

## “Para mí toda película es como un diario”. Entrevista a Luis Alejandro Yero

Por Anabella Castro Avelleyra\*



Luis Alejandro Yero. Crédito de la fotografía: Valérie Baeriswyl.

Despunta octubre en Buenos Aires y el cineasta cubano Luis Alejandro Yero —graduado en Dirección Documental por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) y Coordinador Académico de la Cátedra Documental en la misma institución— se encuentra entre nosotros, presentando su primer largometraje, *Llamadas desde Moscú* (2023), en el Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA). El film se adentra en la experiencia de cuatro migrantes cubanos en la capital de Rusia, con una agudeza y una sensibilidad que el director ya había manifestado en los

---

cortometrajes *Años de entrega* (2017), *Apuntes en la orilla* (2018), *El cementerio se alumbra* (2018) y *Los viejos heraldos* (2018). Acerca de su mirada atenta, su temprana fascinación por el cine, el amor por aquellos a quienes filma, la cuidadosa construcción espacial que se destaca en su obra y una manera autogestiva y deslocalizada de hacer películas, entre muchas otras cosas, hablamos con él la soleada tarde del 12 de octubre, en Parque Chas.

**Anabella Castro Avelleyra: Me gustaría saber cómo fue tu primer acercamiento al audiovisual, en la niñez, y, después, cómo y cuándo ser cineasta se convirtió para vos en un deseo, en una necesidad.**

**Luis Alejandro Yero:** Yo parto de un gran privilegio, y es que mi padre es crítico de cine, Doctor en Ciencias del Arte. Había un videoclub en el pueblo donde crecí, Sancti Spíritus, donde él rentaba películas. Y yo veía esas películas. A los 10, 11, 12 años estaba viendo Bergman o Antonioni. Obviamente, había mucho que me resultaba desconocido, pero también algo que me fascinaba. Eso implicó cierta educación en la mirada, y también cierta educación sentimental. Quizás como niño no entendía la totalidad, pero había algo fascinante en esos universos que descubría, que resultaba muy atractivo, inquietante y misterioso para mí. También recuerdo que leía mucho. Mi padre tenía una biblioteca inmensa, en la que había libros increíbles, que yo devoraba desde niño. Creo que ese fue el primer estímulo: la biblioteca de mi padre y esos videocasetes que él ponía en casa. Ese deseo cinéfilo, muy precoz gracias a los estímulos de mi padre, no sé en qué momento se volvió: "No sólo quiero ver esto, sino que también quiero hacerlo". Está esta idea de que la niñez define todo, y desde la niñez había ese gusto de observar detenidamente las cosas. También coincidió que en Cuba está la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que es importantísima y brinda una educación de elite. Diría que a la altura de los 15 o 16 años decidí que iba a estudiar allí. Intenté estudiar cine como Licenciatura, porque la Escuela de San Antonio es una especie de maestría, que haces después de que te gradúas de una Licenciatura, pero en mi año no abrió la

---

carrera de cine y terminé estudiando periodismo, que era lo más cercano. Me pasé toda la universidad odiando la idea de ser periodista —y, además, en Cuba, que es como volverte soldado de la propaganda—. Había una contradicción en ese sentido, porque era una formación muy buena. Yo tengo que agradecer muchísimo, porque creo que ese fue otro momento de vital importancia en la formación de la mirada. No tanto por la carrera, sino por los amigos con los cuales coincidí. En mi formación política y emocional fueron esenciales esos años. Era una Habana con una vitalidad tremenda, estaba a años luz de la Habana de ahora mismo. Me gradué de periodismo, apliqué a la Escuela de Cine de San Antonio, me aceptaron, y allí aprendí absolutamente todo.

