

CineCubano

205

Enero-Abril 2019

Instituto Cubano
del Arte e Industria
Cinematográficos



años **icaic**

—

24

MARZO

1959

CineCubano

205

Septiembre 2018-Abril 2019

**Instituto Cubano
del Arte e Industria
Cinematográficos**

PUBLICACIÓN FUNDADA
EN JUNIO DE 1960
POR ALFREDO GUEVARA

Director
Roberto Smith de Castro

Jefe de redacción
Rubén Padrón Astorga

Edición y corrección
Lisandra Puentes Valladares

Diseño interior / Portada
Ariel Barbat

Redacción
Calle 23 núm. 1155 e/ 10 y 12
El Vedado, La Habana, Cuba

Teléfonos
(53) 7-838-2865
(53) 7-838-3650, ext. 151

E-mail
revcinecubano@icaic.cu

Impresa por Ediciones Caribe
ISSN 009-6946RPNS0342

Sumario

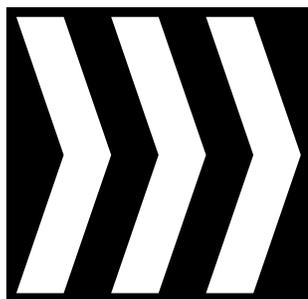
04

Nota editorial



DOSIER
60 AÑOS DEL ICAIC

- 06 **60 años del ICAIC**
Manuel Pérez Paredes
- 10 **Con Santiago Álvarez, Cronista del Tercer Mundo**
Luciano Castillo y Manuel M. Hadad
- 16 **La noticia a través del cine**
Santiago Álvarez
- 20 **Memorias del cineasta inconforme**
Titón habla sobre sus últimos cuatro largometrajes
- 28 **La Cinemateca de Cuba**
Héctor García Mesa
- 30 **Historias animadas de ayer y hoy**
Aramís Acosta Caulineau
- 40 **La virtud de mezclar las aguas que, cristalinas, siguen su corriente**
Alfredo Guevara
- 44 **Una siempre renovada muestra de artes sugerentes**
Alejo Carpentier
- 46 **Cine en camión, en arrias: en el aula, en la caña, en la montaña**
Un reportaje sobre el Cine Móvil ICAIC
Héctor García Mesa
- 54 **Premios nacionales de cine**
-
- 60 Titón, Santiago, Pastor, Humberto
Adiós, amigos
Lisandro Duque Naranjo
- 68 **En espera de *El Mayor***
Conversación con Rigoberto López
Reynaldo González
- 82 **Homenaje a Rigoberto López en el ICAIC**
Rafael Acosta de Arriba
- 86 **Mi amor sin antifaz**
Entrevista a Salvador Wood
Patricio Wood
- 92 **Angustias habaneras del cine cubano**
De Gutiérrez Alea a Fernando Pérez
Joel del Río
- 100 **Alejandro Gil: «Entablar un diálogo con el espectador es para mí lo más importante»**
Mayté Madruga Hernández
- 106 **La intención no era copiar Baracoa, pero la ves y puedes creértela**
Entrevista a Alexis Álvarez
Pedro R. Noa Romero



ESTE CINE NUESTRO



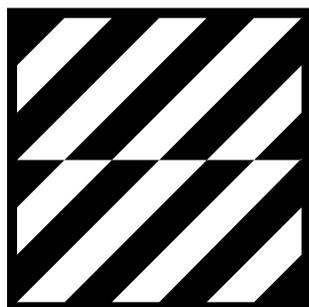
**ENSAYO
Y PENSAMIENTO**

- 112 **La tradición de lo nuevo en el cine latinoamericano:
las infinitas generaciones del Festival**
Tania Hermida



VARIACIONES

- 118 **Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
Continuidad, epítome y plataforma**
Joel del Río
- 130 **Premios Coral 2018**
40 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
- 132 **Los muchos rostros gráficos de un festival**
Antonio Enrique González Rojas



DE PELÍCULA

- 138 **Traficar la palabra**
Ángel Pérez
- 144 **Una camarera en retablo de silencios**
Frank Padrón
- 150 **Carlos Sorín: La tiranía del oficio, el cine de la duda
y el espectador ermitaño**
Rubén Padrón Astorga
- 154 **Roma o la reinención del cine de lágrimas**
Dean Luis Reyes
- 158 **La caza de Lars**
Si vas a matar, espera por Virgilio
Rolando Leyva Caballero
- 168 **Una gotera en el grifo de mi destino**
Mario Espinosa

**REPORTAJE
FOTOGRAFICO**

- 172 ***El Mayor*, de Rigoberto López**



LIBROS

- 176 **Imágenes y sonidos que se leen**
Norberto Codina
- 180 **Rogelio París y la intensidad de la aventura**
Gloria Rolando
- 182 **Renace un crítico de cine**
Daniel Céspedes

**MANUEL PÉREZ
PAREDES:
DOCTOR HONORIS
CAUSA**

- 187 **Elogio de la complejidad**
Víctor Casaus
- 190 **Palabras de agradecimiento**
Manuel Pérez Paredes

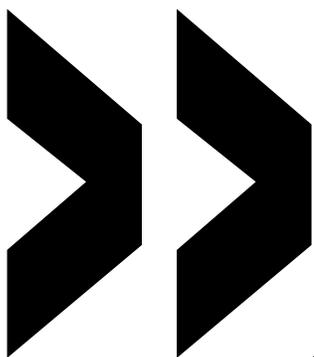
Nota editorial

Este número de la revista *Cine Cubano* coincide con dos grandes acontecimientos de la historia cinematográfica nacional: el 60 aniversario de la fundación del ICAIC y el centenario del natalicio de Santiago Álvarez. De ahí el énfasis en la memoria y el homenaje.

Bajo el rótulo de «Dosier 60 años del ICAIC», en una primera entrega que continuará en los siguientes números de la revista durante este año, se han reunido varios textos seleccionados por Manuel Pérez Paredes, Premio Nacional de Cine 2013, muchos publicados por *Cine Cubano*, que repasan hechos notables de la historia del ICAIC y que al mismo tiempo continúan iluminando el presente. La riqueza del pensamiento político y cultural generado en el ICAIC es un tesoro que debemos no solo proteger, sino aprovechar como capital invaluable del cine cubano. Los textos de Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Humberto Solás y tantos otros cineastas, críticos, especialistas, deben formar parte de nuestro arsenal diario. La revista *Cine Cubano*, soporte por excelencia de ese pensamiento, continuará honrando esa memoria viva, junto con el no menos profundo pensamiento de nuestra contemporaneidad.

En este número coinciden también una circunstancia festiva y una trágica. El rodaje del filme *El Mayor*, de Rigoberto López, marca el alcance de una meta largamente soñada por el realizador y por la institución. Sin embargo, junto a la crónica fotográfica de la filmación de la película y a una extensa entrevista al director, realizada por Reynaldo González, golpea el texto escrito por Rafael Acosta para el homenaje póstumo a Rigoberto, quien dedicó sus últimas energías a la terminación del filme.

La Revista continúa reservando un espacio privilegiado a la crítica cinematográfica. En tiempos en que el universo audiovisual, cada vez más omnipresente, mezcla las más diversas jerarquías artísticas, es esencial el reconocimiento calificado de lo más valioso, de lo que vale la pena desentrañar en términos de lenguaje, símbolos o códigos. Junto a los críticos de más larga trayectoria, continuarán apareciendo nombres de jóvenes que demuestran su talento.



Para el próximo número de la Revista puede anticiparse lo que sin dudas abrirá una nueva época para el cine cubano: la puesta en marcha de las propuestas dirigidas a la transformación de nuestro cine de acuerdo a las demandas actuales de la realidad, el reconocimiento legal del creador audiovisual como artista independiente y de los grupos de creación audiovisual; el Registro del Creador Audiovisual; la Comisión Fílmica y el Fondo de Fomento de la Creación Cinematográfica.

60



Dossier

60 AÑOS DEL ICAIC

Manuel Pérez Paredes

Invitar a releer o descubrir lo que no fue conocido ha sido práctica de la revista *Cine Cubano*. El sesenta aniversario del ICAIC es ocasión, con esta pequeña antología, para volver a mirar nuevamente al pasado, proponer recuerdos y provocar reflexiones. Esta breve introducción no la abarca toda, pues se circunscribe a dos temas que considero esenciales en la razón de ser de este organismo cultural en sus seis decenios.

Tema 1. El ICAIC y su política de programación en la formación del público

Después de su primer «por cuanto», que definía el cine como un arte, la ley fundacional del ICAIC desarrolló —estoy recordándola, no revisándola— sus objetivos esenciales para construir una industria que hiciese posible la creación de un cine nacional y también la formación de un público culturalmente preparado como espectador.

Ya sabemos que toda la producción cinematográfica que se realiza no alcanza la categoría de arte, independientemente de la voluntad que anime el esfuerzo creativo de cada obra. Esa aspiración no ignoró en el ICAIC, en lo más mínimo, una producción profesional que respondió a diversas necesidades y urgencias políticas e informativas que en múltiples etapas y áreas de la vida demandó la Revolución (Noticiero ICAIC Latinoamericano, en primer lugar, pero también Enciclopedia Popular, documentales científicos-populares y demás). Pero era necesario definir desde el despegue creativo la es-

pecificidad de la condición de arte para el cine, su peculiar forma de relacionarse con el conocimiento e interpretación de la vida-realidad en la que iba a existir y desarrollarse.

En lo tocante a la formación del público, le correspondió al ICAIC, a partir de 1961, dos años y meses después de creado, tener la total responsabilidad de la compra, distribución y exhibición de todo el cine que se veía en las salas cinematográficas del país. De estas fue su administrador, en el sentido más completo del término, que incluía la estética de su arquitectura. Su política de exhibición fue de una militancia revolucionaria no compartida por todos. Su amplitud partió del criterio de que en el mundo en que vivíamos (entre la década del sesenta e inicio de los noventa) la única manera de descolonizar las pantallas de los cines era diversificando, con el máximo rigor de calidad artística posible, la selección de lo que se compraba en el exterior. Por supuesto, no se podía ignorar el tope de recursos económicos disponibles para la adquisición de filmes que el estado ponía en manos del público, ni tampoco la existencia del bloqueo estadounidense en esta esfera, pues no solamente se nos privaba de poder comprar el buen cine norteamericano que se producía, sino también el de otras partes del mundo que sus casas distribuidoras compraban para todo el mercado internacional.

La política de programación cinematográfica del ICAIC es digna de recordarse y celebrarse en su sesenta aniversario como aplicación consecuente,

interpretación acertada, de la política cultural de la Revolución. La formación de un pueblo viviendo un proceso revolucionario, también espectador cinematográfico, estaba en plena concordancia con los mejores planes de desarrollo educacional y formación artístico-cultural de la población, en tanto seres humanos capaces de disfrutar a plenitud las diversas manifestaciones de las artes, creciendo humanamente ante las complejidades de la vida y en su enriquecimiento espiritual.

En torno a este tema, la vida interna de la Revolución ha estado acompañada de diversos debates e interpretaciones encontradas en cuanto a lo que se considera revolucionario y lo que no.

Un antecedente significativo en torno a la programación cinematográfica, a partir de dos puntos de vista encontrados, fue la polémica que sostuvieron, en diciembre de 1963, Alfredo Guevara, como presidente del ICAIC, y Blas Roca, como director del periódico *Hoy* y dirigente nacional del Partido Unido de la Revolución Socialista (PURSC). La política del ICAIC prosiguió sin variar después de aquel intercambio, pero el debate se retomó y volvió a coger fuerza durante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en abril de 1971, en su Comisión 6B. Allí se presentó la posición oficial del Instituto sobre este asunto, con la ponencia titulada «El cine y la educación», la cual fue objeto de amplio y fuerte debate al que se incorporó, en un momento de intensa discusión, Fidel Castro. Este hizo las conclusiones y respaldó la posición del ICAIC.

El hecho ocurrió el 27 de abril, y a continuación van algunos fragmentos de su intervención.

Porque partimos de un hecho real: estamos viviendo en el siglo xx y aproximándonos al siglo xxi, con un desarrollo tecnológico fabuloso de los medios de comunicaciones de masas que son la radio, la televisión; algunos de ellos pasan todas las fronteras. No se sabe dentro de diez o quince años cómo será y esas son realidades del mundo de hoy (...). Y creo que frente a eso tenemos que educar, no tenemos otra alternativa que la educación, la crítica, el análisis, el señalamiento. Creo que es el único camino que nos queda en este cambio (...). Pues entonces nosotros queriendo mantener al pueblo en una asepsia pura nos pasaría como a esos muchachitos que los tuvieron en una especie de torre de marfil donde jamás vieran una bacteria, carecerían de anticuerpos de todo tipo y el día que los sacaran al aire libre se mueren a las 24 horas. A nosotros desde el punto de vista cultural, des-

de el punto de vista moral, nos pasaría exactamente lo mismo, tendríamos un pueblo en asepsia pura (...). Pero hay algunas actividades del mundo moderno donde el vicio está en el aire igual que esos gérmenes patógenos que están en el aire, que están en el ambiente. Y el cine es una de esas manifestaciones que nos traen los gérmenes patógenos que están en el aire, que están en el ambiente, y de los cuales realmente por la época en que vivimos no podemos sustraernos.

Han pasado 48 años de aquellas palabras y el mundo cinematográfico, político y tecnológico de hoy es otro. No hay que extenderse en detallar los cambios; sin embargo, esas palabras no han perdido vigencia.

Pero hoy el debate prosigue, con cambios de lenguaje y formatos, dentro de tendencias que se plantean defender con fervor un futuro socialista, evidentemente bien diferentes en la meta final de lo que debe ser un revolucionario. Soy de los que piensa que más allá de qué películas se deben ver o no, lo que se ha discutido en lo profundo es qué tipo de ser humano queremos formar, qué tipo de sociedad queremos crear.

Y esto no supone ignorar las realidades concretas en que vivimos, ya en pleno siglo xxi, «fortaleza sitiada» en cuanto a lo que corresponda, pero nunca como pretexto.

Tema 2. El cine cubano y Latinoamérica como identidad

Los que nos formamos como cineastas en la década del sesenta del siglo pasado en el ICAIC, en cualquiera de las manifestaciones creativas, y añadido también a buena parte del personal de la dirección político-tecnológica y administrativa vinculado a la producción y exhibición cinematográfica, fuimos marcados por la conciencia de identidad del cine cubano como parte de Latinoamérica.

