento “implosivo” del cine cubano, momento donde tradición y panfleto se borran y el realizador solo mira hacia sí mismo, hacia eso que Winnicott llamaba el *self*.

¿Cómo surgió la idea de *Tent City* (La ciudad de las carpas)?

Fue más el deseo, pienso ahora más de treinta años después, de comunicarme con esos refugiados del Mariel, de saber de ellos, que de hacer un documento para la posteridad. No tenía los medios tampoco para hacerlo ni los busqué. Fui a las Carpas, pienso, en busca de nuevos amigos. Aquellos de los que no sabía nada, de los que nadie me había contado. La relación con Cuba era prácticamente nula. Más para mí, recién llegada de Nueva York, pues allí me movía más entre americanos.

Un día fui y los vi, desde afuera de las rejas que rodeaban el lugar. Otro día volví con un amigo llegado del Mariel pero con familia en Miami que lo acogió. Ya al tercer día regresé con mi cámara de dieciséis milímetros. Pedí permiso a uno de ellos para retratarlo y luego a otro y a otro. Y luego surgió una grabadora manual prestada por un amigo y les pedí permiso para grabarlos cuando cantaban algunas viejas canciones que yo ni siquiera había oído, y los grabé y sus risas y sus anécdotas sobre la llegada a ese país nuevo del que poco sabían. Así comenzó mi *home made movie* de las Carpas....

Una de las cosas que asombra de la película es la heterogeneidad de los personajes, todos diferentes y a la vez mezclados en aquel lugar... ¿Qué fue lo que más te impresionó de todas estas personas y de la "ciudad" misma?

Yo no pude distinguir tanta heterogeneidad entonces. Era como si todos pertenecieran a una misma clase. La de los descartados. ¿No dijo Visconti que más se parecía un obrero italiano a otro, digamos

de Rusia, que un aristócrata italiano a sus propios obreros?

Pues eso era. Todos eran iguales ante nuestros ojos. No hubo tiempo tampoco de clasificarlos, como se haría ahora. Todos esperaban, esperaban. Ellos no sabían qué. Aquello duró bien poco. Pero dio tiempo a ver que Cuba no era lo que propagaba al mundo. Más de uno, nacido en la revolución, no sabía firmar su nombre cuando lo llevamos a alguna oficina gubernamental a llenar papeles, pues lo hacía con una X. Pero lo más impactante es que ellos no querían hablar mucho del país que dejaron. Una nueva vida se abría para ellos aunque no supieran cuál. Y el pasado, pasado era. La cortesía y el cariño con que nos trataron a mi esposo y a mí fue tremendo. Y nada pedían a cambio. Al contrario, lo poco que conseguían aquí o allá, lo compartían con nosotros. Nos cuidaban los equipos que llevábamos para filmar y grabar. Casi todas las noches íbamos a visitarlos y a veces los llevábamos en nuestro auto a lugares de Miami o Hialeah en donde ya tenían amigos. Y nos los presentaban.

Luego de exhibir la película en Miami más de uno me preguntó por qué aparecen en el film tantos hombres que parecen homosexuales y travestis. Respondo ahora lo mismo que dije en aquel momento: Quizás ellos por ser los más discriminados dentro de los desamparados, tocaron más que otros mi sensibilidad, y a ellos dediqué gran parte del film. ¿O habrán sido ellos lo que se apoderaron del film?

El lugar no era más que eso, muchas carpas, mucha gente pero tenían también sus secretos, de los cuales nos enterábamos por nuestros confidentes. Que si a alguien le dieron un tiro la noche anterior en alguna

otra carpa, que si los señorones de la ciudad venían a llevarlos a hacer esta maldad u otra. Pero nada del otro mundo. Nada diferente a la vida corriente.

¿Y cómo era esa vida corriente dentro de la zona de las carpas? ¿Qué recuerdas?