**A.C.A.: Siento que hay algo de esos estudios en periodismo que se percibe en tus películas. ¿Hasta dónde esas dos carreras de alguna manera se intersectan?**

**L.A.Y.:** Creo que lo esencial de mis estudios de universidad fueron los amigos que me acompañan hasta el día de hoy, afectivamente. Lo mucho que leí, que vi, que viví por mi cuenta. Tenía claro que no me interesaba ser periodista, quería ser cineasta. Hay ciertas habilidades que creo que surgieron, que tienen que ver con estar muy atento al mundo. Los temas que me eligen o me provocan un deseo muy grande le hablan mucho al aquí y al ahora, por más que la mirada sea sutil o indirecta e intente encontrar su trascendencia. Y está la cuestión de la aventura de ir a ese encuentro del otro, de buscarlo, de conocerlo, de dialogar, esa curiosidad. Ciertas herramientas para esa investigación y para ese encuentro con el otro, que creo que esos años formativos dejaron en mí, y que me han facilitado el proceso de investigación en el documental. Hay un proceso de lectura, de identificar fuentes, de organizar un universo. Lo que lo diferencia de lo que pudiera ser una investigación periodística es que no existe la idea de llegar a una verdad o a una conclusión, sino más bien lograr acceder y crear un espacio y un registro cinematográfico.

**A.C.A.: Hay dos fechas determinantes en tu biografía, que coinciden con puntos de inflexión en Cuba: naciste en 1989, muy cerca del comienzo del Período Especial,<sup>1</sup> y entraste a la EICTV en 2015, o sea que empezaste tu formación como cineasta en paralelo al restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos. ¿Considerás que esos momentos tan candentes en lo histórico, político y social del país tuvieron un influjo en tu vida y en tu carrera?**

**L.A.Y.:** Sí, completamente. No sólo en mi caso, sino en el de toda mi generación. Es la tercera generación tras la Revolución cubana, que es justo la que nació con el derrumbe de su utopía. Mis abuelos fueron los primeros beneficiarios de esa revolución. Yo vengo de una familia extremadamente humilde. Mis padres fueron los primeros con estudios universitarios. Mi abuela era analfabeta cuando triunfó la revolución, y conoció a mi abuelo por la campaña de alfabetización. O sea que yo existo literalmente por el proceso que inició la Revolución cubana en 1959. Fue algo determinante en mi familia. La generación de mis padres es la de ese nuevo mundo que iba a surgir, esa gran utopía para la cual se sacrificaban en ese momento. Y toda esa ilusión estalló cuando cayó la Unión Soviética y quedamos completamente desnudos. La generación de mis padres sentía que ese futuro iba a llegar en algún momento, pero cuando yo nazco ese futuro había desaparecido completamente. Yo nazco en las ruinas absolutas, en un país colapsado, pero donde continuaban estas promesas de futuro. Las palabras estaban completamente desconectadas de la realidad. Ahí empezaron nuestras primeras sospechas como generación y nuestras primeras insatisfacciones. Y eso empezó a radicalizarse aún más cuando llegó Internet y la tecnología digital. Las generaciones de mis padres y mis abuelos tenían dos canales de televisión cubana, la prensa del Partido Comunista de Cuba, y las revistas que llegaban de Moscú. Cuba era una burbuja, un universo paralelo, vivía en su propia realidad,

---

<sup>1</sup> Período especial en tiempos de paz fue la denominación que recibió la crisis económica, política y social que atravesó Cuba a partir de la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética.