Desde que se creó el Noticiero ICAIC, y se le bautizó como Latinoamericano, tan temprano como en mayo de 1960, se estaba marcando una línea de trabajo político-cultural en la formación de los que estábamos empezando. Yo tardé un poco en alcanzar la dimensión de la importancia del añadido y lo que expresaba en profundidad.

Estoy recordando una década muy convulsa en todos los órdenes de la vida nacional y personal. Etapa de conmoción fundacional, con lo que conllevaba de destrucción, creación y búsquedas. Grandezas, miserias, reveses, genialidades, errores, aciertos, coexistieron en las vivencias de los que par-

ticipamos de aquel tiempo. Un por ciento atendible de cineastas y no cineastas que acompañaron el nacimiento y los primeros años del organismo estatal y su movimiento artístico decidieron que no iban a compartir los destinos del proyecto de país que estábamos gestando y optaron por la emigración.

Fue al mismo tiempo la década del despegue de nuestro cine como manifestación artística de la cultura. Un estado de gracia que se reveló con particular intensidad entre 1966 y 1969. Tengo entendido que esos «estados» son «momentos» destinados a pasar, y son resultado de un proceso acumulativo cargado de cierta cuota de misterio, un antes y un después en la historia de una persona o un movimiento que lo engendra, que da a luz e ilumina la vida de manera especial y deja huella para siempre.

Nada más lejos de recordar el ICAIC de ayer como un lugar de unidad idealizada, paradisiaca, «realista socialista». Todo lo contrario. Nos formamos con grandes debates también al interior de nosotros mismos. No escapamos a las pequeñeces y bajas pasiones mezcladas con los grandes temas y aspiraciones que nos movían en lo personal y como movimiento artístico entretejido con la vida nacional. Pero se logró que la diversidad, con todos los riesgos que comporta, fuese la fuente más importante de enriquecimiento, de «vida verdadera», y que los traumas y divisiones entre nosotros, que daño nos hicieron, dejaran marca menor.

El termómetro que señaló la temperatura de la autenticidad la registró alto entre nosotros, y eso fue vital. Nos educamos en el rechazo a la unidad como puesta en escena muerta, sembradora de inmovilismo. En ese entonces no se usaba este término, tan exacto como antesala de la muerte.

El saldo de ese estilo de dirección, de vida cotidiana y de riesgo, absuelve y engrandece a Alfredo, como fundador principal, y a los otros «pesos pesados» que jugaron un rol hegemónico en las dos primeras décadas, apoyándolo o chocando con él, y haciendo del ICAIC un lugar vivo.

Hoy puedo recordar mi texto de diciembre de 2013 dedicado a su persona, a pocos meses de su muerte («Estará pasando una temporada en el purgatorio»). Lo sigo suscribiendo, ahora con más convicción. No me atrevo a negar el pase directo de la vida terrenal al cielo de la inmortalidad como balance del quehacer de grandes personalidades, pero se me hace que la lista no es tan larga como creen algunos. La creación del purgatorio es sabia, aguda.

Regreso al ICAIC, a América Latina y al cine latinoamericano.

Después del aislamiento casi total al que Cuba fue sometida en los sesenta —ya se sabe que so-

lamente México no rompió relaciones diplomáticas— tuvieron que pasar dos décadas para que el país tuviese las condiciones necesarias para organizar su festival de cine en La Habana y convertirse en la sede continental del nuevo cine latinoamericano.

Hace unos meses cumplió 40 años el Festival. Hay que recordar que cuando se celebró el primero, en 1979, América Latina enfrentaba el encadenado de dictaduras militares a lo largo de todo el cono sur, y con el brazo más extendido del Plan Cóndor. Pero lo que no estaba previsto, en mi opinión, es que el Festival iba a repercutir en lo más profundo de nuestra realidad político-cultural. La llegada, con antelación de semanas, de numerosas películas de ficción y documentales de todo el continente para ser programadas en los cines en los días del evento, hizo posible que Fidel Castro se convirtiese en un apasionado espectador de parte de estas obras y descubriese el movimiento del nuevo cine latinoamericano. De ahí su interés en ir conociendo a sus cineastas cuando se realiza el evento, cada diciembre, en los primeros años de la década de los ochenta. Así se va compenetrando con su historia y sus diversos esfuerzos y luchas al escucharles las más diversas experiencias que le narraban.

Es así como se dan las condiciones excepcionales que hacen posible que Cuba asuma un rol protagónico en el fortalecimiento y preservación de ese movimiento. Solamente una persona como Fidel estaba en condiciones de llamar a Gabriel García Márquez y comprometerlo en llevar adelante la creación en Cuba de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y que con ella se diera lugar a la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Han pasado más de tres décadas de la creación de ambas. Ni Fidel ni Gabo están ya con nosotros y lo que queda por delante es la inmensa responsabilidad de respetar la grandeza de esas creaciones y mantenerlas a la altura de lo que ellos soñaron y se propusieron.

*

Manuel Pérez Paredes (La Habana, 1939)
Cineasta. Ha escrito y dirigido documentales y largos de ficción, entre los que destacan *El hombre de Maisinicú* (1973) y *Páginas del diario de Muricio* (2006). Fundador del ICAIC y del Comité de Cineastas de América Latina. Premio Nacional de Cine 2013 y doctor *honoris causa* por la Universidad de las Artes.



Con Santiago Álvarez, Cronista del Tercer Mundo

Luciano Castillo y Manuel M. Hadad

Tomado de la revista *Harvard Review of Latin America*

Santiago Álvarez (1919-1998) integró el grupo fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en 1959. Al año siguiente creó el Noticiero ICAIC Latinoamericano, al que imprimió un estilo particular, innovador, del periodismo cinematográfico, y dirigió el Departamento de Cortometrajes en el periodo que va de 1961 a 1967. Rigurosamente internacionalista, Santiago Álvarez recorrió con su cámara más de 90 países. Legó a la historia del cine documental clásicos como *Now!* (1965) —conceptuado por algunos de precursor del actual videoclip—, *Ciclón* (1963), *Hanoi, martes 13* (1967), *LBJ* (1968) y *79 primaveras* (1969), entre muchos otros.

No es reiterativo señalar que el rasgo estilístico predominante en la prolífica obra de Álvarez —que él llamo documentalurgia— es la mezcla extraordinariamente rítmica de las formas visuales y auditivas, al apelar a todo lo que esté a su alcance (metraje documental histórico, fotos fijas, imágenes de ficción, animación, carteles) con cierta dosis de ironía y sátira para transmitir su mensaje. Aunque apeló a elementos de ficción en su cortometraje *El sueño del pongo* (1970), su única incursión en el largometraje argumental, *Los refugiados de la Cueva del Muerto* (1983), quedó muy por debajo de las expectativas.

En un balance de su filmografía es indudable que sus primeros cortometrajes prevalecen por méritos propios sobre las obras posteriores de mayor duración. Ante el descenso de la producción documental en el cine cubano, el casi octogenario cineasta, en su infatigable defensa del cine urgente, incursionó en el video como alternativa. Santiago Álvarez —hombre fundamental en el que siempre destaca la fuerza de las imágenes— insistió en que «el cine documental no es un género menor, como se cree, sino una actitud ante la vida, ante la injusticia, ante la belleza, y la mejor forma de promover los intereses del Tercer Mundo».

Edmundo Aray llamó *Cronista del Tercer Mundo* a la compilación bibliográfica que realizó de su quehacer cinematográfico, ¿qué opina sobre esta definición?

Es un poco amplia, seguramente Edmundo Aray, al preparar el libro sobre mi obra y advertir que he recorrido, durante treinta años, lugares donde la historia contemporánea ha sido muy fuerte y muy dramática, pensó en lo del Tercer Mundo. Yo he estado en Vietnam, Camboya, Laos, Mozambique, Angola, Etiopía, en varios países de América Latina como México, Uruguay, Argentina, Chile; todos excepto Haití. Los he visitado, he realizado documentales en todos ellos y es posible que esto con-

forme una idea del trabajo de uno como cronista de los países del Tercer Mundo. El trabajo de un cronista cinematográfico no es el de un cronista de prensa escrita ni de otro medio de comunicación, y a partir de ahí se le habrá ocurrido titular el libro de esa forma.

En su amplia filmografía usted cuenta con una considerable cantidad de clásicos, pero ¿existe algún título que sea el que prefiera?

Es difícil responder, porque cada circunstancia ha tenido sus emociones, sus características; circunscribirse a uno o dos momentos se me dificulta, aunque, por ejemplo, *Hanoi, martes 13* a mí me gusta mucho. Primero porque fui protagonista del primer bombardeo a Hanoi por parte de los agresores yanquis, y segundo, porque el pueblo vietnamita, el conocimiento que he tenido de ese pueblo, las quince veces que he estado allí —antes, durante y después de la guerra—, me ha imbuido de un amor y una pasión por Vietnam, por lo que ha significado durante siglos, porque ha tenido que estar luchando contra todo tipo de imperialismo: el feudalismo chino, el colonialismo francés y por último contra el imperialismo norteamericano.

De cierta manera, como he trabajado bastante —he realizado más de una docena de documentales sobre ese país—, es posible que me atraiga sentimentalmente ese trabajo continuo allí; aparte de las características muy especiales que tiene su pueblo, que con sus manos, pies y modo de luchar contra el enemigo venció al más grande de los imperialismos de todas las épocas, al más sofisticado de todos. Un pueblo pobre, semidesnudo, sin zapatos, sin las botas militares con las que evitaban los soldados norteamericanos que le picaran las serpientes venenosas, sin el agua potable que tomaban los soldados yanquis; llenos de malaria, de parásitos, hambrientos, lucharon sin descanso contra el más poderoso agresor de todos los tiempos. Por ello siento un especial cariño. El trabajo que he realizado en esos lugares penetró muy adentro en mis sentimientos.

Existen tres elementos básicos en su cine documental: la edición, la música y la gráfica. Sin embargo, Rebeca Chávez, que fuera asistente suya, lo califica como «el misterio de la intuición». Cuando planifica un documental, ¿realmente surge como un fruto de la intuición?

Si la intuición tiene que ver con la magia y el misterio, es probable que sea verdad. Sin embargo, me parece que no es realmente lo más correcto decir que el trabajo mío es intuitivo solamente. Si yo no hubiera tenido la experiencia que tuve en mi vida,

si no hubiera vivido en Estados Unidos, si no hubiera trabajado de lavaplatos en Nueva York, si no hubiera sido minero, si no hubiera realizado todo el trabajo anterior a cuando empecé a hacer cine, si no tuviera la experiencia de un joven rebelde ante la injusticia de su tiempo, si no hubiera trabajado en una hora de radio juvenil cuando tenía 14 y 15 años, porque tenía una vocación política, si no hubiera tenido todo este *background*, creo que la intuición no daría resultado.

Puede que sí, que haya algo desde un punto de vista «misterioso» de lo intuitivo, pero es que si lo intuitivo no va ligado a una realidad que uno ha vivido, la experiencia que ha tenido durante esa realidad, no se hubiera convertido en algo intuitivo.

Pongo en duda la concepción de intuición en relación con el trabajo, porque por muy intuitivo que seas, si no tienes una base cultural, una experiencia de la realidad que viviste, no creo que lo intuitivo salga a flote. Hay quien cree que se nace sabio, pero nadie nace sabiéndolo todo; sino que a través del tiempo se educa, aprende, obtiene experiencias de la vida, recibe esa experiencia, la reelabora mentalmente, sentimentalmente; entonces sale lo intuitivo. Una vez explicado por mí qué estimo como intuitivo, si es lo que se comprende por el trabajo que he realizado en treinta años como cineasta, bueno, aceptemos entonces que es intuitivo.

Una de las etapas importantes en su formación fue aquella en que trabajó vinculado a la música en una emisora radial. ¿Le ayudó a dominar el ritmo en cuanto a la música?

Sí, es un elemento en mi vida, una parte fundamental. Por eso es que digo que lo intuitivo lo pongo en duda. Si no hubiera trabajado en el Departamento de Archivos Musicales de la emisora CMQ en la época en que lo hice, clasificando la música que se compraba para los programas radiales y de televisión, si no me hubiera entrenado en clasificar el sentimiento musical para ser usado después, no me habría dado cuenta de la capacidad de poder musicalizar algo con un sentimiento musical. Debido a que trabajé años allí, es posible que haya desarrollado una especie de temperamento musical, que

aprendiera a utilizar la música para determinados momentos de una operación estética.

El hecho de haber estado en CMQ me facilitó ese entrenamiento, ese desarrollo del «oído musical». Siempre me ha gustado la música. He guardado los discos que me regalan; a mi esposa también le gusta la música y me ayuda mucho en eso de la clasificación para futuros momentos musicales que pueda utilizar.

Por eso insisto en que lo intuitivo es muy relativo, porque sin ese entrenamiento, por mucha intuición que tuviera, a lo mejor no hubiera logrado desarrollar ese «oído musical» para emplear la música en determinadas secuencias de un documental o de un noticiero.

En el proceso de la creación existen dos formas en que usted ha asumido el documental: unas veces como en *Mi hermano Fidel*, que fue un documental accidental, surgido como fruto de la entrevista realizada a Fidel Castro para el largometraje *La guerra necesaria...*

Un subproducto.

Sí, un subproducto magistral, pero, ¿existen documentales en los que usted ha elaborado el guion antes de filmarlos, o verdaderamente ha filmado y después reelaborado?

Jamás escribo guiones. Esta confesión a toda voz puede extrañar a muchos compañeros; no realizo los guiones convencionales con los que muchos colegas trabajan o los obligan a trabajar.

El guion de mis documentales está en mi cerebro y en mis sentimientos. Es como si yo fuera una computadora humana y tuviera un *background* de experiencias de la vida y entonces, de vez en cuando, apriete una tecla y produzca determinado hecho cinematográfico, o me remita a un pasado que me sirva de guion en el tiempo para poder realizar un trabajo determinado.

Por ejemplo, *Now!* es un documental que no nació por intuición ni por el arte misterioso de un creador. Nace porque tenía la experiencia vivida en Estados Unidos, lo que vi con mis propios ojos sobre la discriminación racial. En un momento determi-



PRIMER PREMIO

Paloma de Oro

Wrocław 1965

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL
DE PELÍCULAS DOCUMENTALES
Y DE CORTO METRAJE.

nado en que las circunstancias se tornaron propicias para hablar contra la discriminación, tuve ese hecho del pasado almacenado en mi cerebro, y entonces lo utilicé para realizar *Now!*

Escuché la canción «Now!» porque un líder negro llamado Robert Williams, de visita en Cuba, me regaló un disco. Visitaba su casa, era su amigo, y un buen día me puso un disco y dijo: «Mira a ver qué te parece esto»; y era la música de «Hava Nagila». Le pregunté: «¿Tú me lo prestas?; ¿me lo regalas?». Y me lo regaló. Entonces, de oírlo varias veces, se me ocurrió realizar un documental exactamente con el tiempo que tiene esa canción.

