



Detrás de cámara

Siempre he pensado que la obra de un artista se parece al artista

Danae C Diéguez

Viernes, 26 de Abril de 2013

Entrevista con Magda Gonzalez Grau, a propósito de su primer largometraje de ficción.

Si tuviera que caracterizar a la directora de televisión Magda Gonzalez con una palabra, pensaría en tenaz, aunque también pudieran ser otras: justa, entregada, sincera...solo que su perseverancia y capacidad para saber escuchar me parecen cualidades suficientes para que esta mujer sea hoy una realizadora reconocida, tras haber estado al frente de varios dramatizados unitarios para la TV, algunos acompañados de premios importantes.

Por si fuera poco, ha sido capaz de dirigir dentro de la institución —muchas personas hablan con nostalgia de sus años como jefa de la División de dramatizados del Instituto Cubano de Radio y Televisión / ICRT— y continúa involucrada en cargos de dirección en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), comprometida con las clases para las nuevas generaciones de creadores audiovisuales en la facultad de arte de los medios audiovisuales (FAMCA) del Instituto Superior de Arte (ISA) e inmersa, justamente ahora, en el proceso de edición de su primer largometraje de ficción, producido por RTV comercial.

Pareciera que el tiempo en Magda es inagotable, por eso agradezco el que le dedicó a responder estas preguntas, más aún cuando me dijo que casi era más difícil que hacer la película. Entonces temí que nunca se lograría este intercambio, que era ya una asignatura pendiente. Pero el momento fue ideal para la realizadora, que acaba de filmar *¿Por qué lloran mis amigas?*, una historia de mujeres que habla del amor, de cómo querernos por encima de cualquier diferencia, de la capacidad de estar juntas en las adversidades y en las alegrías. De cómo ser amigas.

¿Por qué una historia sobre cuatro mujeres para tu primer largometraje de ficción?

Me encantan las historias de mujeres. Es lógico, puesto que soy mujer y conozco mejor los conflictos de las mujeres. Lo interesante de *¿Por qué lloran mis amigas?* es que trata sobre la historia de cuatro mujeres que están sobre los 50 años, escrita por una joven de menos de 30, Hannah Imbert.

Hannah, a quien considero una hija, es una muchacha muy profunda y observadora. Ella me comentó que estaba muy sensible con el tema de la crisis de las mujeres maduras, imagino que por su mamá, y creo que por mí misma. Un tiempo después me enseñó lo que había escrito y le hice algunas consideraciones. Luego no supe nada más de “las amigas” hasta que, de repente, Hannah presentó el guión a la División de Dramatizados y fue aprobado.



Luego, en la fase de producción, el proyecto tomó el camino que abrió Penumbra, con RTV Comercial, para películas producidas por la televisión y tuvimos la posibilidad de un poco más de presupuesto y una tecnología más avanzada. Por eso se puede hablar hoy de largometraje, aunque el término me asusta un poco.

A las mujeres les ha costado más poder acceder al largometraje de ficción. ¿Cuáles crees sean las causas de esa baja representación para dirigir largometrajes?

El cine y la televisión siempre fueron actividades dominadas por los hombres. Recuerdo lo especial que resultaba que existiera una mujer camarógrafa, Paulina Zayas, y tú sabes que durante años se les negó a las muchachas aspirar a estudiar Dirección de Fotografía en el ISA.

Hubo un momento en que el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) abrió la posibilidad a las mujeres de que realizaran labores de edición y, en el caso de las directoras, que filmaran documentales. Ahí están Marisol Trujillo, Rebeca Chávez y otras, pero en largometrajes de ficción hasta hace tres años solo estaba *De cierta manera*, de Sara Gómez por el ICAIC y *Te llamarás Inocencia*, de Teresita Ordoqui por los Estudios Cinematográficos del ICRT. Hace muy poco se les sumó Rebeca con *Ciudad en rojo*.