---

en su propia entelequia. Pero mi generación, a medida que fue creciendo, empezó a encontrar fallas e incoherencias, a manifestarlas, y a radicalizarse cada vez más, hasta el día de hoy, que ha sido expulsada del país o se ha tenido que ir por la persecución política. Ese fue el escenario que vino con la llegada de Díaz-Canel.<sup>2</sup> Porque, volviendo a esa otra fecha, 2015, Raúl Castro<sup>3</sup> hizo una serie de reformas muy tímidas, pequeñas, pero que fueron profundas, porque oxigenó mucho al país. Y ese nuevo aire que entró por estas pequeñas, mínimas concesiones, abrió un dique por el cual empezó a salir una fuerza incontenible. Empezamos a comunicarnos, a viajar. La diáspora cubana empezó a participar más dentro de Cuba, empezó a haber viajes, empezó a haber pequeños negocios, empezó a entrar mucha inversión de esos cubanos en la diáspora, empezaron a crecer bares y restaurantes. Eso fue en mis últimos años en la universidad, es esa Habana vívida que yo recuerdo, que era maravillosa. El gran parteaguas de la restauración de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos fue un estallido. La Habana se volvió el lugar más *cool* del planeta entero. Yo recuerdo esos años como una locura. Venían los Rolling Stones a la esquina de mi casa a dar un concierto gratis. Eran unos años de mucha promesa, de mucha vitalidad. Aprobaron el uso de Internet de forma masiva. Empezaron a caminar con el mundo. Y todo eso tuvo un freno, primero con Donald Trump, que echó abajo absolutamente todo, y después con las elecciones de Díaz-Canel. Había un gran misterio alrededor de él, y rápidamente mostró que era un funcionario gris, sin ideas, con un discurso de la década de los 80, completamente desconectado de esa nueva sensibilidad y de esa nueva necesidad del país. Ha habido un gran desencanto, cuya cúspide fueron las manifestaciones del 2021. Ha ocurrido el mayor éxodo en toda la historia de Cuba en estos dos últimos años. Y todo esto, obviamente, creo que ha estado

---

<sup>2</sup> Miguel Díaz-Canel ocupó el cargo de Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros de la República de Cuba desde el 19 de abril de 2018 al 10 de octubre de 2019. A partir de esa fecha, el cargo que aún detenta es el de Presidente de la República de Cuba.

<sup>3</sup> Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros de la República de Cuba desde el 24 de febrero de 2008 hasta el 18 de abril de 2018 (cargo que ocupaba de forma interina desde el 31 de julio del 2006).

---

en mis películas, no de forma directa, pero sí ese escenario de apocalipsis. Me ha interesado registrar, no tanto como una documentación histórica, sino como una documentación afectiva. Y sobre todo tratando de encontrar ahí lo universal.

**A.C.A.: ¿De dónde vino la inquietud y el deseo de hacer una película como *Llamadas desde Moscú*, y de hacerla en Moscú?**

**L.A.Y.:** Esta es una película cuya idea nació en 2020, por una serie de coincidencias. Una vez que terminé la Escuela, inmediatamente empecé a trabajar en un proyecto de lo que pudiera ser mi primer largometraje documental, para filmar en Cuba. No voy a ahondar mucho en ello porque es un proyecto que abortó, y no me gusta hablar de los hijos muertos. Fue muy traumático, porque implicó lidiar con una serie de hostigamientos y de imposibilidades mediadas por lo político, y decidí no continuarlo. Ahí fue cuando surgió esa certeza de que tenía que filmar Cuba fuera de Cuba. Estaba viajando mucho por los cortos de la Escuela, y al regresar de la Berlinale, sucedió el COVID. Llevaba como un año y medio viajando sin parar, y quedé encerrado en mi departamento de La Habana, en una ciudad en la que ninguno de mis amigos estaba. Me pregunté: Si en la casa y en la ciudad donde crecí no logro encontrar el hogar, ¿dónde está el hogar? Eso me provocó una conmoción, una inquietud, una perturbación muy profunda. Y justo en ese momento me encontré con una noticia que hablaba de unos cubanos que vivían en Moscú, en unas condiciones de una fragilidad tremenda. Yo tenía un techo, tenía el apoyo de mi familia y, aun así, me sentía muy desarraigado, muy desprotegido; imagínate estas personas en Moscú. Surgió por esa obsesión: qué idea de hogar logran construir, estando en una posición tan frágil y tan lejana de esa patria íntima de la cual vienen. Ahí empezó también la aventura de ir a ver cómo vive un cubano al otro lado del mundo, en Moscú.