Lógicamente, yo había pasado ya por una experiencia sobre lo que era la discriminación racial en Estados Unidos y cuando escuché la música de «Now!» empecé a retrotraer de mi archivo musical lo que habría de ser después el documental. No existió un guion, sino todo un pasado que se impresionó en mi retina y en mis células cerebrales y cuando fui a poner en práctica el rechazo a esa situación política de discriminación racial surgió la experiencia

que tuve en un momento determinado, y pude realizar mi película.

El guion está en la propia canción, es decir, vas siguiendo la canción y escribes el guion; eso es en el caso de este documental.

En el caso de otros sobre Vietnam, ¿qué guion yo iba a hacer? No sabía lo que iba a pasar. Cuando llegamos, la guerra estaba caminando, y estaban a punto de empezar los bombardeos. Las noticias eran terribles sobre la agresión tremenda del imperio yanqui. Decidí ir a ese país para ser solidario con su pueblo, aunque no teníamos suficiente equipamiento; fuimos con una cámara de 16 mm de cuerda y con un popurrí de varios tipos de películas: inglesas, norteamericanas, italianas, que nos habían regalado las delegaciones que constantemente visitaban a Cuba al principio de la Revolución.

Con esas películas en blanco y negro en 16 mm, de diferentes nacionalidades, con cámaras que cuando tú le das cuerda nada más que dura tres minutos la secuencia que estás filmando, entonces, tienes que volver a poner otro rollito, sin grabadoras, sin

MADE



NIÑO

„ Y EL NIÑO SE HIZO HOMBRE

Hanoi, martes 13 (1967)

lucos; yo llevaba una batería que me habían prestado los soviéticos cuando pasamos por Moscú; una batería que parecía un tanque, pesaba como diablo. Le llamaba «palangana», y eso es lo que parecía: una palangana para iluminar. Ese fue el equipo que nosotros llevamos a Vietnam.

¿Qué guion iba a hacer? Al día siguiente de haber llegado, empezaron los bombardeos a Hanoi. Teníamos noticias de que en cualquier momento los norteamericanos iban a bombardear ciudades abiertas como la capital. De acuerdo con las leyes internacionales, no puede bombardearse una ciudad abierta; una ciudad no tiene propósito de invadir a alguien, ni guarda equipamientos militares. Sin embargo, así sucedió.

No sabía qué iba a suceder en el momento en que estábamos allí. Ignoraba cómo iba a realizar el trabajo. El primer día que llegamos empecé a buscar los lugares donde intuía que posiblemente podían empezar los bombardeos, como por ejemplo el puente sobre el río Rojo. Yo dije: «Este puente seguro va a ser un blanco para ser bombardeado»; bueno, esa intuición de creer que iba a ser bombardeado; empecé a tomar notas de los lugares en que íbamos a filmar en el caso del inminente bombardeo a Hanoi. No existía ningún guion.

Sucedió el bombardeo, y de todo lo que filmamos indistintamente empezamos a ver, a buscar detalles adicionales para poder completar el hecho del bombardeo. Es en el cuarto de montaje, una vez que ya uno ve todos los *rushes*, los cuelga en el perchero, los analiza, que empieza a hacer un posible «guion» de cómo va a montar la película.

Además, en tanto no me surge la idea de un título de un documental, no puedo empezar a montarlo, tengo que tener el título pensado ya para, a partir de él, comenzar a estructurar un documental cualquiera. El título, para mí, viene a ser como una célula donde se encuentran todos los hechos heredi-

tarios que van a servir de elementos para conformar la idea después llamada «guion»; es decir, uno debe llevar cualquier hecho que quiera filmar como un diario: señalar lo que creas que es más importante en ese día. Ese diario lo conviertes después dentro del cuarto de montaje en una especie de cartilla o de guion. Hasta tanto no tienes todo el material revelado, los *rushes*, el título, inclusive ya estás pensando en la música. En resumen: yo edito y no hago como otros compañeros que hasta que no terminan de editar no le ponen la música, sino que voy simultáneamente preparando la música. En realidad, no existe un guion convencional.

Creo que el documental, igual que un noticiero, es «toma uno». El documental se parece mucho al trabajo del noticiero. Esto te evita tener que usar un guion, porque lo vas preparando en la medida que vas filmando cosas, hechos que te van a servir después para unirlos en el montaje, poner una imagen tras otra; empiezas a utilizar el lenguaje típico del cine que es el montaje.

El uso excepcional de la entrevista como recurso en su obra contrasta con el del cine documental contemporáneo, no solamente cubano, donde existe un abuso de las entrevistas y escasa elaboración cinematográfica.

La mayor parte de mis documentales no tienen entrevistas ni tampoco narración; siempre trato de evitarlas. Cuando no me queda más remedio, las utilizo, como por ejemplo en *La guerra necesaria*. Es otro estilo donde uso la narración, el locutor, pero, deliberadamente, la mayor parte del trabajo que he realizado es sin narración oral. Y es la música, son las letras de las canciones las que utilizo como elemento narrativo del documental. El cine en estado puro, realmente.

*

...Y EL HOMBRE,
SE HIZO PRESIDENTE



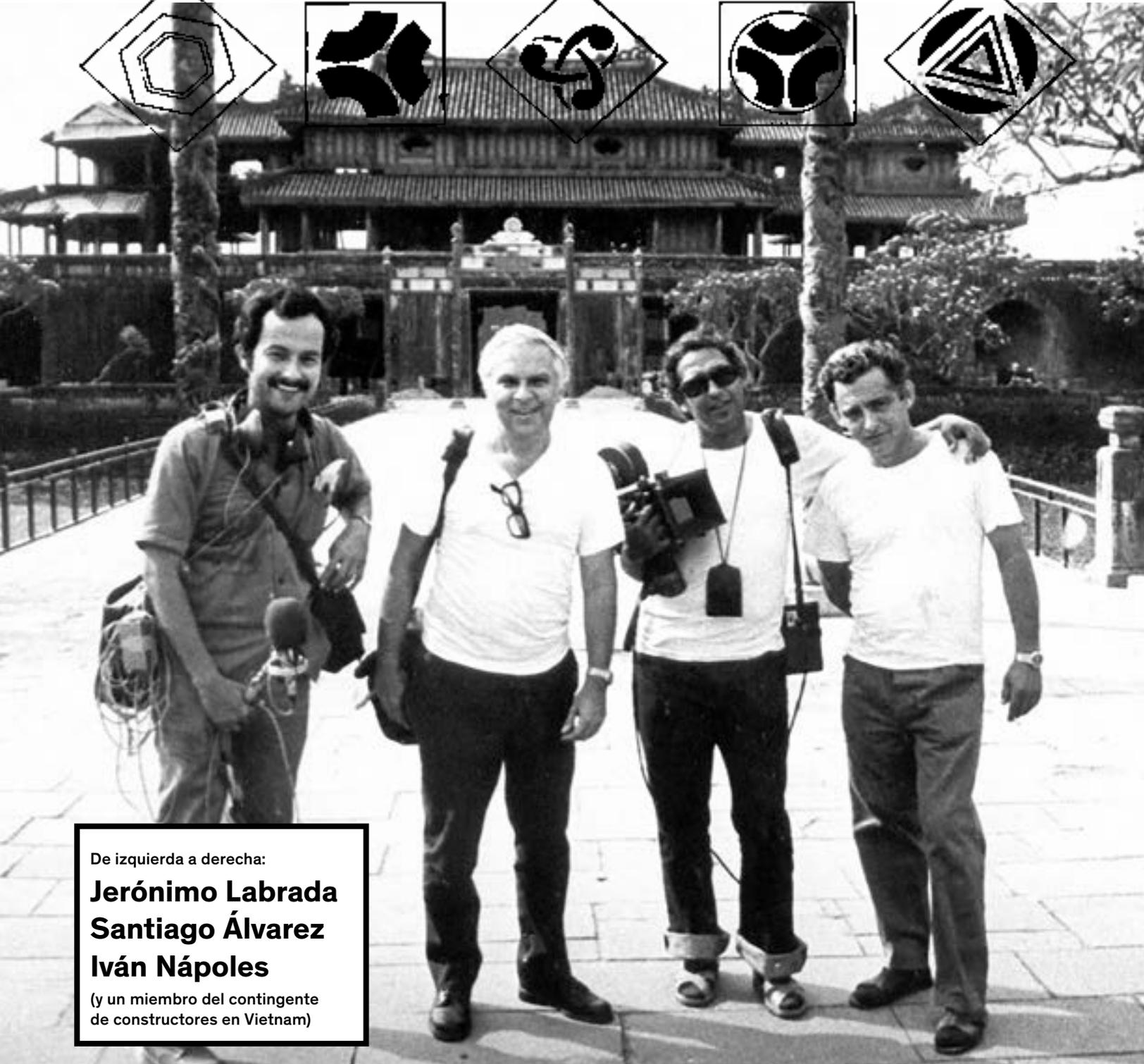
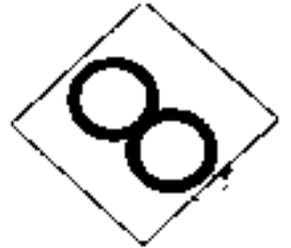
¡EL ODDIO EN ENERCIJA!



Manuel M. Hadad (Las Tunas, 1966)
Licenciado en Historia del Arte y Periodismo en la Universidad de Oriente. Trabaja en la estación Radio Victoria (Las Tunas). Crítico de cine, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC), filial de la FIPRESCI en Cuba.

Luciano Castillo (Camagüey, 1955)
Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Ha publicado, entre otros, los libros *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, *Cronología del cine cubano* (en coautoría con Arturo Agramonte), *El cine es cortar* (con el editor Nelson Rodríguez), *La biblia del cinéfilo* y *El discreto encanto de Buñuel*. Actualmente es el director de la Cinemateca de Cuba. Miembro de la UNEAC y de la ACPC.

naticiero
icaic
latinoamericano,



De izquierda a derecha:

Jerónimo Labrada
Santiago Álvarez
Iván Nápoles

(y un miembro del contingente
de constructores en Vietnam)





La noticia a través del cine

Santiago Álvarez

Revista *Cine Cubano*, núm. 23-25, 1964

El 6 de junio de 1960, hace cuatro años, apareció por primera vez en las pantallas cubanas el Noticiero ICAIC Latinoamericano, que con una duración de diez minutos informaba del viaje que nuestro presidente, doctor Osvaldo Dorticós, realizaba por países latinoamericanos. Y por primera vez, también, un noticiero cinematográfico en Cuba dejaba de ser lo que hasta ese momento habían sido los dos semanarios noticiosos que mal usaban ese importante medio de expresión en informaciones cursis de la vida social y política de la corrompida sociedad cubana de antes de 1959.

El «palo» periodístico, característica emulativa de la prensa capitalista, también era usado en disímiles formas por tales noticieros.

La noticia era casi siempre pagada. La corrupción se enseñoreó de este sector. Sus directores o dueños no solo recibían «dineros» de los políticos de turno y mercachifles, sino que los más ambiciosos realizaban reportajes en el extranjero al servicio de los Trujillo, Somoza o Castillo de Armas. El anticomunismo servía muy bien para sus pingües ganancias.

Producían ediciones promedio entre cuatrocientos y seiscientos pies, dependiendo la longitud, no del reportaje en sí, sino de la cuantía de los «cheques».

Distribuían no más de ocho a trece copias que estrenaban en los mejores cines, y a las salas de los

barrios pobres o de densas zonas de población obrera llegaban meses después... o no llegaban nunca...

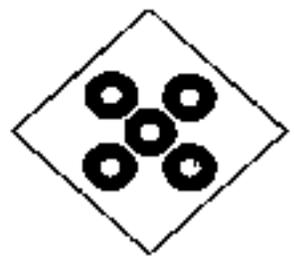
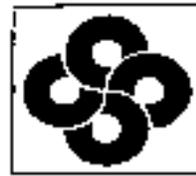
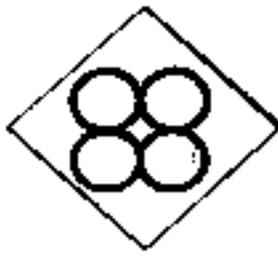
El sensacionalismo, al igual que en la prensa escrita, caracterizaba también su estilo, por lo demás convencional y rutinario.

Formar un personal profesional idóneo dentro del Noticiero ICAIC ha sido labor ardua en estos cuatro años, que ha corrido paralela a la ingente y obligada necesidad de brindar a nuestro pueblo una información veraz y eficaz a los objetivos de nuestra Revolución. Y aunque esto no lo hemos logrado aún con la calidad a que aspiramos, sí se ha hecho un esfuerzo constantemente inconforme, tendiente a obtener tales resultados.

Creemos que un noticiero de cine tiene que disponer en su elaboración de los elementos de la más avanzada técnica cinematográfica, utilizando los medios y equipos más modernos para poder lograr eficazmente el objetivo de información y divulgación a él encomendados.

Las características de la filmación de noticias y reportajes, así como la limitación del tiempo para su elaboración final; el dinamismo, síntesis y precisión que han de tener las mismas, añaden por cuantos importantes a tales necesidades.

Y para que haya diferencia eficaz entre una noticia o reportaje dados por la televisión, la radio o la prensa escrita, a más de lo anterior, un noticiero



Norma Torrado

Santiago Álvarez



Idalberto Gálvez Richarson



Julia Yip

de cine debe brindar al público, todo aquello que ni la prensa escrita ni la radio ni la televisión pueden ofrecer, dadas sus propias características. Y una misma noticia debe ser filmada para el cine con una óptica audaz, constantemente renovada. Que ayude a un montaje que deje de ser el típico y convencional de la mayoría de los noticieros cinematográficos del mundo. Y muy por el contrario de lo que muchos creen, lo mismo que hay magazines o revistas semanales más artísticas o mejor confeccionadas, sin dejar de ser medios de expresión informativos, un noticiero de cine en una Revolución debe ser no solo un eficaz aliado de la mejor información, sino al propio tiempo un producto cuya calidad sea técnica y artísticamente inobjetable.

Poner al servicio de los propósitos de un noticiero de cine el propio lenguaje del cine, esa debe ser nuestra más importante preocupación.

Cada medio de expresión emplea su propio lenguaje; si la banda sonora de un noticiero de cine se parece a la del radio, si el montaje de la imagen se parece al de la televisión, un noticiero cinematográfico deja de ser tal para convertirse en un producto híbrido, ineficaz y herrumbroso.