Parecida a la vida de cualquier otro ser, pero con una carpa por techo y sin ser vagabundo. Lavaban en lavaderos que allí tenían, colgaban las pocas ropas en las rejas que rodeaban las carpas. Trajeron no sé de dónde cocinitas, quizás eléctricas, en donde hacían algunos hasta arroz y pescados y calentaban comidas de lata. Lo demás era descansar en los catres o camas que tenían, tomar café que hacían ellos mismos.

Si sonaba alguna música en una radio, echar su bailecito en pareja o solo, observar lo que pasaba alrededor, a los que venían a limpiar los servicios sanitarios, a no hablar mucho entre sí. A preparar algún que otro altar para la virgen si se la celebraba. Arreglar la carpa, adornándola con cortinas por aquí, ventiladores por allá, adornitos que encontraban...Y salir a visitar a algún amigo o a alguna oficina estatal.

Una vida tranquila, resuelta por el momento pero esperando, siempre esperando, a ver qué les deparaba el futuro. Por lo general no sentí, entre los que conocí, mucha preocupación. Se sentían libres.

¿Podían entrar y salir siempre?

Siempre.

¿El gobierno norteamericano, aparte del lugar les daba otras cosas? ¿Quiénes ayudaban a los cubanos ubicados en Tent City?

Las autoridades municipales trabajaban en conjunto con agencias estatales y federales tratando de resolver los problemas de los refugiados. Durante varios meses de 1980, cuando la ciudad de Miami se vio inundada por el Mariel, la mayoría de los que allí vivíamos ayudamos de una manera u otra: donando ropas, comidas, dinero, etc.

La ciudad de las carpas fue creada para solucionar momentáneamente los problemas de albergue y alimentación de los refugiados que se encontraban en situación de mayor desamparo. Después, fueron reubicados en otras ciudades...

¿Por ejemplo...?

A dos que yo sepa los mandaron a Hollywood, pero no al que ellos querían, sino al de la Florida. Una broma. No sé. Muchos se quedaron por Miami. Nunca los volví a ver.

¿Las carpas estaban numeradas o tenían nombres?

Creo que estaban numeradas. Las había en las que sus huéspedes se exponían más a la vista pública, como en la que concentré la película. Pero había otras más tapaditas, más *casitas* privadas.

Uno de los logros de la película es ese juego entre las fotos fijas y la voz en off..., algo que si te pones a

*pensar da muy bien esa privacidad de la que hablas.
¿Cómo llegaste a esa solución?*

Circunstancias obligan... La cámara no grababa sonido y el que yo grababa con la Nagra (grabadora manual) jamás se sincronizaba con la imagen. Así que usé fotos fijas de los que hablaban para superponer el sonido. Cuando filmaba y grababa sonido ambiente no había problemas de sincronización. Otras veces superponía la narración sobre la imagen... Ahora todo hubiera sido distinto. O entonces, con dinero, para tener una cámara de sonido. Además, a la cámara había que darle cuerda cada poco tiempo y entrevistas y conversaciones largas eran imposibles.

¿Qué marca de cámara era exactamente?

Una Bolex de dieciséis milímetros, de cuerda, sin sonido directo y con visor adaptado. No se veía directo por el lente. La compramos en Nueva York recién llegados, diez años antes del Mariel, creo.

Antes de Tent City ya tú habías hecho algunas películas, ¿fueron hechas también con esta cámara o contaron con mejores recursos y ayudas?

La misma cámara siempre. Poca ayuda y pocos recursos, siempre. Excepto que en Nueva York, donde vivíamos mi marido y yo con nuestras dos hijas, había más facilidades para los que hacían films independientes y experimentales. Y se podía ir a centros donde poder usar moviolas para editar cuando era necesario.

Pero como yo era también ama de casa y seguía “planchándole las camisas a mi marido”, como la Cinderella de mi pequeño film, además de “institutriz” de mis hijas, había habilitado para este otro trabajo casero un saloncito en el apartamento pequeño y lindo que se convertía en cuarto oscuro gracias a una cortina. Allí revelaba también fotos y las solarizaba como las que se ven en *Cinderella*, el que salió de un *loop* con los descartes de *A girl in love*.