**A.C.A.: ¿Y cómo aparecieron estos personajes?**

**L.A.Y.:** Fue durante el proceso de investigación. Una comunidad que está en un lugar que no conoce, un lugar inhóspito, ¿dónde se refugia? En las comunidades virtuales: Grindr, Instagram, Facebook. Fue por ahí, contactando gente por esas redes sociales. Una persona luego me llevaba a otra. Hicimos una convocatoria abierta en Facebook y respondió un montón de gente, varios de los chicos salieron de allí. También llevé una investigación de forma remota muy prolongada, por un año. Entonces llegué a Moscú teniendo un mapeo, y luego fue el estar, ir conociendo gente. Y allí, pues, surgieron estos cuatro chicos. Había también muchas obstrucciones: vivían diez personas en un mismo apartamento, o estaban en una renta ilegal. Finalmente, la película terminó resolviendo su dispositivo de crear un falso hogar: el apartamento es algo que rentó la película, es un no lugar que creamos para ese hogar que no tienen, para estar y habitar el espacio desde el desarraigo, que es lo que me interesaba tratar en la película.



Fotografía del rodaje de *Llamadas desde Moscú*. Crédito: María Grazia Goya.

**A.C.A.: El trabajo con el espacio es algo muy interesante, que aparece en todas tus películas: los sujetos están muy constreñidos al interior de los espacios, el exterior suele aparecer a través de las ventanas, y también, en *Llamadas desde Moscú* y en *El cementerio se alumbra*, aparecen los espacios exteriores filmados de una manera bastante fantasmagórica. ¿Cómo es que te fue interesando, a lo largo de todo este recorrido de obras, construir los espacios de esta manera?**

**L.A.Y.:** Creo que tiene que ver con algo de mi personalidad, con esos años formativos de infancia y adolescencia. De hecho, cuando era adolescente yo estaba entre ser cineasta o arquitecto. Soy de alguna forma un arquitecto frustrado. Para mí la espacialidad siempre es algo muy importante. Hay algo que me pasa, que es llegar a un lugar y sentir gozo espacial. Es algo que para mí siempre ha estado, desde niño, muy vívido y muy evidente. Como cineasta trabajo muchísimo, a un nivel de rigor, hago croquis de los lugares que filmo. Es casi como apropiarme del lugar cinematográficamente. Como si fuera una especie de tótem, como el hombre prehistórico que dibujaba los bisontes en las cuevas para sentir que se apropiaba a través de un ritual mágico de esos bisontes. Yo siento algo así cuando filmo los lugares. Necesito dibujarlos. Y trabajo muchísimo con mi fotógrafo, siempre.

**A.C.A.: Es que algo que también está presente en todas las películas tiene que ver con que es como si estuviéramos espiando la cotidianidad de estas personas y, al mismo tiempo, la imagen da cuenta de un trabajo de puesta en escena y de composición de los planos sumamente detallista y ajustado, pensado hasta el último detalle.**

**L.A.Y.:** Precisamente, tal cual, es eso. Yo hago croquis de planos, y siempre trabajo mucho con los fotógrafos: dónde poner la cámara, estudiar cómo se comporta la luz, naturalmente cómo se ilumina ese espacio y cómo cambia a lo largo del día, qué pequeñas alteraciones podemos hacer con la luz artificial para



---

dar un matiz determinado, las formas de las paredes, los colores, las texturas, entender cómo se mueven los protagonistas de la película en el espacio, cuáles son sus recorridos, dónde esperarlos, desde qué lugar. Es un trabajo muy fuerte que pasa siempre: apropiarse cinematográficamente de lo espacial. Algo que para mí es muy importante es identificar la personalidad de cada espacio. Toda película es un universo, y ese universo está compuesto de espacios, y esos micro espacios son galaxias con su propia personalidad. Es importante entender profundamente qué pasa en esos lugares y qué personalidad tienen. Por ejemplo, en *Llamadas desde Moscú*, el sofá, el cuarto, era el lugar de las llamadas con los amigos, las llamadas íntimas; el balcón era el lugar de la nostalgia. Incluso hasta los pensaba sonoramente. En la realidad sonaban exactamente igual, pero en el trabajo con el sonidista, sonoramente cada uno tiene su propia personalidad. El trabajo con el espacio es algo que disfruto enormemente. Ese proceso de conceptualización, de estudio, de investigación, todos esos detalles para mí resultan fascinantes. Es algo que trabajo con la fotógrafa de forma muy minuciosa. La elección de planos fijos, muchas veces grabados con angular, con profundidad de campo, es para que se haga sentir esa espacialidad. Estoy ahora en un proceso de crisis. Estoy ya un poco cansado de mí mismo. La nueva película en la que estoy trabajando ahora en Tijuana es todo lo contrario: cámara en mano.