Y como en Cuba nuestra Revolución está y estará presente con una permanente renovación de todo, el Noticiero ICAIC Latinoamericano ni es ni será ajeno a ese constante renovarse.

*



actualidades nacionales e internacionales



De izquierda a derecha:

Enrique Bravo

Iván Nápoles

Montelongo

Fidel Castro

Raúl Ramírez

Santiago Álvarez

Jorge Haydú

Umberto Varela

Lázaro Peña

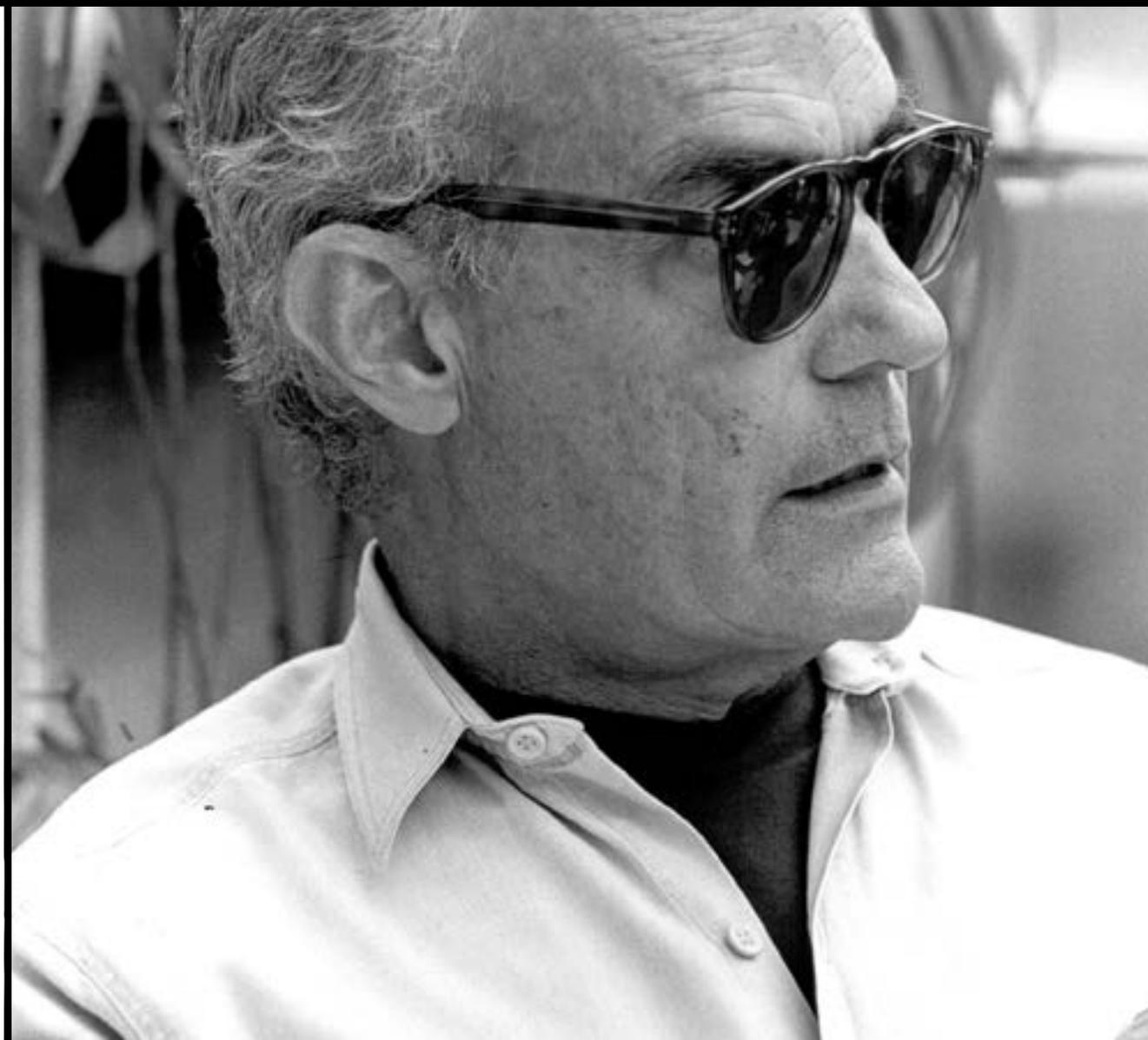
Santiago Álvarez (La Habana, 1919-1998)
Documentalista. Fundador y director del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Su documental *Now* (1965), sobre la discriminación racial en Estados Unidos, es considerado el antecedente del videoclip actual. Realizó importantes obras como *Ciclón*, *Muerte al invasor* y *Hanoi, martes 13*, entre otros clásicos de la filmografía contemporánea.

Memorias del cineasta inconforme

Titón habla sobre sus últimos cuatro largometrajes

Cine Cubano decidió recuperar fragmentos de entrevistas a Tomás Gutiérrez Alea a propósito de sus últimos cuatro largometrajes de ficción: *Hasta cierto punto* (1983), *Cartas del parque* (1988), *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995), estas dos últimas codirigidas con Juan Carlos Tabío. Tratando de definir y evaluar intenciones y resultados de estas cuatro realizaciones, el cineasta nos ofrece razonamientos que basculan entre las clases magistrales y los actos de fe sobre lo que ha sido, debiera ser y será el cine

cubano en cuanto a su vocación artística y su imperativo de indagar en la realidad. Los últimos largos de Titón contienen imprescindible información sobre las periodizaciones temáticas y estéticas de nuestro cine a lo largo de los años ochenta y noventa, mientras que entre líneas se explica convincentemente el papel del cine en tanto manifestación capitalizadora de acervos literarios, teatrales o musicales que conforman ese universo llamado «cultura nacional», tan nítidamente expresado por el cineasta.





***Hasta cierto punto* y la dialéctica del espectador**

**Entrevista con Senel Paz, en *Areíto*, núm. 37,
Nueva York, 1985**

Creo que *Hasta cierto punto* está marcada por la búsqueda teórica que realicé en el libro *Dialéctica del espectador*, el cual se refiere a la intención de ahondar, o de hacer una síntesis o yuxtaposición de niveles de lectura dentro de la película. Este intento ya aparece en otras películas y pensé que en esta podríamos avanzar algo en la medida en que íbamos a utilizar el video, que le da otra textura a la imagen. El video también nos permitía grabar mucho porque no hay problemas de gastos de película y, por lo tanto, teníamos una gran libertad en lo que es toda la parte testimonial. Esto es un hecho que a mí me parece importante en nuestro cine, el de unir, dentro de la misma obra, documental o testimonio y ficción. Esa yuxtaposición presenta una imagen más rica de la realidad que uno quiere expresar, que no se agota en ninguna de las dos líneas aisladas: ni en el testimonio ni en la ficción.

De cierta manera es un antecedente directo de esta película. Incluso en el título hay cierta resonancia del título de aquella película de Sara Gómez, que nosotros admiramos y que pensamos que es una obra importante de nuestro cine. Pero hay otras. En *El otro Francisco*, una película de tema histórico que

traslada al espectador a distintos niveles de comprensión, está la ficción y está la crítica que se hace documentalmente de esa ficción. Además, *Memorias del subdesarrollo*, que también alterna o va interpolando constantemente, a lo largo de la trama, momentos documentales. Y en *Hasta cierto punto* ese era el juego que nos proponíamos, y lo hacíamos mucho más al descubierto porque en este caso los personajes son dos intelectuales que pretenden acercarse a una realidad que no es la de ellos, a una zona de la realidad que no es la que ellos viven cotidianamente y que, por lo tanto, ven desde afuera. Lo que tienen que hacer entonces es una investigación, es decir, que hay ahí la actitud de afrontar el testimonio como tal, dentro de la película misma.

Es un filme que se relaciona bastante con algunas de mis películas anteriores, quizás más directamente con *Memorias...* que con otras. Pero en todas, o en la mayoría de ellas, hay una constante, que es la temática del cambio social, el cambio que se ha de producir o se está produciendo en nosotros. No es un cambio que se pueda definir de una manera fácil. Está en *Los sobrevivientes*, está en *Memorias...*, está en *Lucía* (Humberto Solás). Pienso que esto le da continuidad. En cuanto al método, es una película que tiene muy en cuenta lo que hemos hecho antes. El problema es que la idea surgió hace mucho tiempo, diez años o más. Era una idea que habíamos concebido inmediatamente después



de *Memorias del subdesarrollo*; entonces, ya habíamos empezado a pensar en esa posible comparación. *Memorias...* trata de un intelectual diletante que actúa de espectador dentro de la Revolución: la ve desde arriba y desde afuera. Y siempre pensamos que sería interesante desarrollar un personaje que fuera también un intelectual, pero revolucionario, y que tratara de entender mejor la realidad que estaba viviendo, pero asumiéndola, viéndola desde adentro. A eso responde la película, ese fue el origen y esa fue una idea que no habíamos acometido porque habíamos hecho otras películas, *La última cena* y *Los sobrevivientes*. La primera está ambientada en el siglo XVIII, la segunda, a principios de la Revolución, y ahora, *Hasta cierto punto*, que es de actualidad. En cierto sentido, esta última me parece más importante por eso, porque aborda un tema de actualidad. Lo más importante y urgente para nosotros es reflejar nuestra realidad actual, aunque también sea importante hacer películas históricas que arrojen mucha luz sobre nuestro pasado, para hacer una interpretación correcta de nuestra historia. Pero el problema es que el cine tiene una inmediatez que permite captar aspectos de la realidad de una manera muy inmediata y muy documental. Este aspecto del cine, o esta posibilidad que tiene el cine nos obliga a no dejar pasar estos momentos, y por eso creo que deben hacerse películas con temas de actualidad, que son las más difíciles.

Entrevista con Enrique Colina, en *Cine Cubano*, núm. 109, 1984

Lo más importante que puede dejar la película es esa necesidad de tener conciencia de que tenemos compromisos morales constantes, que no se superan estableciendo esquemas y moviéndonos estrictamente dentro de un área de seguridad ética. (...) Si la película deja eso en la conciencia del espectador, es un logro importante. (...) El estilo general de la película está dirigido a crear esa impresión de transparencia formal hacia la expresión espontánea de la realidad. La actuación, referida a situaciones cotidianas en las

que el drama no conduce a situaciones extremas, ni tragedia ni muertes ni cosas exasperadas, se mantiene en un nivel interpretativo en el que los actores —tal como le escuché decir críticamente a una persona a quien la actuación no le había gustado— «parecen no actuar». Y esa crítica, para mí elogiosa, fue también nuestro propósito con la ambientación y con el estilo de la fotografía, que aunque me parece muy bella, no se siente, porque nunca está en primer plano, sino en función de lo que se quiere mostrar y decir. Las imágenes siempre pretendieron ser lo más realistas en el sentido de su veracidad, de su autenticidad para aprovechar cuanto hubiera de espontáneo en la expresión de la apariencia de esa realidad. Por eso filmamos algunas cosas con cámara oculta, algunas escenas que se integran perfectamente al resto del material, en el que se cuidó mucho la ambientación, sobre todo en los exteriores.

En relación con el empleo, todo el tiempo, de la música popular, que forma parte del paisaje sonoro nuestro, hubiese querido llevarlo todavía más lejos. Su presencia en el filme no es accidental, no es cualquier música, sino que su contenido incide por lo general en la historia misma. (...) La filmación, en general, resultó una aventura muy interesante que podía habernos llevado mucho más lejos, pero preferimos este tipo de relato más breve que, si lo comparamos con los géneros literarios, es más un cuento que una novela. Su título surgió de uno de los testimonios que recogimos y es también una manera de describirla. Somos hombres que estamos en un proceso de transformación de la realidad y de nosotros mismos, en un desarrollo que no es parejo. Esto es una verdad elemental que no siempre está presente en la gente. A veces la echamos a un lado, porque pretendemos mucho más, o porque la gente idealiza determinados aspectos de la realidad. En ese plano la película es desmitificadora: llega hasta cierto punto y se queda abierta para que el espectador ponga el resto o se quede con las inquietudes nacidas de los problemas que allí se le presentan.



Cartas del parque y la historia de amor escrita por García Márquez

Carta fechada el 6 de marzo de 1988 y publicada en *Volver sobre mis pasos. Una selección epistolar de Mirtha Ibarra*, de Ediciones Unión

Hace una semana terminamos la filmación en Matanzas. Me quedan solo dos días en La Habana y no son muy complicados. Lo más complicado ahora es la fase de edición en la que entro esta semana. (...) el proceso de filmación que comenzó a finales de noviembre fue totalmente absorbente. Trabajamos muy duro y estoy muy contento con el resultado. Las actuaciones son muy buenas. El protagonista lo interpreta un actor argentino muy popular: Víctor Laplace. Un gran actor. Pero la sorpresa mayor nos la dio la muchacha joven, una estudiante de cuarto año de actuación del ISA. Se llama Ivón López y se reveló como una actriz extraordinaria. También el muchacho joven es estudiante de actuación y cumple su rol satisfactoriamente, aunque no resulta tan cómodo el trabajo con él como con ella. Y Mirtha

tiene una actuación especial, un papel pequeño, pero muy bueno, y lo realizó de una manera brillante.

Se trata de una historia de amor muy bella que tiene su punto de partida en un breve episodio de la última novela de García Márquez (*El amor en los tiempos del cólera*). Está coproducida por la televisión española y forma parte de un grupo de seis películas —una española y cinco latinoamericanas— basadas en las historias de García Márquez. Historias de amor. La serie se titula *Amores difíciles* y ya la primera película se está exhibiendo: una brasileña dirigida por Rui Guerra (*La fábula de la bella palomera*). Espero que la mía esté terminada en junio. Ya estoy loco por verla.

Entrevista con Vivian Gamonedá, en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1988

Trabajé con Eliseo Alberto Diego que, a mi juicio, es un gran fabulador, y ha ido adquiriendo una buena experiencia como guionista. Él nos presentó a García Márquez y a mí una historia desarrollada de tal manera que solo restó añadir cosas, enriquecerla,

pero no hubo grandes tropiezos. No quiero decir que la película estaba hecha en el papel y lo que restaba era filmarla. Cambiamos muchas cosas, por ejemplo, la escena de la boda de la prostituta no salía: era una escena llena de diálogos y de otras situaciones. La solución se nos ocurrió el día antes de la filmación, después de darle muchas vueltas. Del guion lo primordial es la estructura dramática; a la hora de filmar lo que más importa es la realización, y en el montaje el ritmo y también la estructura. Pero si esta última no funciona desde el guion, en el momento del rodaje puede suceder una cosa muy curiosa, y es que obtengas las escenas más extraordinarias, pero después de montarlas te das cuenta de que no hay estructura dramática que las sostenga y la película se cae. Esto es muy difícil de salvar en la edición.