No me gusta el papel de víctima. He visto a personas mediocres, de ambos sexos, achacarles sus frustraciones profesionales a elementos externos, sin tener una valoración objetiva de sus propias incapacidades. Me dan mucha tristeza esas posiciones. Sin embargo, en este caso, creo firmemente que las mujeres cubanas hemos sido subvaloradas.

No creo que se piense que no somos intelectualmente capaces, pero quizás hacer un largometraje se ve como una empresa tan inmensa y agotadora que se cree que las mujeres carecemos de fuerza para llevarla a cabo y que vamos a rendirnos por el largo y tortuoso camino, sin llegar al final.

Los que piensan así no se han dado cuenta de que las mujeres tenemos desarrolladas algunas virtudes porque nos entrenamos en ellas cotidianamente. Por ejemplo, poseemos una capacidad de resistencia y sacrificio tremendos, una constancia y una voluntad extraordinarias, un don de liderazgo reconocido en todos los ámbitos. Todas son cualidades ideales para emprender una empresa, lo mismo tener un hijo, garantizar el *confort* de una casa a diario, que hacer un largometraje.

¿Crees que las condiciones han cambiado y hecho más viable el acceso de las mujeres detrás de las cámaras? ¿Pudieran ser esos cambios nuevas y diversas formas de producción?

Creo que este momento es favorable para las mujeres en el audiovisual cubano. Sería injusto no darles un poco de crédito a las campañas por la equidad que se han librado desde que triunfó la Revolución. Algo debe llegarles a los que



deciden quién filma y quién no, pero sobre todo creo que las mujeres nos hemos ganado ese derecho a fuerza de hacer.

En la edición era más natural encontrar mujeres, imagino que por la similitud de ese arte con el corte y la costura. Además, eso de estar sentada en un cubículo con aire acondicionado es más propio del “sexo débil” para el criterio machista, pero ¿quién duda hoy de la pericia y sensibilidad de directoras de fotografía como Lily Suárez, Ana María González y de la prematuramente desaparecida Yanay Arauz, entre otras? ¿Por qué una sonidista joven como Velia Díaz de Villalvilla no cesa de trabajar, película tras película? Y siguiéndole el paso están Daphne Guisado y Rita Clemente.

De las productoras, todo el que ha trabajado con mujeres sabe que suelen ser las más organizadas, preocupadas por el bienestar y la armonía del equipo de realización y producción, características que se potencian en el sexo femenino desde la niñez.

En el caso de las directoras, he dicho muchas veces que ya hay varias generaciones que han desarrollado sus capacidades en lugares diferentes al ICAIC, pero han acumulado experiencia escribiendo guiones, dirigiendo actores, haciendo guiones técnicos con fotógrafos y sonidistas y, a estas alturas, “nadie les quita lo baila’o”.

Si esta avalancha de mujeres hacia el audiovisual ha tenido que ver con las nuevas tecnologías, creo que solo se cumpliría esto en la fotografía y el sonido, puesto que la ligereza de los nuevos equipos ha facilitado que las mujeres se desempeñen muy bien en estas especialidades, pero eso no explica que haya más directoras y productoras.

Quizás tenga que ver con la democratización de las fuerzas productivas. Hoy cualquiera puede tener una cámara y un set de edición y por eso las mujeres hemos podido demostrar, a través de nuestras obras, que podemos hacer lo mismo que los hombres en el audiovisual, sin que dependa de la decisión de alguien que no crea en nosotras.

Existe una generación de realizadores que se han formado en la televisión y que hoy transitan al largometraje de ficción. ¿A qué se debe ese camino? ¿Lo ves natural? ¿Atisbas diferencias entre la creación dentro del ICAIC y estas propuestas que provienen de la TV?

Lo veo como algo natural por lo que te decía en la pregunta anterior. El arte de hacer cine tiene una dosis grande de oficio y los realizadores que han hecho ficción en la televisión y otros lugares han podido hacer más obras en el mismo tiempo que los realizadores del ICAIC. No es secreto que muchos directores del ICAIC han estado alrededor de 10 años para hacer una película. Y no es que piense que cantidad es sinónimo de calidad, pero mientras más trabajas, más aprendes y más te desarrollas.