Pero A girl in love gana un premio en algún lugar, ¿no?

A girl in Love ganó el premio otorgado por el Individual Independent Fellowship, del Creative Artists’ Program Service (CAPS), de Nueva York en 1973. Bastante apreciado además, pues ese año se lo llevaron entre otros artistas Mark Rappaport, Maria Lassnig y Nancy Graves. La película también fue premiada en el Festival de Cine sobre Sexualidad Humana de Baltimore.

¿Algún otro premio con alguna de tus películas?

El Festival de Cine Independiente de la Florida, en Tampa, me dio un premio, en 1980, por *Poor Cinderella*. Y la División de Asuntos Culturales del Departamento de Estado de la Florida, me otorgó una Beca al Artista Individual con *Tent City* como parte del proyecto en el mismo año.

¿En qué consistió esta beca a Tent city?

Si mal no recuerdo me dieron dos mil dólares. Lo demás vino de manos de profesionales del cine que colaboraron conmigo sin casi cobrar, o de nuestro peculio personal. Fernando en aquel momento trabajaba para *El Miami Herald*.

¿Entonces no trabajaste nunca en Nueva York u otra ciudad en algo relacionado con el cine?

Trabajé como coordinadora en un proyecto en el Womens Interart Center, de Nueva York, a raíz del premio de *A Girl in Love*. EL proyecto consistió en poner varias cámaras en manos de las estudiantes del grupo y que desde la azotea del edificio junto al río Hudson, cada una con diferentes negativos, a diferentes horas, a diferentes velocidades y con diferentes lentes filmara lo que veía. Después comparaban sus trabajos y aprendían.

Todas estas películas constituyeron el *Roof Project* y al final se proyectaron simultáneamente en dos pantallas, una junta a otra, rodeadas de espejos que mandé a colocar a ambos lados y encima, como si fuera un caleidoscopio. También tomaban fotos una vez a la semana de la puesta del sol desde el mismo punto de la azotea, para ver cómo se movía este a lo largo del río en el año. Estas diapositivas se proyectaron sobre telas transparentes que colgábamos en un túnel antes de entrar al salón de proyección del trabajo. Ese fue mi trabajo. A veces, también, hacía presentaciones de algún film y me ganaba una paga pequeñita.

¿Cómo era la vida cotidiana de ustedes en Nueva York?

La vida cotidiana nuestra en Nueva York se dividió en dos etapas. La primera fue de 1968 a 1969, viviendo en el Lower East Side, en pleno período hippie. Allí hicimos un film con material ya pasado de fecha, filmando y grabando en las calles justo cuando el hombre llegaba a la Luna: *Apollo, Man to the Moon* se llama. A la vez hacíamos fotos para un libro en ciernes, que luego terminamos en París a finales de los sesenta. *Fue una gran Fiesta* es el título de esta novela gráfica.

Entonces decidimos irnos a París para ver si el sueño frustrado de vivir allí se daba.

Pero no se dio.

La segunda etapa fue de 1970 hasta 1979, al regresar de nuevo a Nueva York. Vivíamos en un apartamento, en Chelsea. Teníamos dos hijas, (la más pequeña había nacido en París), y mientras Fernando trabajaba para la Prensa Asociada como editor y traductor¹, yo hacía mis películas y cuidaba de ellas. Nuestra diversión más apreciada, además de reunirnos con la familia de él, era asistir a sitios donde se exhibían filmes experimentales, como el Anthology Film Archives. No íbamos a los teatros comerciales. Asistíamos a conciertos de música experimental con artistas como La Monte Young, Sun Ra, Charlotte Moorman, o Yoko Ono y John Lennon, a quienes vimos en un festival de avant-garde que se hacía anualmente. Casi todo de gratis, en lugares públicos o dando una simple donación, como en el Museo de Arte Moderno, que tenía un día para esto. Y allí llevaba yo a las niñas al jardín junto a una estatua de Rodin a esperar a que Fernando saliera de su trabajo. Siempre que íbamos veíamos obligatoriamente tres cuadros, *La Jungla* de

¹ Se refiere al escritor y cineasta Fernando Villaverde, esposo de MV.