**A.C.C.: Hasta ahora estaba siendo como una marca personal.**

**L.A.Y.:** Me aburrí de mí mismo, porque nuestras necesidades van cambiando, y nuestras emociones también. Para mí toda película es como un diario, es el registro de quién eras tú en un momento muy específico de tu vida, y cómo te relacionaste, reaccionaste ante un mundo determinado. Varios amigos me preguntan cuál es la película que más me gusta o cuál es la que menos me gusta, y para mí todas son iguales, porque cada una de ellas es el registro de quién fui yo —yo junto con un equipo de personas, por supuesto— en un momento determinado de la vida, qué decisiones tomamos y cómo nos relacionamos y

---

miramos el mundo. De alguna forma es un recuerdo de quién fui yo, en un momento determinado, y las cosas que me sucedieron, y las personas con las que me encontré, y las vidas que acompañé en ese momento.

**A.C.A.: Ahora que mencionás esto del registro de quien fuiste vos, una diferencia que tiene *Llamadas desde Moscú* con los cortometrajes es la inclusión de tu persona. No llegás a tomar un lugar protagónico, pero estás ahí, al comienzo.**

**L.A.Y.:** Yo creo que fue una solución que surgió de la escritura, por este dispositivo que tuvimos que crear ante la imposibilidad del acceso a sus hogares: creamos un falso hogar, y hacemos explícito que lo crea la película. Por eso mi presencia es mínima, pero responde a esa necesidad dramática de hacer explícito el dispositivo de la película. Y luego lo de la guerra fue absolutamente imprevisto. A los dos días de terminar el rodaje Putin anuncia al mundo: “Hemos movido nuestras tropas a Ucrania”. Todo empezó a desmoronarse: las tarjetas de crédito dejaron de funcionar, los vuelos empezaron a cancelarse. Decidimos irnos inmediatamente. Después seguí hablando con los chicos, porque obviamente me quedé preocupado. Seguía teniendo conversaciones hasta que algo se encendió dentro de mí y me dije: “Estas conversaciones también son parte de la película”. La película, a través de esas llamadas, contaba sus vidas, su fragilidad y su resistencia después de terminar el rodaje, pero también era una mirada sobre la invasión desde un lugar muy periférico. Las imágenes de las bombas cayendo sobre Ucrania inmediatamente iban a llegar desde un montón de lugares, pero mirar la invasión desde ese lugar tan periférico y tan lejano a mí se me volvía interesante.

**A.C.A.: Bueno, otra cuestión que me parece interesante en esta película, pero también en los cortos, tiene que ver con cómo manejas el fuera de campo, cómo en muchas oportunidades decidís dejar cosas muy importantes en el fuera de campo.**

**L.A.Y.:** Muchas veces —creo que la mayoría de las veces— terminan siendo no tanto elecciones *a priori*, decisiones de la escritura, sino soluciones a las imposibilidades de acceso. El curso inicial quizás es grabar de una forma más directa. Varias personas, sobre todo profesores míos de la Escuela de Cine, me han dicho: “Oye, la película que terminas haciendo es mucho mejor de la que escribiste e imaginaste. Qué bueno que no pudiste tal cosa y encontraste esta solución”. Hay veces que sí ha sido una cosa consciente de la escritura previa tratarlo así, pero muchas veces son soluciones que encuentro junto al equipo para sortear imposibilidades de acceso.