Recuerdo que cuando fui la Jefe de la División de Dramatizados del ICRT invité a muchos cineastas, directores y fotógrafos a trabajar en la producción de



unitarios y algunos aceptaron, como Kiki Álvarez, Pastor Vega, Livio Delgado y Pepe Riera, pero otros rechazaron la oferta porque dijeron que no les interesaba la “estética del teleplay”. Creo que fue un error de ellos.

Por ejemplo, dirigir actores no se aprende leyendo a Stanislavski, hay que adueñarse de los resortes de tan difícil arte haciéndolo y solo haciéndolo. Esos directores perdieron la oportunidad de entrenarse en los despreciados teleplays para luego poder hacer un mejor papel en sus obras fílmicas, y por eso tú ves que esa es una de las asignaturas pendientes en la mayoría de nuestros directores, porque no lo hacen muy seguido. Creo que en eso, los que hemos trabajado en la televisión, tenemos ventaja.

Lo mismo podría decir de saber dirigir un equipo de realización, de manejar presupuestos reducidos, de trabajar con tiempos muy apretados y en condiciones límite. Todo eso te va entrenando para que, hablando en términos beisboleros, cuando te toque salir al terreno, puedas hacerlo con dignidad.

Respondiendo a tu otra pregunta, pienso que la casi desaparición del formato celuloide ha hecho que las fronteras entre el cine y la televisión se borren, en lo que respecta a los géneros de ficción y documental. Cuando escucho que se habla de lenguaje de cine y lenguaje televisivo en una obra, me alarma lo simplistas que pueden ser estas clasificaciones. Por ejemplo, se dice que una película con muchos primeros planos tiene lenguaje televisivo y yo enseguida me acuerdo de *Escenas matrimoniales* de Bergman y me pregunto quién se atrevería a clasificarla como televisión. Hace poco se vio en Cuba una película filmada toda dentro de un ataúd. Imaginarás que la mayoría de sus planos eran de detalle. ¿Que no tuviera grandes planos generales y panorámicos la convierte en televisión?

Por eso no veo grandes diferencias entre lo que están haciendo Ernesto Daranas, Rudy Mora, Alejandro Gil y Charlie Medina, quienes han hecho la mayoría de su obra en la televisión, y lo que hacen otros que no han tenido esa experiencia, a no ser lo que te explicaba de que los que trabajaron en la televisión llegan al cine con más oficio que los que se han pasado años sin hacer nada, esperando el sueño de su largometraje.

Tu carrera como realizadora muestra una preocupación evidente por conflictos femeninos y por historias mínimas, internas, de tesis subjetivas, pero que iluminan zonas poco atendidas de cómo somos y vivimos las mujeres. ¿Por qué esta tendencia en tu obra? De hecho yo podría leerla toda como un gran eje temático y cada propuesta audiovisual como una variante que responde a este. ¿Qué opinas al respecto?

Si te digo que ha sido algo consciente porque soy una luchadora feminista, sería una farsante. Creo que ustedes, que ejercen la crítica y analizan nuestras obras, son quienes me han llamado la atención sobre esto. Yo he hecho las obras que he querido hacer entre los guiones que me han ofrecido los autores, en la creencia de que yo puedo hacer algo bueno con ellos.



Siempre he pensado que la obra de un artista se parece al artista. Si he abordado estos temas es porque me interesan como el ser humano que soy. Yo soy lo que vi en mi casa cuando niña, cuando mi mamá, una intelectual con cuatro hijos en escalerita, no dejó de trabajar nunca en cargos con grandes responsabilidades y mantuvo un matrimonio feliz y una familia unida, y nos hablaba de cómo teníamos que estudiar para ser independientes y de que los hombres eran nuestros amores, nuestros compañeros, pero nunca nuestros dueños. Eso tiene que haber marcado mi manera de pensar y de hacer, pero lo he llevado de manera natural.