Wifredo Lam a la entrada del museo, *La gitana dormida* de Rousseau y el *Guernica*. Y como colofón de aquella vida en Nueva York pudimos ver una de las únicas cuatro representaciones que se hicieron en el Metropolitan del *Einstein on the Beach* de Philip Glass y Robert Wilson.

En Nueva York también conocimos a una de las más grandes, a la Lupe. Trabajaba en un cabaret de unos amigos cubanos, Juan & Juan, de Juan Cañas, actor emigrado. Me tomó cariño, me llamaba *Miñusca*. Me dedicó un póster que con el tiempo se hizo trizas. Luego escribí sobre ella cuando se murió, para el Herald, en Miami. Y a otra cubana, amiga íntima, Ivette Hernández, pianista que de niña llegó a tocar bajo la dirección de Erich Kleiber, y que nos hizo conocer a Ninón Sevilla, la famosa rumbera del cine.

¿Esta es la etapa en la que —me contaste— habías vivido sola y aburrida en Nueva York?

No. Viví sola pero no aburrida, en Nueva York nadie se puede aburrir. Eso fue dos años antes de 1968.

Te cuento: Habíamos salido de Cuba en marzo de 1965 con la niña mayor en un barco de la Alemania del Este, el Karl Marx Stadt, con permiso de tres meses y un dólar en la solapa de un abrigo que me prestó Titón (Gutiérrez Alea) para el frío europeo. Luego de diecisiete días de navegación llegamos a Rostock, luego a Berlín Este, y finalmente en un recorrido en tren por toda Europa sin permiso de pisar tierra, terminamos en París. De allí partimos a España en busca de unos familiares de mi esposo. Pero la estancia no

se hizo nada fácil. Nos separamos y cada uno tomó su camino. Fernando a París y yo con la niña a Nueva York.

En esos dos años que duró la separación impartí en el RCA Institute clases básicas de matemáticas a empleados que venían de Latinoamérica a estudiar Electrónica. RCA ofrecía a sus empleados estudiar producción, etcétera, de televisión en la cadena NBC, de su propiedad. Pero lo rechacé, porque siempre detesté la televisión como medio de expresión. Prefería el cine. Hubiera ganado dinero, lo sé. Tenía la vida por delante pues ni los treinta años había cumplido.

No hacía cine pero además de trabajar y estudiar electrónica en dicho centro, disfrutaba de irme a las tabernas que siempre tenían victrolas con la música de esa época, los Bee Gees, los Beatles, etc., etc., que creo no ha sido superada aún. Con eso solo ya una se divertía, e hice muchos amigos además.

Finalmente me conformé con trabajar con una cámara de dieciséis milímetros de uso que compramos cuando Fernando llegó de Europa dos años después. Dejé de ser asalariada pero nunca dejé de “trabajar”, de crear lo mío. Creo que he sido más feliz con la selección que hice.

¿Cuál fue la razón que alegaron ante las autoridades cubanas para abandonar el país?

La razón que alegamos para pedir permiso para viajar a Europa fue que queríamos hacer un viaje de ampliación cultural, como otros lo habían hecho antes (Humberto Solás por ejemplo), usando esos barcos

alemanes comunistas que se pagaban en pesos cubanos. A otros los habían enviado a festivales de cine a donde nunca habían enviado a Fernando. No importa que su documental *El Parque* hubiera sido elegido para participar en el Festival de Leipzig. Guevara nunca lo “premió”.

Algo estaba cambiando en el ICAIC que nos hizo preveer que todo iría a peor.

De ahí nuestra decisión de marcharnos ya.