Los actores deben estar lo más cerca posible de los personajes que uno concibe. En este caso se trataba de dos muchachos jóvenes. Cuando comenzamos a hacer las pruebas a estudiantes del ISA vimos a muchos con condiciones y con una base sólida para desarrollarse como actores. En este sentido nos sentimos seguros. No ocurrió lo mismo con el personaje del escribano, no veíamos a ninguno de nuestros actores con la edad y las características que necesitábamos. Víctor Laplace tampoco llenaba la idea que tenía *a priori*. Lo había pensado un poco más viejo, pero con el maquillaje lo pudimos «violentar» y me satisface el resultado. Su trabajo me parece extraordinario. Ahora, no se trata solo de encontrar un actor, sino de encontrar un actor que esté bien relacionado con los otros. Por ejemplo, para el joven tenía dos opciones, pero hasta que no los puse junto a Laplace no pude decidir cuál era el mejor. Los dos daban el personaje, pero uno de ellos tenía un biotipo muy semejante a Laplace, por lo que se perdía el contraste, en tanto que el otro tenía otras características físicas y eso fue determinante. Hay varios papeles pequeños como los de Mirtha Ibarra y Adolfo Llauradó que funcionan muy bien. El personaje de Mirtha es muy rico y se le pudo sacar mayor partido.

En Matanzas encontramos todas las locaciones, excepto el interior y el exterior de la casa de María, la muchacha, que los hicimos aquí, en La Habana, en El Vedado, donde abundan las casas de principios de siglo. Todo lo demás estaba en Matanzas, y claro, la gran dificultad fue ocultar cosas, sobre todo el sonido. Una ciudad moderna suena distinto. Fue una tarea dura porque no nos quedaba más remedio que filmar el portal de los escribanos don-

de está, y en realidad ese es el lugar menos indicado para filmar con sonido directo porque está frente a la Calzada de Terry, un puente de hierro que es el paso obligado de todo el que viene de La Habana hacia Varadero, hacia Cárdenas. La casa del escribano está ambientada, por supuesto, pero los colores básicos de la casa son esos, igual que la textura.

El principio fue, exactamente, no hacer una fotografía «bonita», sino una fotografía con carácter. Opino que es la mejor fotografía que ha hecho Mayito (Mario García Joya), la más ajustada al tema propuesto y la más lograda en el plano técnico. Me refiero no solo a lo que es la fotografía en sí —atmósfera, iluminación, color— que resulta muy orgánica, sino a la puesta en cámara, o sea, la manera en que la cámara se aproxima y descubre esa realidad. Todo esto es un mérito de Mayito, que tiene una gran soltura para manejar la cámara sin efectismo. (...) Para la música, Mayito me había propuesto a Gonzalo Rubalcaba, que es joven, audaz, tiene imaginación. Además, aunque sea un músico de *jazz*, está muy enraizado en la tradición cubana, no solo por sus antecedentes familiares, sino porque él mismo ha trabajado el danzón y yo quería utilizar el danzón, porque la historia se desarrolla en 1913 y también por el carácter que emana de ese tipo de música. Entonces, opté por Gonzalito, no sin mucho pensarlo. Cuando comenzamos a trabajar todo se facilitó, porque Gonzalo es un músico muy dúctil, muy seguro. (...) En una zona de la película yo quería incluir un fragmento para cuerdas grabado de la forma tradicional, pero no funcionó y nos percatamos, como es lógico, en el propio estudio, cuando ya estábamos grabando. Entonces, en cuestión de un par de horas, con el teclado, Gonzalito hizo otra cosa que es una de las zonas, según mi criterio, más bellas de la película.

Es simplemente una historia de amor, y yo todo lo que he hecho ha sido siempre un vehículo para decir otras cosas, además de ser un espectáculo. Aquí no hay implicaciones ni políticas ni circunstanciales. Y eso mucha gente lo puede echar de menos, y algunos pueden pensar que es una manera de evadir problemas. Porque se nos pide específicamente a nosotros, que estamos en medio de una Revolución que es determinante en todo lo que hacemos, que nuestra obra tenga que ver directamente con la Revolución, con la política, y esta película no tiene nada de eso. Pero, en fin, no todas las películas deben ser *La divina comedia* o *La montaña mágica*.



Fresa y chocolate apunta directamente a la intolerancia

Entrevista con Rebeca Chávez, en *La Gaceta de Cuba*, septiembre-octubre de 1993

Surge de una inspiración. Así he hecho todas las películas. Ves una cosa, lees algo y empiezas a pensar. Así fue con el cuento de Senel «El lobo, el bosque y el hombre nuevo». Es un relato que tuvo una gran resonancia, ya tiene cuatro versiones teatrales y varias ediciones. Pero no fue a partir de esa resonancia del texto que decidí hacer la película. Yo leí el manuscrito antes de que fuera premiado, antes de que se conociera. Terminé de leerlo y me dije: Aquí hay una película redondita, oportuna, que puede ser interesante, y llamé a Senel. Él estuvo de acuerdo. (...) Discutimos muchísimo sobre cómo llevar a cabo el guion y ahora me parece que la película puede ser importante, no solo para mí, para mi carrera o mi filmografía, sino por la situación que vivimos. Es una película que se inserta muy bien en los momentos actuales, cuando hay que tomar conciencia de muchos errores cometidos a lo largo de estos años. Hace falta cambiar en muchos sentidos y esta película apunta sobre uno de estos aspectos: la actitud de intolerancia que ha habido durante mucho tiempo sobre un sector de la población, la homosexual. En definitiva, la intolerancia sobre un sector denota la intolerancia sobre otras

muchas cosas. Pero uno no hace las películas para transformar la realidad o para cambiar algo. Uno hace las películas porque el cine, en primer lugar, te debe proporcionar disfrute, y en ese sentido esta película puede ser muy atractiva, conmovedora, con humor y al mismo tiempo con una carga emotiva muy fuerte.

Mirando hacia atrás me he dado cuenta de que cada película que he hecho ha sido un intento de romper con lo anterior. Hice una comedia, *Las doce sillas*; después *Cumbite*, que es una excepción dentro de mi filmografía; luego otra comedia, *La muerte de un burócrata*, y de ahí salté para una película totalmente distinta: *Memorias del subdesarrollo*; y de esta a *Una pelea cubana contra los demonios*, que no tiene nada que ver con *Memorias...*, una película histórica, exasperada, con otro estilo y otro tono. Siempre he ido a una búsqueda en otro sentido. Nunca he tratado de perfeccionar o de insistir en lo abordado en la película anterior. *Fresa y chocolate* trata de nuestra realidad, toca directamente aspectos de nuestra realidad con un sentido crítico y no tiene nada que ver con las películas que le anteceden, *Cartas del parque* y *Contigo en la distancia* (un corto de ficción no estrenado en Cuba), que son dos películas de amor, puramente sentimentales, que no tienen nada que ver con nuestro contexto.

En todas mis películas hay rasgos comunes, continuidad, algo que permite comprender que están

hechas por una misma persona. En este caso, entre *Memorias del subdesarrollo* y este proyecto la conexión es evidente. No solo la crisis de conciencia de los personajes es un punto de contacto. Estoy seguro de que hay muchos más, algunos conscientemente planteados. Diría que el contexto en que se desarrolla *Fresa y chocolate* tiene mucho que ver con el de *Memorias...* (...) Como materia prima para hacer una película, la literatura me interesa como me interesa cualquier otro aspecto de la realidad. No es que uno sea superior a otro ni que esté situado por encima o por debajo. Son distintos, diferentes concepciones artísticas. La literatura te puede describir lo que está dentro del personaje, sus motivaciones, de una manera más directa, te va caracterizando el personaje con palabras. ¿Cómo traduces tú eso en imágenes? No te queda más remedio que meterlo dentro del personaje, actuar desde él. Los ojos del actor son la cosa más expresiva del mundo, la fascinación que ejercen las miradas, eso que se da con los primeros planos... Cuando David —el personaje de esta película— se queda solo en La Guarida (que es el escenario fundamental y de mucha importancia) y se pone a mirar, nosotros tenemos que ver lo que él está mirando y tienen que ser cosas que al espectador también de alguna manera le fascinen, para que se corresponda con la actitud del personaje. Se trata de una síntesis visual que es decisiva. Son cosas que en la literatura se dan de otra manera, con palabras.

El cuento —y también la película— se desarrolla hace veinte años, cuando se hicieron más agudas la homofobia y las manifestaciones hasta de persecución a los homosexuales, situaciones realmente abominables, situaciones extremas, que hoy afortunadamente no se producen. Un cierto rechazo y una incomprensión de ese fenómeno siguen manifestándose, no solo en esta sociedad, sino en todas partes del mundo. Es un problema en cuya comprensión en algunos lugares se ha avanzado más y en otros menos, en asumir que ese fenómeno no es una enfermedad, no es una aberración, no es una degeneración, no es nada de eso. Es una condición o una manera de ser diferente, cuya existencia uno tiene que aceptar.

La primera palabra que me viene a la mente es que debe ser una película conmovedora, que a través del sentimiento, de la emoción, toque determinados problemas, y a partir de ahí incentivar y estimular una reflexión en el espectador sobre los problemas que afrontan los personajes. La película va a ser —quisiera que lo fuera— una película con-

movedora, cargada de humor y de emoción. (...) Siempre he tenido una actitud crítica. La he mantenido. Creo que es lo más productivo que he podido hacer en mi vida. Este cineasta se mete con lo que cree que está mal en el socialismo. Alguien me decía, y estoy plenamente de acuerdo, que el guion del socialismo es excelente, pero que la puesta en escena deja mucho que desear, y por lo tanto debe ser objeto de crítica. Es la mejor manera de contribuir a su mejoramiento.

Yo estoy convencido de que *Alicia en el pueblo de Maravillas* es una película honesta que pretendió ejercer la crítica de algunos aspectos de nuestra realidad con el sano propósito de contribuir al proceso de rectificación de errores que se había proclamado un tiempo atrás. Contra *Alicia...* se cometió una gran chapucería política que solo sirvió para poner en evidencia la falta de confianza que padecen muchos funcionarios en la capacidad de la Revolución para asimilar la crítica y asumirla como un instrumento eficaz en el proceso de construcción de una sociedad más justa. El saldo positivo de ese lamentable incidente fue haber visto cómo los cineastas respondieron unidos frente al atropello sin dejarse manipular por fuerzas contrarias a la Revolución.

El cine en nuestro país es un lujo, dadas las condiciones en que nosotros tenemos que movernos. Digo un lujo y quiero que se entienda no como un derroche, sino como algo a lo que se aspira y que se ha podido ejercer. Creo que hemos sabido llevarlo a cabo de la mejor manera. ¿Por qué? Porque no hemos pretendido hacer el cine al estilo de Hollywood como en otras partes, y digo Hollywood porque es el cine que ve todo el mundo, el cine que se vende. Desde el principio fuimos muy conscientes de que no podíamos competir con una cinematografía que tiene todos los recursos del mundo y de los que nosotros carecíamos. Teníamos una realidad muy rica, muy dinámica, y aspirábamos a tener la suficiente creatividad para, a partir de ahí y con los elementos esenciales —cámara, luces, grabadora—, hacer películas que fueran interesantes y que nos colocaran en otro terreno, distinto al del cine norteamericano. Creo que eso fue lo que hicimos y lo hicimos bien. Hoy el país está en condiciones todavía mucho más críticas y estamos haciendo una película que es casi un milagro que se esté haciendo, porque en el país falta de todo; sin embargo, estamos moviendo escasos recursos y a partir de imaginación y de trabajo y de entrega personal estamos logrando lo que nos proponíamos. Ni más ni menos. Creo que lo estamos logrando.



Guantanamera y la burocracia, treinta años después

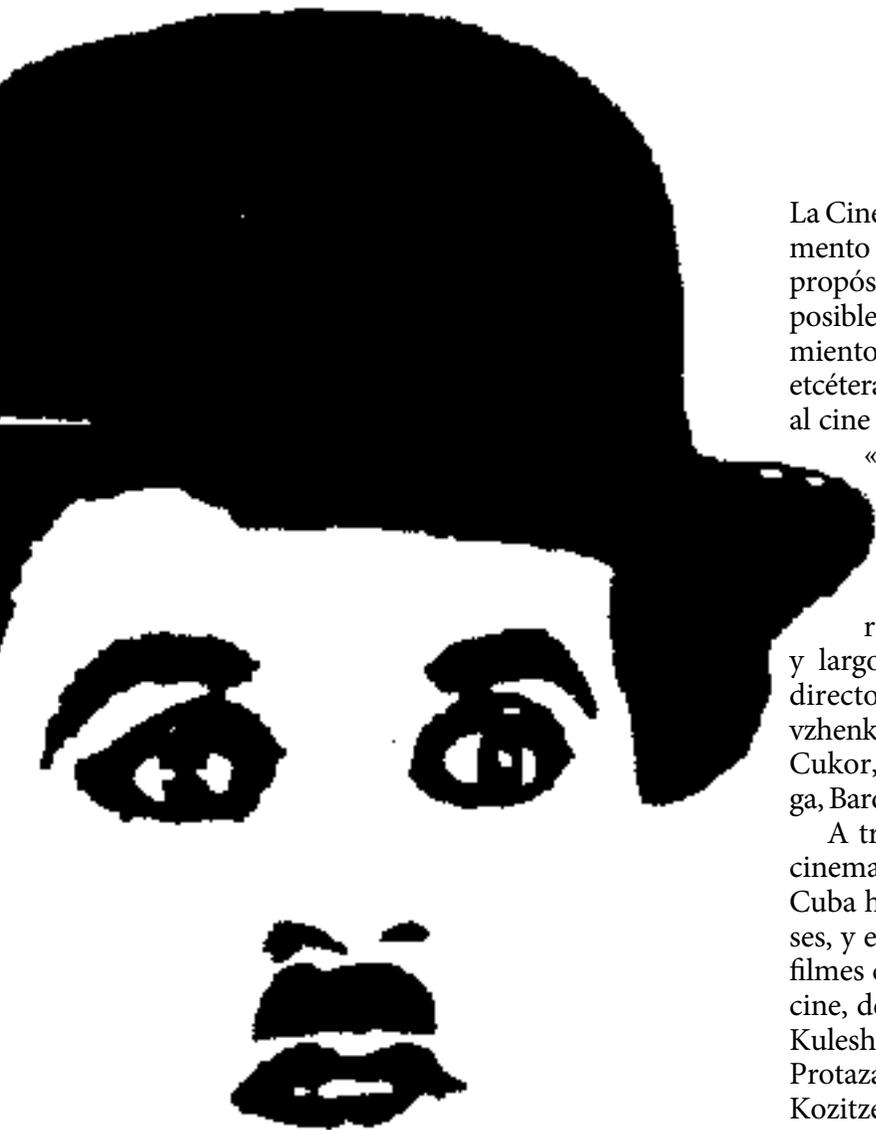
Entrevista con José Antonio Évora, en *Tomás Gutiérrez Alea. Cátedra/ Filmoteca Española. Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, Madrid, 1996*

Guantanamera no es *Fresa y chocolate*. Los personajes encarnados en *Guantanamera* por dos de los protagonistas de *Fresa y chocolate* (Jorge Perugorría y Mirtha Ibarra) son completamente opuestos: el que en *Fresa y chocolate* era un homosexual, ahora es un camionero supermacho, que tiene una novia en cada pueblo, como un marinero en cada puerto, y la Nancy de esa película, de quien podía decirse que era un personaje «de dudosa moralidad», que de alguna manera se ha prostituido y se mueve entre el contrabando y la bolsa negra, es ahora una exprofesora de economía, casada con un funcionario tronado, con quien se acomodó a una vida rutinaria.