**A.C.A.:** En *Años de entrega* es más buscado.

**L.A.Y.:** Ahí sí fue muy consciente. Es curioso, porque muchas veces inicio películas con una predisposición determinada, y esa predisposición se encuentra con algo que la radicaliza. Por ejemplo, en *Años de entrega*, yo, de forma muy caprichosa, llego a la montaña y digo: “No quiero un árbol ni una plantita en mi película”. Y, de pronto, el encuentro que me conmociona es con José, este señor cuyo silencio me recordaba a mi abuelo. Siempre parto de ahí, con encuentros que me fascinan y que me provocan algo que es casi como enamorarse. En todas las películas que he hecho hasta ahora siempre ha sido enamorarme de esas personas con las cuales filmo, porque encuentro algo ahí que me emociona profundamente. Y cuando lo voy acompañando a José me doy cuenta de que nunca salía de la casa, estaba todo el tiempo encerrado. Entonces ahí se radicalizó esa predisposición de que una película en medio de la montaña fuera completamente encerrada, sin ver un árbol, cuando más en un cuadradito a través de la ventana.

**A.C.A.:** Lo mismo se repite de alguna manera en *Llamadas desde Moscú*, y ahí fue una estrategia.

**L.A.Y.:** Claro. De hecho, mi idea era que ellos vistieran el abrigo rojo atravesando los paisajes, como si estuvieran hablando por teléfono mientras caminaban por la ciudad. Pero a la semana de estar en Moscú me di cuenta de que no podía ponerlos a caminar por la calle con ese abrigo, pues inmediatamente iba a llegar la policía. Entonces todo se volvió estrategias y soluciones o cuidados que había que tener con los protagonistas de la película, y de ahí surgió la idea de ese fuera de campo. Y también la sorpresa de la guerra. Eso impregnó la película.

**A.C.A.:** Y hay algo también del montaje entre la imagen y la banda sonora.

**L.A.Y.:** Sí, tal cual, eso es algo que para mí siempre es muy importante. La Escuela de Cine de San Antonio de los Baños tiene una cátedra de sonido que es muy sólida. Entonces, como directores, es algo en lo que nuestra formación se detiene mucho. Y es algo que en lo personal me interesa muchísimo también. Esa sincronía o esa dialéctica que puedes establecer entre lo sonoro y lo visual. Lo sonoro puede negar lo visual, o lo puede comentar, o lo puede expandir y construir un universo, construir imagen desde lo sonoro. Son cosas que a mí me interesa mucho explorar. Hay un principio que a mí me encanta de Michael Haneke, quien utiliza mucho el fuera de campo precisamente a través del sonido. Él habla de distanciar con la imagen y manipular con el sonido. Construyo mucho el fuera de campo a través del sonido. También para crear emociones, o hacer referencia a lo que quizás no sea tan interesante mostrar directamente por imágenes. Escuchar, pero no ver esas fuerzas que están ahí, interviniendo sobre ese universo, las hace mucho más inquietantes e interesantes. Por ejemplo, la invasión a Ucrania a través de las noticias y las llamadas. Son tantas cosas que puedes mostrar a través de lo sonoro y que adquieren mayor fuerza precisamente escuchándolas y no viéndolas.



Fotografía del rodaje de *Llamadas desde Moscú*. Crédito: María Grazia Goya.

**A.C.A.:** Algo que sí aparece persistentemente, creo que prácticamente en todos los planos de *Llamadas desde Moscú*, son los celulares. ¿Cómo cobró ese protagonismo el teléfono celular?

**L.A.Y.:** Eso fue, creo yo, la propia reescritura que ocurrió con la investigación. En la escritura inicial, esa primera sinopsis basada en la investigación a distancia, las llamadas eran importantes, pero no protagónicas. Luego, ya estando en Moscú, aparecieron todos los condicionantes, la realidad manifestándose, con la cual tienes que negociar. Surgió el dispositivo de rentar ese espacio y grabarlos por separado, que fueran como presencias fantasmagóricas, que vivieran al mismo tiempo en el mismo lugar, pero nunca hablaran entre ellos, para hacer mayor la intensidad de la soledad de la experiencia migrante. Tomando esa decisión, tenías a un protagonista solo, frente a ti, en cámara. Entonces, ¿qué iban a hacer? En ese tiempo de investigación me di cuenta de que pasaban mucho tiempo con el celular:

llamando, jugando, haciendo TikTok, karaoke. Porque, imagínate, tienes dos o tres amigos en la ciudad y nada más que hacer, entonces el celular es tu centro vital. Fue allí, en ese proceso de investigación y luego de rodaje, donde el celular adquirió el protagonismo que adquirió. Porque era también darle una solución a una cuestión narrativa, que es: ¿cómo filmas a una persona en solitario? ¿Haciendo qué? ¿Mirando el techo todo el tiempo? Tiene que hacer cosas. Y ¿qué cosas hace? Pues, lo que hace normalmente en su vida: estar todo el tiempo con el celular. También estaba el reto de cómo filmar esas interacciones con celular.

**A.C.A.: Me pareció interesante cómo ese objeto iba cumpliendo distintas funciones: a veces era el contacto con el afuera, a veces era apuntarse más hacia adentro.**

**L.A.Y.:** Sí, tal cual, era justamente eso: encontrar variaciones de esas interacciones con celulares. Que es su vida: juegan con él, se divierten, se encuentran a sí mismos, se auto representan, hablan con sus familiares, con sus novios, con sus amantes, en chats grupales. Hay una cosa muy interesante que descubrí, y que creo que aplica no solamente a los cubanos sino a muchas diásporas, y es que hay grandes grupos *online*, donde son decenas y decenas de personas, dispersos por medio mundo que, sin haberse visto en la vida, se conectan a diario a conversar, y surgen romances a distancia, amistades; es una cosa loquísima. Resulta fascinante, porque son estrategias y formas de resistencia para mantener esa idea de comunidad. Son respuestas que han encontrado para mantenerse de alguna forma unidos a esa patria que dejaron atrás. Y da cuenta de cómo ha mutado la idea de patria, la idea de pertenencia, y cómo se construyen comunidades y diásporas digitales, en la nube. Como si hubiera también un país ahí flotando en la nube.

**A.C.A.: En los créditos finales de *Llamadas desde Moscú* se indica que la película fue finalizada en distintas ciudades. ¿Con qué producción**

---

**contaste? ¿Con fondos de qué lugares? ¿Cómo se dio el proceso de postproducción uniendo equipo de distintos países?**

**L.A.Y.:** Hay una frase que para mí es muy determinante, de Claire Denis,<sup>4</sup> que dice: “Hagan películas con muy muy poco dinero o mucho mucho dinero, pero con las del medio no pierdan tiempo”. Esa frase en mí hizo mucho sentido, porque el cine se puede hacer con muy poco dinero —aunque siempre sin precarizar, el trabajo tiene que ser pagado—. Hay ese gran mito de que hacer cualquier película es una cosa muy aparatosa y, cuando te pones a pensar, hay un montón de intermediarios innecesarios. Lo que dice Pedro Costa<sup>5</sup> a mí me resulta muy valioso también: “El cine se puede hacer de forma muy sencilla; piensen en la economía de sus películas y empodérense”. Entonces, había ese deseo muy grande y esa urgencia de hacer la película, había esos amigos con los cuales empezaron las conspiraciones, y había una energía muy *punkie*. Porque, además, ¿a quién se le ocurre filmar en el otro lado del mundo, en Rusia, en plena pandemia? Cualquier productor establecido hubiera dicho “vamos a empezar y en dos años con suerte vemos si la filmamos”. Yo no espero dos años. Fue empezar a hacer esa investigación, esa primera carpeta, reunir a ese equipo de amigos. Había un dinero mínimo que sí había que conseguir. O sea, yo podía trabajar gratis porque es mi película, pero a la fotógrafa había que pagarle, había que pagar boletos, había que pagar una estancia y una alimentación decorosa, porque es un esfuerzo físico y mental muy fuerte filmar. Era sacar las cuentas para saber cuánto era ese mínimo. Y empezamos a aplicar a mil cosas. El 90 por ciento de los lugares pasaron de nosotros. Gané el Prince Claus en Holanda, y mi productor, Daniel —que es español, pero vive en Berlín desde hace mucho—, el fondo de ayuda a artistas que Angela Merkel dio en la pandemia. Y ya está: las cuentas salieron, y a filmar. Entonces, era eso: un equipo muy pequeño, con los gastos justos y necesarios, haciendo un uso muy efectivo y

---

<sup>4</sup> Directora de cine y guionista francesa.