Sus películas se habían prohibido (*Elena*, uno de los tres cuentos de la película colectiva *Un poco más de azul*) y otra en proceso, sin explicaciones aceptables. Y mentimos diciendo que nuestra hija de dos años se quedaría con mi hermana ese tiempo, para asegurarles el regreso nuestro, pero a sabiendas que ella no lo iba a aceptar. Fernando hasta pidió que le hicieran contrato para su regreso y estar seguro de que no perdería el trabajo. Todo era mentira, ya sabíamos que no volveríamos.

No nos llevamos ningún papel con nosotros que delatara que nos íbamos para siempre, como certificados de nacimiento o matrimonio. Dejamos todas nuestras pinturas en Villa Miseria, al cuidado de mi hermana. Nadie, salvo un amigo íntimo nuestro, supo que no regresaríamos. Hasta nos fue a recoger a casa un carro del ICAIC para llevarnos al barco. Fernando era “confiable”. Y cuando a la noche el barco partió, subimos a la proa para ver cómo las luces de La Habana iban desapareciendo. No fue hasta que la última lucecita se apagó que regresamos al camarote. De la Isla no quedó nada. Después a Fernando, estando en París, alguien le propuso de parte de Alfredo Guevara volver a Cuba, pero lo rechazó.

Volviendo a Nueva York, ¿se reunían allá con otros cineastas, pintores o artistas cubanos?

Conocíamos el grupo de teatro de Max Ferrá, el de Manuel Martín, así como a otros que hacían cine pero no trabajé nunca en nada de ellos. Éramos amigos o conocidos. De hecho cuando dije a uno de ellos que mandaría *A Girl in Love*, que ni él la había visto, a la competencia del CAPS, me dijo que desperdiciaba mi tiempo, que eso era demasiado importante para que me dieran nada. No hice caso y la mandé. Solo perdería los sellos de correo, pensé. Al final no solo me premiaron sino hasta me invitaron a ser jurado en la próxima competencia.

Si tuvieras que señalar alguna influencia en tu cine (o en tu manera de pensar el cine), ¿qué dirías?

Yo adoro a Pasolini y su desprecio por la sociedad de consumo. A Manuel de Oliveira, por su recato en el hacer; a Bela Tarr, pues, con tan poca imagen y tan poco gasto superfluo, ¿qué más se puede decir luego de *El Caballo de Turín*? ¿O después de *Shoah*, de Claude Lanzmann? No hay sangre, no hay nada, es el vacío de la imagen y la presencia de los que quedaron vivos de ese horror de la historia, lo que nos hace pensar en lo que aquello fue. Hubiera podido ser novela pero es cine, con todas sus letras. Mientras menos ostentosos en sus imágenes y más claros en lo que nos quieren comunicar, más me gustan. Pero hay cineastas experimentales americanos que me impresionaron mucho en New York. Ojalá yo hubiera podido hacer cosas tan bellas como las que hizo Bruce Baillie u otros tantos

como él. Más me influyen ellos en mi vida personal que en otra cosa. Jamás he pensado que soy cineasta. Mis películas no tienen ni títulos como debe ser. Leí hace poco un comentario, creo que de una mujer, sobre la película *Cinderella*, ella tenía razón en parte al preguntarse el porqué del título de “Pobre Cenicienta, todavía planchando la camisa de su marido...” Le respondo, efectivamente estaba yo planchando una camisa de mi marido cuando me llamaron al teléfono para pedirme usar partes de ese film como fondo escenográfico en una obra de teatro que se iba a estrenar en Nueva York. Claro que yo no tenía título para eso que había hecho sin otro fin que experimentar, pero algo tenía que inventar. Y así salió el título de la mujer que la hacen caer una y otra vez en la cama, que era yo y que en ese momento estaba planchando la camisa de mi marido. *Poor Cinderella still Ironing her Husband Shirt*, les dije que era el título.

Yo me siento como una grafitera, voy y pinto y que el que venga detrás que pinte sobre lo mío. El placer está, más que en consumir, en ser consumido, por uno mismo, por decir lo que uno lleva adentro, pienso.

Es decir, ¿el cineasta o artista en general debe re-tornar sobre lo ya hecho para replantearse sus límites?