Guantanamera es lo que en inglés se conoce como *road movie*, una película de carretera... De su anéc-

dota se desprende la posibilidad de recorrer Cuba, porque la premisa es un entierro que tiene que ir de un extremo a otro del país. Creo que eso está ciertamente aprovechado en el filme. (...) Hay dos factores que vinculan a *Guantanamera* con *La muerte de un burócrata*. En primer lugar, el asunto de la burocracia: el absurdo que desencadena la burocracia. En segundo lugar, el tema de la muerte. Un asunto burocrático que se hace más absurdo, porque está relacionado con una situación extrema que es la muerte. En ambas películas se trata de eso. No hay que olvidar, sin embargo, que han pasado casi 30 años; el estilo ha cambiado. La manera de afrontar el tema ha cambiado; en *La muerte de un burócrata* era abiertamente cómico, casi farsesco, en un tono paródico; en cambio, *Guantanamera* está tratada de un modo más realista. Pero hay dos o tres momentos en esta última que son explícitamente cómicos, como la escena del cruce de ferrocarril, lo de la parturienta en el taxi... Cosas que están al borde del astracán.

*



La Cinemateca de Cuba fue creada como un departamento cultural del ICAIC a mediados de 1961, con el propósito de adquirir, conservar y en la medida de lo posible exhibir todo material interesante al conocimiento y estudio del cine (filmes, literatura, equipos, etcétera), con especial atención de cuanto se refiere al cine nacional. Ese mismo año fue admitida como «miembro provisional» de la Federación Internacional de los Archivos Fílmicos (FIAF), cuyos secretariado reside en París.

No obstante su reciente creación, la Cinemateca ha logrado reunir un considerable lote de filmes (más de mil, entre cortos y largometrajes, con importantes colecciones de directores tales como Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Hays, Ford, Antonioni, Hudson, Wajda, Cukor, Preminger, Chujrái, Buñuel, Weiss, Berlanga, Bardem, Bergman, Hitchcock, Duvivier, etcétera.

A través de la colaboración internacional de las cinematecas miembros de la FIAF, la Cinemateca de Cuba ha estado recibiendo durante los últimos meses, y en calidad de depósito permanente, no pocos filmes considerados como clásicos de la historia del cine, de los directores Erich von Stroheim, Griffith, Kuleshov, Murnau, F. Lang, Wiene, Von Sternberg, Protazánof, Ruttmann, Machatý, Clair, Feuillade, Kozitzev, Trauberg, K. Vidor, Buñuel, M. Romm, etcétera. Todos estos filmes serán exhibidos a nuestros miembros tan pronto se termine su traducción al idioma español, esfuerzo que acomete la Cinemateca para facilitar su mayor aprovechamiento.

La Cinemateca de Cuba

Héctor García Mesa

Revista *Cine Cubano*, núm. 23-25, 1964

Como resultado de las pesquisas que realiza constantemente el Departamento entre los lotes de películas sin clasificar, de distinta procedencia, han sido localizadas copias de *Rey de reyes* y *El signo de la cruz*, de DeMille; *El proscrito*, de Hughes; *El sargento York*, de Hawks; *El águila* (con Rodolfo Valentino), de Clarence Brown; *Crónica de un amor*, de Antonioni, y otras que se estimaban perdidas en Cuba. Además han aparecido muchos filmes de la serie de Tarzán, *Los peligros de Nyoka* y otros viejos seriales de la RKO, y una gran cantidad de filmes de ciencia ficción, etcétera. En especial merece destacarse la labor de recuperación de filmes realizados en Cuba en el pasado, así como de la documentación relativa a los mismos. Asimismo, se ha ad-

quirido un número de interesantes piezas antiguas —proyectores (Pathé, Keystone, Cinemat, etcétera) de 8, 9.5, 16 y 35 mm, cámaras tomavistas, equipos primitivos de iluminación y sonido, etcétera— que están siendo clasificados y restaurados, y que irán formando la base de nuestro museo de cine. Se espera recibir algunas otras piezas prometidas por amigos del extranjero.

En fecha reciente fueron remozados y ampliados los vestíbulos de la sala de proyecciones de la Cinemateca, con el objeto de alojar en ellos exposiciones temporales sobre temas relativos al cine. Esta galería se inauguró con una gran exposición de fotografías dividida en tres partes: 1) Panorama cinematográfico, con fotos de las realizaciones más importantes y características de la historia del cine; 2) Labor de la Cinemateca, un recuento gráfico de los dos primeros años de trabajo del departamento, y 3) ICAIC, quinto aniversario, que resume las diversas actividades del Instituto desde su creación a mediados de 1959. Existe el proyecto, ya en vías de realización, de abrir en los vestíbulos del cine una tienda para la venta de publicaciones y cosas de cine: revistas, libros, folletos filmográficos, colecciones de fotos, afiches, etcétera.

Coincidiendo con su fecha de admisión en la FIAF, la Cinemateca de Cuba ha mantenido ininterrumpidamente la exhibición diaria (con excepción de los lunes) de filmes desde diciembre de 1961. Las proyecciones se realizan en su sala propia, el Cine de Arte ICAIC, con 1 500 lunetas (sin duda, la sala cinematográfica más amplia del mundo dedicada a una cinemateca), y con instalaciones permanentes para la proyección de filmes de 16, 35 y 70 mm, pantalla plana, panorámica, cinemascopio y sonido estereofónico. Se tiene en mente, para un futuro que esperamos no sea muy remoto, la construcción de una pequeña sala de cine de cámara, anexa a la sala grande, para la exhibición de filmes experimentales y otros de 8, 9.5, 16 y 35 mm.

Los programas se renuevan tres veces por semana, con tandas dobles, o sea, de tarde y noche, los días entre semana, y triples los fines de semana. La noche del lunes está dedicada a las actividades del Cine Club ICAIC, al que tienen acceso todos los trabajadores de la industria fílmica. Las exhibiciones se agrupan en tres programas regulares: 1) martes y miércoles: cine de cortometraje, documental, experimental de animación y otros filmes de particular interés fuera de ciclos; 2) jueves y sábados: ciclos

por directores, actores, cinematografías nacionales, corrientes estéticas, seriales, etcétera, y 3) viernes y domingos: el Panorama cinematográfico, una retrospectiva del cine desde sus inicios hasta nuestros días.

Como complementos de la labor de reposición de viejos filmes de interés, la Cinemateca también estrena películas. Semejante hazaña no deja de despertar en los miembros, comprensiblemente, el mayor entusiasmo.

Como actividad paralela, la Cinemateca mantiene relaciones permanentes u ocasionales con diversas instituciones culturales y educacionales del país, tales como la Extensión Universitaria de la Universidad de Oriente, el Departamento de Cinematografía y el Cine Club de la Universidad de La Habana, las escuelas nacionales de arte y escuelas de instructores de arte (a cuyos becados invita con frecuencia a sus exhibiciones del Cine de Arte ICAIC), con el Instituto Cubano de Radiodifusión (ICR), el Consejo Nacional de Cultura (departamentos de danza y teatro), con el cuerpo diplomático y con la mayoría de los departamentos artísticos y de producción del ICAIC. Además, mantiene en colaboración con el ICR un programa de televisión todos los lunes, miércoles y viernes, a las 10:30 pm por los canales de CMQ-TV, con un estimado de medio millón de teleaudientes.

Durante su congreso anual celebrado el año pasado en Belgrado, la Asamblea General de la FIAF acordó conferir a la Cinemateca de Cuba la calidad de miembro permanente, «en consideración de sus múltiples actividades, su eficacia en todos los dominios, su deseo de colaborar en la mayor medida posible con todos los miembros de la FIAF, y después de haber oído a M. Jacques Ledoux (secretario general de la FIAF), quien había visitado dicha Cinemateca este invierno (1962-1963) y confirmado sus méritos».

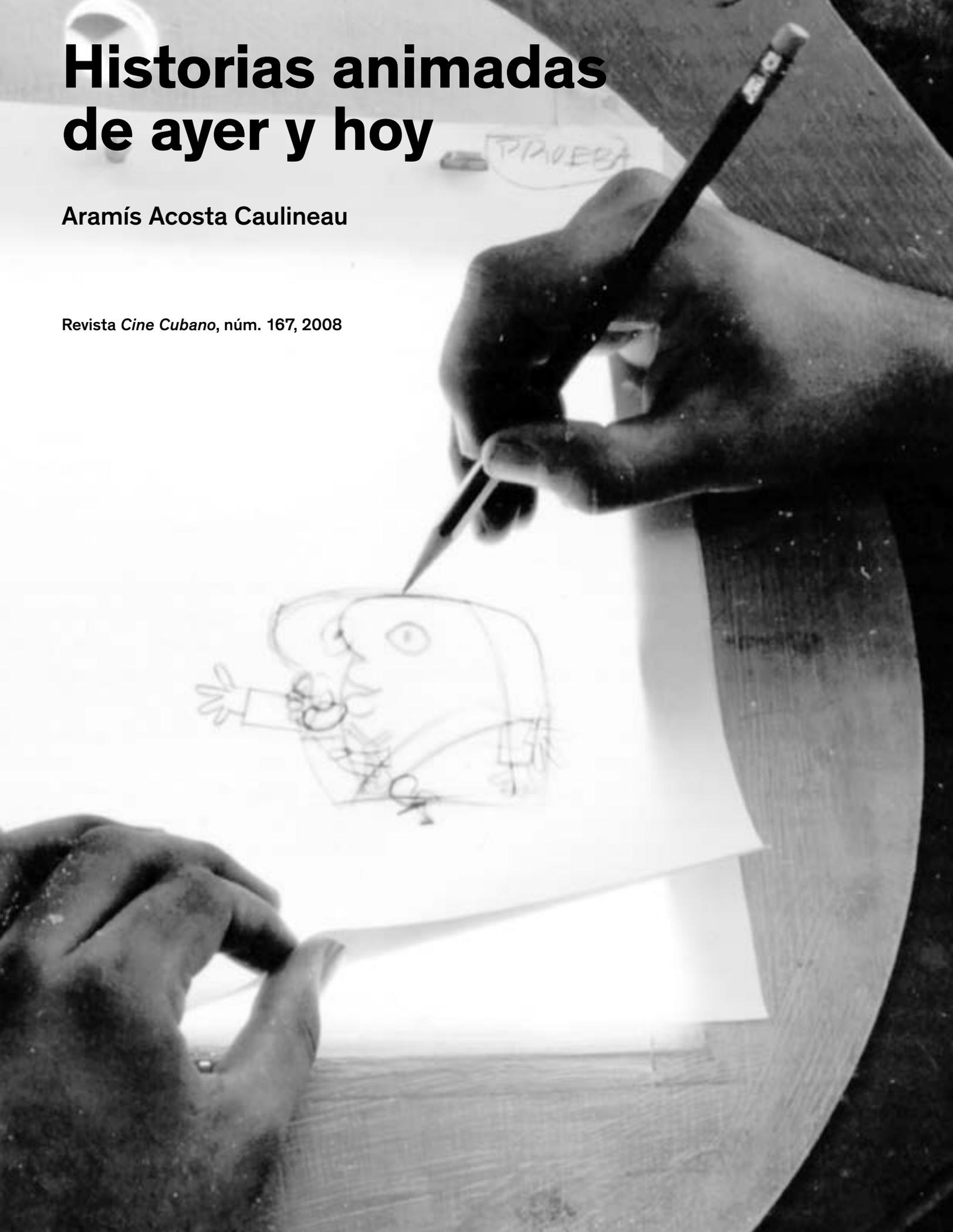
*

Héctor García Mesa (La Habana, 1931-1990)
Formó parte del grupo fundador del ICAIC. En 1960 creó la Cinemateca de Cuba, de la cual fue su director hasta su muerte. Colaboró en los guiones de algunas películas cubanas. Por iniciativa suya se creó la primera unidad de Cine Móvil, que propició la exhibición cinematográfica en escuelas, centros laborales y lugares recónditos de Cuba en los que se desconocía el cine. Desarrolló una reconocida labor en el rescate, preservación y difusión del patrimonio cinematográfico cubano y mundial.

Historias animadas de ayer y hoy

Aramís Acosta Caulineau

Revista *Cine Cubano*, núm. 167, 2008



El 24 de enero de 1897 llega a La Habana un nuevo espectáculo: el cinematógrafo de los hermanos Lumière, y acapara la atención de muchos que deciden incursionar en el cine

Rafael Blanco Estera (La Habana, 1885-1955) y su hermano Vicente crean, en los años del cine silente en Cuba, la empresa exhibidora Vicente Blanco y Cía., de donde nace el interés por realizar un dibujo animado, fundamentalmente por la formación de pintor y humorista que posee Rafael. Con el diseño de producción de Victoriano Martínez y Luis Seel como animador, surge, en 1919, lo que hasta la fecha constituye el primer dibujo animado cubano: *Conga y chambelona*, con una asombrosa extensión de veintisiete minutos en pantalla, inusual para la época. Se reporta una exhibición privada en Nueva York con muy buena acogida de público.