Quizás el participar en los debates que ustedes han organizado en la UNEAC me ha hecho comprender la importancia de una conciencia clara del enfoque de género en lo que hagas, porque por ingenuidad puedes caer en errores terribles que transmitan valores contrarios a los que te propones. Por eso cuando he preparado mis últimas obras he estado más alerta en ese sentido.

¿Cuál ha sido el aporte de tu formación como filóloga a la carrera de realizadora?, ¿cómo se produce ese intercambio de saberes?

Cada día que pasa en mi vida me alegro más de haber estudiado Filología. A veces me he preguntado si debí escribir o dedicarme a la lingüística, que me encanta, pero desde el momento en que dirigí al primer actor, que fue en la especialidad de doblaje, me pareció lo máximo contar historias a través de la representación escénica. Por eso siempre me he inclinado por la ficción. Sin embargo, todo lo que aprendí de arte, literatura y lingüística en mi carrera, me ha servido para hacer mi obra.

Como profesora del ISA, siempre le digo a mis alumnos, quienes, naturalmente, entran a la carrera locos por realizar, que pongan atención a las asignaturas básicas de arte, literatura y filosofía. Esas disciplinas son las que garantizan que puedan convertirse en artistas integrales porque les desarrollan la capacidad de percibir el mundo de una manera especial.

Tu obra tiene un enfoque hacia lo social; sin embargo, como dije antes, se mueve en una tesitura más íntima. Eres, además, una creadora que ha asumido los retos de ser funcionaria porque, evidentemente, estás muy comprometida con la búsqueda de la justicia, la verdad y la idea de que desde el arte y la cultura se puede incidir en mejorar nuestra nación y a los seres humanos. ¿No crees que quienes te conocen esperan una obra más “supuestamente politizada y comprometida socialmente”, en el sentido más tradicional del término?

En tiempos donde decir “soy revolucionaria” o “soy comunista” puede sonar fuera de moda, a mí no me da ninguna pena decirlo. A pesar de que muchos filósofos y politólogos consideran el marxismo, el puro, el de Marx y Engels, como una doctrina en bancarrota, aún no he encontrado nada mejor para sustituirlo.

También les debo eso a mis padres. Ellos pertenecían a la clase de obreros bancarios, que eran obreros especiales. Cuando triunfa la Revolución, ellos



acababan de construirse una buena casa, tenían auto y salarios altos en comparación con otros sectores de obreros, sus hijos íbamos a empezar a ir al Instituto Edison y podían pagar todos los meses una clínica privada. Es decir, eran revolucionarios porque creían en las ideas de la Revolución, no porque la Revolución les diera esta u otra posibilidad de vida. En mi casa se vivieron esos primeros años a plenitud. Mis padres fueron milicianos, cortaron caña, fueron federadas y cederistas destacados, trabajaban hasta muy tarde y se turnaban para estar con nosotros, y eso siguió y sigue aún hoy.

Mi padre no es del Partido porque cuando le hicieron el proceso estaba en su apogeo la guerra de Vietnam y al dúo que estaba a cargo se le ocurrió preguntarle si estaba dispuesto a ir a pelear allá, y mi papá, que no sabe fingir, dijo que no, que en Vietnam él iba a durar nada y que aquí iba a ser más útil a su familia y a la Revolución; y entonces ellos entendieron que mi padre no estaba preparado para integrar las filas del Partido. Pero lo mejor de todo es que mi padre siguió siendo el mismo revolucionario de siempre hasta hoy. No te imaginas lo importante que ha sido siempre esta anécdota para mí.

Por eso quizás entiendo la Revolución como algo para lo que hay que vivir, no de lo que hay que vivir, y mantengo como premisa decir siempre lo que pienso; aunque eso no sea lo que los demás quieren oír; y critico mucho todo lo que a mi juicio está mal hecho, pero predico con el ejemplo; y aunque me encantaría pasarme todo el tiempo de mi vida leyendo, escribiendo guiones o filmando, he aceptado tareas que son más políticas que artísticas, que me roban tiempo y energía, pero que considero necesarias para ayudar a construir un mundo donde mis nietos vivan mejor.