Me da que el artista de verdad (se es artista o no se es, sobra el de verdad) no se replantea nada. Sigue hacia adelante buscando más caminos. Lo he visto en el pintor cubano Arturo Rodríguez, al que nunca he visto mirar atrás. Mira hacia donde no hay nada escrito, para seguir escribiendo lo suyo con su propio idioma. Lo que va haciendo es transformar ese idioma.

Una de las cosas que siempre me ha interesado es qué sabían los que estaban fuera de la isla (en los tiempos del Mariel por ejemplo), de todo lo que se hacía adentro a nivel de cine, literatura, pintura... Cuando empiezas a rodar Tent city, ¿tenías alguna noticia, estéticamente hablando, de la Cuba de ese momento?

No tenía idea de lo que pasaba en Cuba. Si alguien iba a Cuba a ver a sus familiares cuando regresaba venía deprimido. Se pasaba una semana sin hablar de aquello. Todo parecía muy triste. Sí vi algo de pintura. Eran cosas que giraban alrededor del tema de la religión afrocubana. Y de cine prácticamente nada de nada. Ni en Miami ni en Nueva York. Cuba no estaba en el mapa, como la borraron de los anuncios de ciertas líneas aéreas. Tampoco se nombraba a Castro en algunos periódicos. Del único que sí supe fue de Leo Brouwer, porque lo fuimos a oír a un concierto. Pero nada más.

Y del cine pos-1965 de Nicolasito Guillén, Gutiérrez Alea, Sara Gómez y otros... ¿nada?

De Nicolasito vimos en Cuba *En un barrio viejo*, que nos encantó, y trabajó haciendo alguna nota breve para la *Enciclopedia Popular* cuando Fernando la dirigía. A Sarita le narré un documental, *Plaza Vieja*. Pero de ahí en adelante no supimos más de ellos hasta que llegó el Mariel.

¿Aparte de ese trabajo con Sarita Gómez, hiciste otra cosa en el mundo del cine en Cuba?

Escribí la narración de *El Parque*, de Fernando Villaverde; de la que dijo Alberto Cavalcanti, el cineasta brasileño, en su visita a Cuba, que le recordaba mucho a los intentos de los surrealistas cuando empezó el cine sonoro, por conjugar una imagen y una narración dispares. También escribí y dije la narración de *Diez Minutos de Santiago*, para Enciclopedia Popular. Y fui la protagonista del cuento de Villaverde, *Elena*, con Eduardo Moure como actor.

Cuando llega el Mariel, ¿hacia cuánto que ustedes vivían ya en Miami?

Recién habíamos llegado de New York. Uno o dos años antes.

Una de las cosas que se reseñó de Tent City es el “fuerte acento latino” de la narradora de la película (la cual transcurre en inglés). ¿Fue hecho esto con alguna intención? Te pregunto pensando que no hubiera sido difícil encontrar en Estados Unidos a alguna persona sin acento que narrase el filme, ¿no?

Lo del acento hispano no fue a propósito. Yo era la dueña de los caballitos, la que hizo el film y escribió la narración con Fernando. Así que nadie me iba a quitar el placer de decirlo. Y segundo, no había dinero para pagarle a nadie. Y nadie lo iba a decir con el amor que lo dije. Esas personas que dicen eso en sus artículos, ¿lo dirán un poco como colonizados que se sienten? Son cubanos y me querían mucho pero va y no soportan el acento aunque al final quizás ellos lo tengan. ¿O les pareció más verídica la película y es un

halago? No sé si dijeron eso como una gracia más del documental. Yo me acuerdo de las películas de Esther Williams con aquel galán que le servía de enamorado, Fernando Lamas, argentino, que ¡tenía un acento! Y a todos gustaba, era exótico. Y la Dolores del Río, igual. Pues yo también, ¿qué te parece?

Una de las “diferencias” de Tent city es su música, toda a capella, como un personaje más de ese cuban camp... ¿Puedes decirme algo sobre esto?