El dibujante Manuel Alonso, auxiliado por Lucio Carranza, culmina en agosto de 1937 el cortometraje *Napoleón, el faraón de los sinsabores*, dibujo animado que cuenta con una duración de dos minutos, sonoro, en blanco y negro, y cuya fotografía, revelado y efectos de sonido fueron realizados por Jorge Piñeyro, propietario de los Laboratorios Piñeyro. *Napoleón...* tuvo buena acogida de crítica y de público, pero las mínimas utilidades aportadas hacen que Alonso abandone el género y se dedique a noticiarios y a realizar películas de ficción.

Paralelamente a la realización de *Napoleón, el faraón de los sinsabores*, los dibujantes conocidos como Roseñada y Silvio efectúan animaciones con fines publicitarios a partir de un personaje llamado Masabí, pero después desisten de este por las mismas razones que Manuel Alonso.

Luis Castillo realiza en la ciudad de Guantánamo, en 1946, su primera película animada, siguiendo las indicaciones de folletos recibidos de los Estudios Disney. *Cóctel musical* fue un filme desafortunado en cuanto al empleo del lenguaje específico del género y la selección del título resultó desconcertante, pues se trataba de un corto silente. Al año siguiente, el propio Luis Castillo concluye *El jíbaro y el cerdito*, con idénticos resultados finales.

Octubre de 1946 marca el inicio, en Santiago de Cuba, de un estudio particular organizado por los hermanos César y Mario Cruz Barrios, este último médico de profesión y aficionado a la pintura. Ambos conciben un personaje al que llamaron Restituto, el detective. Al grupo se unen el doctor Héctor Zayas Bazán, aficionado a la fotografía, y el camarógrafo Elías Sánchez, quien posee una cámara de 16 mm. Restituto... fue un fracaso, pues los realizadores no conocían las leyes que rigen el movi-

miento, y el personaje se desplaza sin coordinación provocando cierta confusión en el espectador.

A pesar de ello, intentan tener mayor suerte y realizan *El gato con botas*, a cuyo equipo artístico se unen dos nuevos integrantes: José María Carbonell y Felipe López, ambos profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Santiago de Cuba. *El gato con botas* satisface a sus realizadores, quienes producen entonces *El tesoro de todos* y deciden fundar la Productora Nacional de Películas de Santiago de Cuba, que en 1947 concluye el primer dibujo animado en colores destinado al mercado: *El hijo de la ciencia*, realizado totalmente en Cuba, en el formato de 35 mm. La dirección estuvo a cargo de Mario Cruz Barrios, los animadores fueron los dibujantes Armando y Juan Guidi y los fondos o escenarios salieron de las manos de José María Carbonell. *El hijo de la ciencia* fue una película con gran influencia del dibujo animado norteamericano, pero con marcadas diferencias en la calidad del diseño de los personajes que no logran integrarse a los excelentes escenarios de impresionante realismo. Fue el último de los dibujos animados destinados al mercado que produjo la Productora Nacional de Películas de Santiago de Cuba.

Al establecerse la televisión en Cuba, en 1950, surgen y se desarrollan numerosas agencias publicitarias, oportunidad aprovechada por parte del personal que había trabajado en la cinematografía para vincularse a la realización de dibujos animados con fines publicitarios.

En la Publicitaria Siboney se formaron algunos de los artistas que años más tarde integrarían el núcleo fundador del ICAIC y su Departamento de Dibujos Animados. Entre ellos se encontraban Jesús de Armas, Eduardo Muñoz Bachs y Manuel Lamar (Lillo), mientras que el camarógrafo Ramón Palenzuela trabajaba para Telefilca, perteneciente a los Estudios de Animación de CMQ.

Precisamente en aquel cine comercial, con cortos animados promotores del consumo del chocolate Kresto, del café Tupy o del producto para adelgazar Adelgadina, fue donde se formaron los que en 1959 fundaron los Estudios de Animación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, creado el 24 de marzo de 1959, por la primera ley emitida por el estado en el terreno cultural.

Las películas realizadas en la década del sesenta están marcadas por una fuerte influencia de la estética y los principios del movimiento que impuso al mundo la United Productions of America (UPA), donde, a diferencia del estilo Disney, predominan los diseños geométricos, utilizan la semianimación, y el tratamiento de los escenarios es de gran libertad cromática y de mayor síntesis en los elementos

que lo componen. El plan temático de ese decenio respondió a los vertiginosos cambios sociales que se producían en Cuba. Las películas animadas de los sesenta muestran la enorme riqueza estética devenida en la formación plástica de sus realizadores, cuyos recursos expresivos estaban a la altura de la pintura de vanguardia del momento. En ellas se aprecia, además, un planteamiento temático dirigido a campañas y discursos destinados a un público adulto, que en su participación social requerían prontitud y claridad en el mensaje.

El maná y La prensa seria (1960), *El tiburón y las sardinas* (1961) y *El cowboy* (1962), filmes dirigidos por Jesús de Armas y cuyos diseños llevan la impronta de Eduardo Muñoz Bachs, se caracterizan por una experimentación en la forma, que llama la atención de los estudiosos del género. Se habla de la importancia de trabajar por el bienestar común, se alerta sobre la desmedida en el discurso de la prensa amarilla de la época y sobre la necesidad de preparar a la población ante posibles intervenciones de Estados Unidos. En estos filmes la estructura dramática no es sólida y los contenidos se transmiten de forma directa sin que exista una correspondencia entre la calidad gráfica y el mensaje.

Jesús de Armas realiza también *La quema de la caña* (1961), a partir del empleo de dibujos que hicieron niños de escuelas primarias. La animación es por recortes bajo cámara sobre los escenarios realizados por dichos niños. Fue, en su momento, el antecedente de lo que en los noventa llamaríamos «talleres infantiles» y que se convertirían en uno de los productos más generosos y menos conocido del cine de animación cubano.

En 1962, el departamento de Animación concluye una de las películas más ambiciosas en su realización, *Los indocubanos*, del director Modesto García, quien utiliza el dibujo a plumilla para definir la estética de una historia sobre la vida de nuestros aborígenes. La animación es limitada bajo cámara y con una duración de veintisiete minutos, lo que tomó muy lento el ritmo general y creó un efecto de imágenes estáticas que no resultó muy feliz para los espectadores. No obstante, fue un filme de altos valores estéticos y de contenido.

Una obra paradigmática se produce en el año 1965: *Un sueño en el parque*, de Luis Rogelio Noguerras (Wichy). El poeta y narrador devenido cineasta, nos introduce en una tendencia que se afianza y cuenta con más de un seguidor: la intelectualización en la lectura del filme, lo cual lo destina a un pequeño grupo de entendidos del género y limita sus potencialidades comunicativas. No obstante, la influencia cubista en el diseño de los personajes

y la riqueza estética de la puesta en escena, hacen de *Un sueño en el parque* un filme de vanguardia.

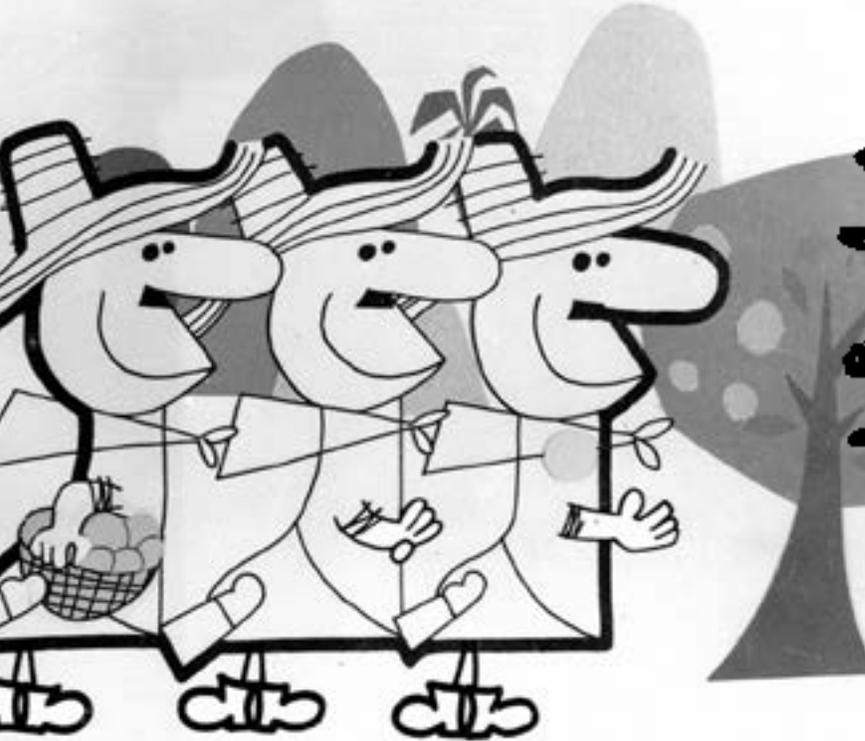
Otro de los realizadores de esta etapa es Tulio Raggi, el director que más se acerca al estilo de la escuela disneyana. Su dominio en el diseño de líneas curvas, el empleo de colores contrastantes con sombras sugeridas y el barroquismo agradable de los elementos del entorno hacen de sus filmes *La brujieta Maguita* (1967) y *El sinsonte* (1969), verdaderos alardes de maestría artística.

Aunque en los años sesenta todavía no se logró una buena estructura del guion cinematográfico del dibujo animado, el género se convirtió en un arte mayor, reconocido por quienes en un determinado momento lo consideraron como de menor valía. En esta década, el dibujo animado del ICAIC *La cosa* (1962), de Harry Reade, director australiano radicado en Cuba, recibe el primer reconocimiento internacional al ser seleccionado como Filme Notable en el Festival de Cine de Londres (1963).

Si a los años sesenta los caracteriza la experimentación y la riqueza estética, la década del setenta, en general, podrá identificarse como la del uso y el abuso del didactismo. Nuevamente el dibujo animado del ICAIC se enfrenta a la realización de obras por encargo de instituciones y organismos nacionales que necesitan acudir al género para transmitir informaciones de interés general a la población. Esto incide en que los textos respondan a una serie de conceptos técnicos y a una terminología especializada que atenta contra el desarrollo de los personajes, los cuales, en ocasiones, dan la impresión de conferencistas aburridos o narradores improvisados. Estos dibujos animados estaban dirigidos al público adulto y, una vez más, el niño cubano de la época se quedó con el deseo de contar con sus propios «muñequitos». Se emplearon reiteradamente materiales de archivo con un mínimo de animación, en los cuales desaparece el humor y se evidencia con mayor claridad un acercamiento al género documental. Existió una valoración desproporcionada del contenido en detrimento de la forma, y se tendió a un didactismo poco original que atentó contra la comunicación con el público.

Enmascaramiento de la luz (1970), dirigido por Hernán Henríquez, por encargo de la Defensa Civil, y *Dientes* (1970), de Harry Reade, solicitado por el Instituto de Estomatología, son dos trabajos en los cuales el ritmo es lento y denso por la utilización de largas secuencias, donde noventa por ciento de estas corresponde a materiales de filmación en vivo. Se aprecia cierta tendencia al facilismo. La producción didáctica se establece como norma, por lo cual decae la motivación de sus realizadores.

El maná (1960)



DE ARMAS



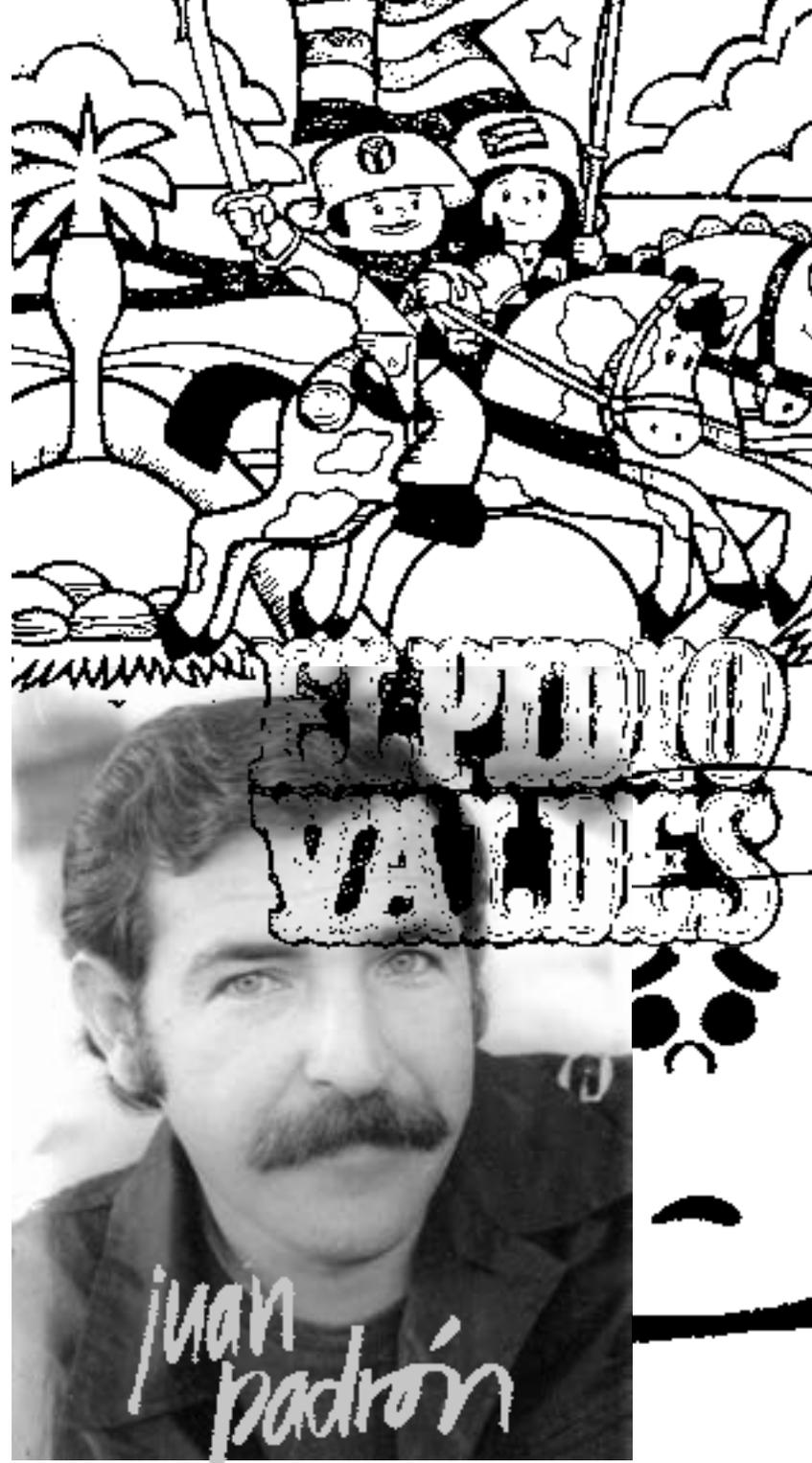
La prensa seria (1960)

Mario Rivas, en codirección con Tulio Raggi, realiza su primera película animada titulada *Rodéito* (1973), cuya estructura narrativa se divide en dos partes fundamentales: en una predomina la acción y en la otra prevalece la explicación o el elemento didáctico. El ritmo entre ambas cambia considerablemente y aunque el producto final cumple con la intención comunicativa, no se logra una concepción idónea para el tratamiento adecuado de un material didáctico.