<sup>5</sup> Director de cine portugués.

---

estratégico de los recursos. También, ahora mismo, yo tengo 33 años, una vitalidad inmensa, y toda mi vida está configurada para dedicar tiempo a hacer películas. Por eso aparezco en los créditos de todo, no porque sea una persona genia, sino porque no teníamos un peso y me tocaba a mí asumir un montón de roles, para los cuales no teníamos recursos. Así empecé a editar, y en un mes hicimos tres laboratorios: FIDBA, DOK Leipzig y Arché por Lisboa. La película empezó a hacer ruido, a llamar la atención. Empezamos a llamar a amigos. Entró Elisa, la coproductora minoritaria de Noruega, que fue lo que nos permitió terminar la película. Con otros amigos hicimos intercambio para hacer sonido en Ciudad de México. Los subtítulos aquí en Buenos Aires. Fue un proceso deslocalizado. Hice la postproducción completa desde la oficina de la Escuela de San Antonio de los Baños. Recuerdo que tenía como seis tablas en Excel, en Google Docs, al mismo tiempo, y cada una de las tablas era un proceso. Aquí está la gráfica, aquí está el cartel, aquí está la post de sonido, aquí está la corrección de color, y era como un gran tablero en el cual yo le daba seguimiento a todos los procesos. Obviamente, había una confianza profunda en las personas que estaban en esos lugares haciendo ese ensamblaje. Encontramos esta manera de hacer y abaratamos un montón de costos. Es un modelo con el que estamos también haciendo ahora una nueva película en Tijuana, que continúa las búsquedas de Moscú.

**A.C.A.: ¿Y cómo es esta nueva película?**

**L.A.Y.:** Hay muchas cosas que me quedaron pendientes de *Llamadas desde Moscú*, que es una película muy estática, e incluso tediosa, porque habla de la espera, de esa inmersión en el desarraigo y en el encierro. La experiencia de la diáspora cubana es muy desperdigada: está en Moscú, pero está también esa gente intentando cruzar a Estados Unidos por la frontera de México, que atraviesa todo Centroamérica y queda paralizada en estas ciudades fronterizas, entre México y Estados Unidos, tratando de lograr el paso; está la gente que se pasa meses en Guayana, rodeada de selva, esperando tener la visa de Estados



Unidos. Entonces, me gustaba la idea de construir una especie de trilogía (porque hay también una tercera película) donde hablar de la misma experiencia, pero en paisajes distintos y con estrategias formales distintas. Vamos a hacer una película en Tijuana, donde pasé ya todo el verano investigando, y vamos a hacer una tercera película en Guyana, en Georgetown. En Tijuana el plan es seguir explorando la idea del tránsito, de la espera y del limbo de la experiencia migrante, y también *queer*. El proyecto es filmar como si fuera una gran noche eterna, una salida por los bares de la ciudad. La idea de cómo habitar la ciudad desde ese lugar de la fiesta como una forma de resistencia y celebración a la vida es algo que me interesa explorar en la película. Por eso esta película va a ser cámara en mano, movimientos, planos secuencia, la ciudad, karaoke. Todo lo contrario a *Llamadas desde Moscú*, que abordaba la cuestión del encierro, de la incertidumbre, del teléfono como ventana hacia el mundo. Vamos a ver qué surge.

---

\* Anabella Castro Avelleyra es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con el tema "Migración e identidad en el cine: miradas desde y sobre Cuba (2013-2019)". Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado al interior del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la FFyL (UBA). E-mail: [anabella.castro.a@gmail.com](mailto:anabella.castro.a@gmail.com)