Los oí cantar y me gustó cómo lo hacían. Eran canciones muchas desconocidas para mí. Las cantaban con tanta pasión y amor. Y tenían voces para hacerlo. Saqué de ellos lo mejor. Lo bello que llevaban por dentro. Otras eran más conocidas, como aquella española de “en una casita muy linda...” Recuerdo que Néstor Almendros me preguntó por qué le había dejado la canción a ese hombre (era negro). Pienso que como era española pues pensaría que no le pegaba, ¿no? Me quedé atónita.

¿Y no te inquietaba que, como escribe Raúl Molina en el prólogo a Dos filmes de Mariel. El éxodo cubano de 1980 (1986), donde se recoge el guión de tu película, esas personas que te estaban ayudando eran el “hombre nuevo cubano (...), un manco mental de triple proyección: ladrón, policía y delator”?

Todo lo contrario, súper confiada en ellos. Molina se refería a la sociedad nueva de Cuba. Ellos estaban, además, en un medio que les era ajeno, desconocido, y se controlaban...

Sin embargo, en el mismo film dices (hablando de estas personas): “Muchos conceptos morales han desaparecido y su lugar lo ocupa una amoral indiferencia.”

Simplemente me llamaba la atención el cambio. Aunque lo esperaba porque ya desde que nosotros partimos de Cuba se estaba viendo venir. Yo creo que Cuba con su revolución fue puntera en esa forma de pensar que cada vez, creo, se mete más en la vida de las gentes.

Y después de esta película y todo lo que gira alrededor de ella, ¿qué viene?

Me retiro de eso agotada de no contar con medios ni con ambiente alguno en Miami para seguir haciendo cine, a pesar de que incluso se estrenó en el Cosford Cinema de la Universidad de Miami, gracias a Natalio Chediak. Me dediqué entonces a buscar un trabajo asalariado. Y encontré un lugarcito en un canal de televisión haciendo notas para programas especiales. Era libre de hacer lo que quería, así que me sentí bien. Pero por mi cuenta y riesgo nunca más hice cine. Y luego terminé de reportera y fotógrafa en *El Miami Herald*. Y escribía relatos para mi consumo personal que he impreso en un libro con dinero propio, como siempre.

¿No queda siquiera algún corto incompleto, algo que no hayas terminado, escondido por ahí?

Nada nada nada de cine. Solo cuentos que escribo, y sin darme cuenta, como si fueran pequeños films.

À propos, y antes de terminar, ¿dónde estaban ubicadas exactamente las carpas de los cubanos en Miami?

Debajo de la carretera I 95 que corre de norte a sur de Estados Unidos, justo donde termina La Pequeña Habana.

Uff..., mucho calor, ¿no?

No. Shorts, ventiladores y refrescos.

ÍNDICE

- Antes de empezar... / 7
- La plaga rusa / 9
- Lamborghini y el cadáver de Perón / 21
- Rabo de anti-nube: Diarios 2002-2009 / 29
- Jorge Luis Arcos: Lorenzo sentía que era ... / 57
- Carlos M. Luis: El estado origenista / 75
- Servando Rocha: El verdadero terror es ... / 93
- Herta Müller: El faisán rumano ha estado ... / 103
- Nacionalismo y literatura: cómo se construye ... / 123
- Idalia Morejón Arnaiz: El estremecimiento... / 131
- Pedro Marqués de Armas: Psiquiatría para ... / 144
- El gran mentiroso vs. el gran paranoico / 152
- Umberto Peña: Bocas, dientes, cepillos, resto... / 167
- Coco Fusco: Performance y política en Cuba / 211
- Santiago Sierra: Teoría del Antipatriotismo / 222
- Historia Natural de la Reconstrucción / 230
- Heiner Müller: Autorretrato a las dos de ... / 243
- Utopía y sacrificio: Apuntes para la gran estafa / 258
- Miñuca Villaverde: *Tent city* / 274
- Rosa Ileana Boudet: Todo está en el archivo / 293