Entiendo que las ideas no pueden esgrimirse como panfletos, pues se vuelven inefectivas. El arte tiene la cualidad de transmitirlos como algo implícito, que llegue al corazón y, bañadas en sentimiento, suban a la cabeza. Por eso no me gustan las historias que terminan sin salida posible para los personajes. Pienso que hasta los más desesperados pueden tener algo de qué asirse para tener una segunda oportunidad y los artistas tenemos una responsabilidad social muy grande con los públicos. Creo que, aunque tengamos el deber de enfrentarlos con las más crudas realidades, tienes que darles al final un poquito de oxígeno para que les quede alguna esperanza de poder ser mejores seres humanos.

En fin, mi obra parte de una posición ante la vida que comparte los principios más puros del proyecto social donde vivimos, y si a eso se le llama política, no tengo miedo a decir que mi obra lo es. Sí me preocuparía mucho que la catalogaran así los que piensan que hacer política es el panfleto o lo tendencioso burdo, porque no tengo nada que ver con eso.

¿Cómo se resuelve la convivencia con un esposo, realizador también (Charlie Medina), que lleva una voz personal como director de ficciones en la televisión; un hijo que les ha seguido los pasos como creador audiovisual (Pedro Luis Rodríguez)? ¿Cómo dialogan los espacios personales y laborales?



Me acuerdo que, cuando empezaba mi relación con Charlie, una amiga me advirtió que trabajar en el mismo medio era lo peor que nos podía ocurrir para mantener la estabilidad. De eso hace ya 23 años y puedo garantizarte que ella, por suerte, estaba equivocada.

No te voy a decir que es fácil porque, por ejemplo, desde el principio supimos que no podíamos trabajar juntos. Cada uno tiene sus propias ideas sobre la profesión y, aunque coincidimos en casi todos los principios, diferimos en estilos y métodos. Sin embargo, nos consultamos todo para conocer la opinión del otro y siempre me es útil, para concordar o para disentir, porque nos respetamos mucho profesionalmente.

Yo admiro en Charlie, su profundidad al tratar temas difíciles, su ojo para seleccionar elenco, su manejo del erotismo, audaz, pero sin desbordes. He aprendido mucho de él sobre el trabajo de las atmósferas fotográficas y sobre la selección de los encuadres, porque tiene un sentido muy preciso de la visualidad que necesita cada historia.

De Pedro Luis, mi hijo, paradójicamente, también he aprendido mucho. Es un ser humano muy sensato y sus consejos me han servido de mucho. Por ejemplo, no estoy tranquila hasta que él lee el guión y me da sus criterios, y es muy certero en darte opiniones sobre el primer corte de edición, porque enseguida se da cuenta de lo que sobra o de lo que falta.

Como ves, tengo dos colaboradores importantes en casa, pero respetamos mucho nuestros espacios. Casi nunca nos visitamos en los ensayos ni en las grabaciones y, cuando lo hacemos, nos cuidamos de opinar en público, aunque después, en casa, podamos comentarnos algo. En las ediciones vemos nuestras obras cuando está el primer corte, para opinar y debatir ideas. Creo que ha sido una práctica saludable y beneficiosa para los resultados de nuestra obra.

Un largometraje de ficción, el sueño de muchas realizadoras ¿Qué esperas de esta obra?

Imagínate, lo que espero siempre que hago una obra: que la vea mucha gente y que lo que quisimos decir con ella se comprenda, aunque no se esté de acuerdo con algo.

Se trata de cuatro personajes que son muy interesantes, pero muy disímiles. La idea básica que hemos tenido presente todo el tiempo es que, a pesar de las diferencias, si existe comprensión y sobre todo, respeto por el otro, se pueden construir espacios y proyectos comunes. Creo que es una filosofía que nuestra sociedad necesita. Si eso se entiende y convence a alguno que aún no piense así, ya nos daríamos por satisfechos.