El cine de Mario Rivas aborda momentos históricos que mucho tienen que ver con las guerras del siglo XIX. Su gusto por el tema y la admiración personal que siente por la figura de Máximo Gómez, lo llevan a iniciar una miniserie animada con personajes reales. Su respeto por la historia le obliga a utilizar excelentes ilustraciones, que anima bajo cámara para evitar caer en la caricaturización y el irrespeto. *La Batalla de las Guásimas* (1974), *La invasión* (1978), *El primer intento* (1978) y, mucho más adelante, *Máximo Gómez, su última campaña* (1986), han sido obras cuyos resultados artísticos muestran una excelente factura de efectiva comunicación.

En 1974 se lleva al cine de animación a un personaje que cautivó al público desde su nacimiento en la historieta y que cambió, para favorecerla, la concepción de cómo abordar el tema didáctico en el cine de animación del ICAIC. Elpidio Valdés, del director Juan Padrón, toma vida en el cine con *Una aventura de Elpidio Valdés* y *Elpidio Valdés contra el tren militar*. El temor ante el nuevo soporte se desvanece con la rápida acogida por parte de todos, y aunque esta serie es didáctica en sí misma, la maestría del director, el dominio del lenguaje cinematográfico, la perfecta armonía entre guion y diseños, hacen de Elpidio un simpático personaje de aventura en un respetado contexto histórico. Amenas son sus películas *Horologium, que quiere decir: reloj*, *La silla*, *Velocipedia*, de 1974, y *El machete*, *El enanito sucio* y *Aerodinámica*, realizadas en 1975, en las cuales el humor y la gracia criolla las convierten en un divertimento.

El año 1979 señala un hito en la historia del cine de animación en nuestro país: Juan Padrón realiza el primer largometraje de dibujos animados con el nombre del personaje protagónico como título: *Elpidio Valdés*. En ese propio año, esta película recibe tres premios de gran importancia para la filmografía de animación cubana: reconocimiento especial del jurado en el Festival de Cine para la Infancia y la Juventud de Gijón, España; el galardón al dibujo animado «que más gustó a los niños», otorgado por el jurado infantil del II Festival Internacional Cinematográfico de Moscú; y el primer premio Coral, en la



categoría de animación, del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Los años ochenta, considerados por muchos como la «década de oro del dibujo animado cubano», replantean el concepto de filme como una mercancía, esencialmente destinada a procurar ingresos, para dar paso a un criterio que coloca las necesidades expresivas, desde el punto de vista artístico, por encima de consideraciones de índole comercial. No solo se perciben cambios favorables en los planes temáticos de este decenio, sino también en los ni-



veles de producción alcanzados. En 1980, Juan Padrón inicia la serie *Filminutos*, destinada al público adulto, que obtuvo inmediata aceptación popular a partir de la utilización, en apenas unos pocos segundos, de chistes con personajes de vampiros, verdugos, piojos y duendes. La serie ha sido una de las de mayor impacto social y, en la actualidad, a pesar de la vertiginosa caída en la calidad reconocida de la producción de los ochenta, es la que cuenta con mayor cantidad de premios en eventos nacionales e internacionales.

Cuando analizamos las películas de esta década, apreciamos los logros obtenidos en cuanto al manejo creativo del lenguaje cinematográfico con contenidos amenos y equilibrados, que acercan mucho más el producto artístico a su público destinatario.

Elpidio Valdés contra dólar y cañón (1983), segundo largometraje animado, también realizado por Padrón, supera al anterior al mostrar gran maestría en el tratamiento del guion, la animación, el color y la banda sonora. Ha sido una obra muy premiada: segundo premio Coral en el quinto Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1983); seleccionado por la crítica cinematográfica cubana como el dibujo animado más destacado del año 1983; premio Caracol al mejor guion, mejor edición y mejor animación en el I Festival de Radio, Cine y Televisión de la UNEAC (1984); mención de honor en el VII Festival Internacional de Cine Infantil de Quito, Ecuador (1985); y premio Antorcha de Mala en el I Festival de los Países no Alineados, Pyongyang, Corea (1987).



El bohío (Mario Rivas, 1984), utiliza diseños muy diferenciados del resto de los realizadores y un estilo en el movimiento novedoso para la época. Con un excelente tratamiento del guion, esta película se alza, en 1984, con el primer premio Coral de animación del sexto Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

Al año siguiente, Juan Padrón estrena su tercer largometraje, *Vampiros en La Habana*, considerado un clásico de la cinematografía del ICAIC, lo cual consolida el prestigio de su director. Este filme es

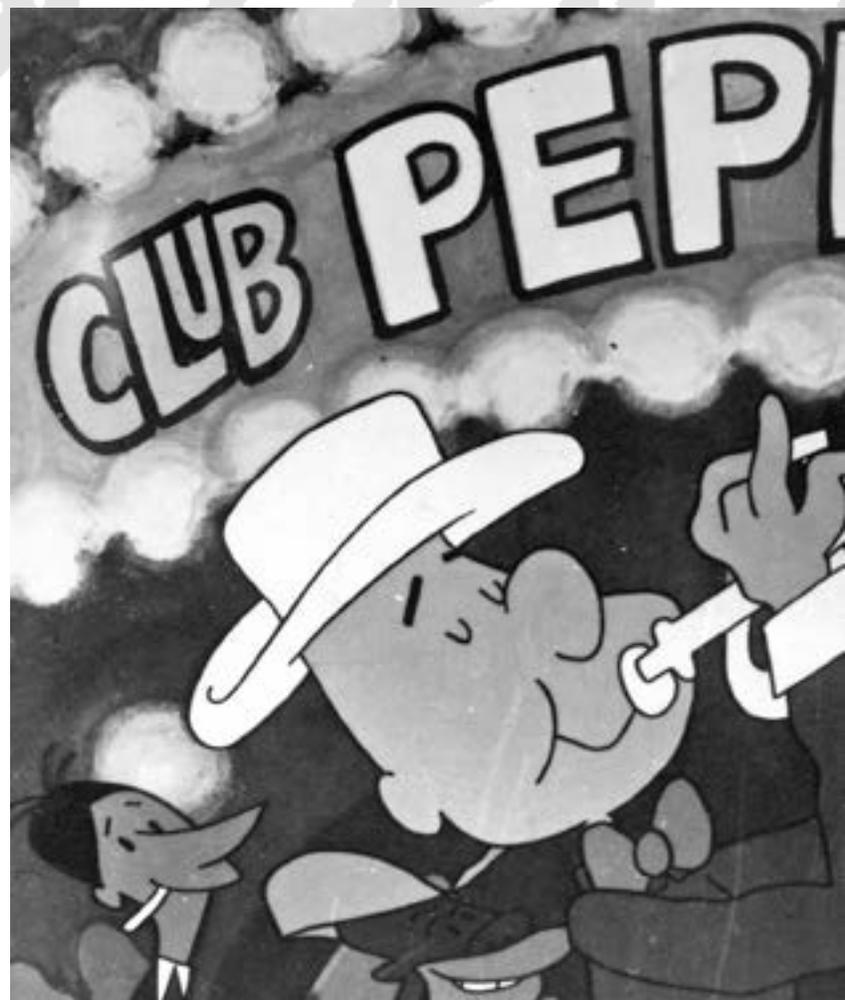


Al centro:
Jorge Valdés (Valfer)

Extremo derecho:
Norma Martínez

uno de los más premiados dentro y fuera del país, y tal vez el de mayor acogida de público. En 1986, Padrón inicia la serie *Quinoscopios* con ideas y dibujos del humorista argentino Joaquín Lavado (Quino), quien al reconocer la calidad artística y el respeto con que fueron tratados sus argumentos y diseños, autoriza realizar, en 1994, la serie de ochenta minutos con el mundo animado de su internacionalmente conocido personaje Mafalda.

A finales de los ochenta se retoma la actitud de meditación filosófica en torno a problemas humanos, que ya había tenido lugar durante los sesenta. Lo nuevo en estas producciones está en el uso de una técnica, que tiene mucho que ver con la experimentación y un campo cromático que le confiere mayor plasticidad al plano. La década se vio favorecida por una película cuyo tema es uno de los más difundidos entre los mitos, ritos y leyendas del continente, reiterado en cuentos y canciones infantiles acerca de la vanidad. La fuerza expresiva del entorno y los personajes en *Una leyenda americana* (1984), de Mario Rivas, la dinámica exposición de movimientos articulados bajo cámara y el uso de un colorido que nos remite a los tonos de



las cerámicas precolombinas, hacen del filme uno de los mejores puntos de referencia en el estudio de la gráfica y su interacción con el público. En 1988, Rivas toma como referente la infancia de Ernesto Che Guevara, su entorno familiar, sus juegos y sus preferencias en relación con los clásicos de la literatura infantil para realizar *Y puro como un niño*. Con la excelencia de los diseños de Tulio Raggi, el tratamiento fotográfico bajo cámara de Adalberto Hernández y el trucaje de Jorge Puchaux, este filme muestra una estética agradable, en un entorno de selvas exuberantes y personajes literarios que interactúan con el niño que fue el Guerrillero Heroico. Multipremiado en diferentes eventos, este título es un valioso trabajo sobre un personaje real.

Los cambios conceptuales en todo el proceso de producción, el logro de una política que integra al artista con otras especialidades de la comunicación y la pedagogía, la incorporación de nuevas generaciones de especialistas del género, la inserción del artista experimentado en la docencia interna y, sobre todo, la participación de realizadores y técnicos en eventos internacionales donde pueden confrontar estilos y nuevas formas de hacer, convierten a la



Tulio Raggi

Vampiros en La Habana (1985)



década de los ochenta en la de mayor impacto en el arte del cine de animación.

La producción del dibujo animado en los noventa tuvo que enfrentarse al reto de la supervivencia ante la peor crisis económica que ha atravesado el país. El servicio cinematográfico, fundamentalmente para instituciones de México, España y la UNICEF, fue el camino a recorrer ante la posibilidad de detener totalmente la producción. Esto ocasionó cierto aislamiento en el proceso creativo de los realizadores consagrados que se ocuparon de producir la serie *Filminutos*, aunque propició que los noveles vieran en el servicio a terceros la única vía de participación como futuros directores del cine animado, al asumir con todas sus potencialidades el reto de la creación asesorada. Fueron precisamente los trabajos por encargo de la UNICEF, con el tema de los derechos del niño, los que permitieron la masiva participación de los jóvenes directores, mientras que el proceso de la animación se enriquece con nuevos conceptos en la puesta en escena exigidos por los estudios españoles. Vale la pena mencionar alguno de los pocos cortometrajes producidos durante estos años.

El pequeño planeta perdido (Mario García Montes, 1990), basado en un cuento de Ziraldo Alves Pinto, se produjo por medio de la interacción de escenarios con elementos corpóreos y animación bajo cámara con recortes de papel pintado. El cantautor Silvio Rodríguez regala música, letra y voz de una pequeña y bella canción que enriquece la banda sonora. En 1990 se alza con el premio Mano de Bronce al mejor filme de animación del Festival de Cine Latino de Nueva York.

Elisa Rivas, la única mujer realizadora de dibujos animados del ICAIC, cuya experiencia como animadora cinematográfica y directora proviene de los Estudios de Animación del ICRT, realiza *La Bubocracia* (1992), cuyo argumento nace del prestigioso humorista Arístides Hernández (Ares) y cuyo tratamiento temático de alguna manera nos recuerda a ese clásico de la filmografía cubana que fue *La muerte de un burócrata*, de Tomás Gutiérrez Alea. Esta película se alzó con el premio Caracol a la mejor animación y a la mejor dirección cinematográfica en el Festival de Cine, Radio y Televisión de la UNEAC, en 1993. Seleccionada para formar parte de una serie animada con temas locales, Elisa viaja

a Canadá para producir con el National Film Board su película *Máscaras*, de excelente factura, en la cual incursiona en el tema de los sentimientos menos nobles del ser humano. Este corto forma parte de un compendio de realizadores de varios países, divulgados por la prestigiosa institución canadiense en diferentes escenarios especializados.

Mario Rivas realiza en 1997 *En la tierra de Changó*, con diseños del prestigioso pintor cubano Roberto Fabelo y la interpretación de canciones del panteón yoruba en la voz de Lázaro Ross. Es un divertimento de nuestros ritos africanos, cuya estética fue reconocida con el premio a la mejor fotografía en el Festival de Cine para Niños en Ciudad Guayana, Venezuela.

En 1995 Juan Padrón realiza uno de los proyectos más ambiciosos de su vida artística, donde el popular personaje de Elpidio Valdés, con notables cambios en su diseño original, recrea una serie de seis capítulos titulada *Más se perdió en Cuba*, compactada en un largometraje con el mismo tema: *Elpidio Valdés contra el águila y el león*. El público, acostumbrado al diseño original del primer Elpidio, rechaza la nueva propuesta.



Leonardo Pérez, joven animador devenido uno de los más talentosos realizadores, adapta como dibujo animado el cuento de la escritora colombiana Flor Romero, *La hormiguita-mata* (1998), y por vez primera en la producción de los Estudios de Animación del ICAIC muestra un acercamiento a la estética manga en algunos ángulos de cámara y determinadas acciones, aunque está presente la animación «a lo Disney» (plano final del vuelo de las aves realizado por el excelente animador Guillermo Ochoa) y escenarios que se acercan al realismo en un entorno selvático.

En 1998 se incorpora a los Estudios de Animación Ernesto Padrón Blanco, popularmente conocido en el mundo de la historieta por el personaje Yeyín, para adentrarnos en la animación por computadora, único soporte utilizado a partir del cambio de siglo.

Una de las producciones de mayor impacto, asombrosamente poco divulgada, ha sido la serie *Talleres infantiles*, con películas realizadas íntegramente por niños que, bajo la tutoría de jóvenes realizadores, asumen todos los pasos del sistema de producción de un dibujo animado, desde el guion, los diseños y la animación, hasta la participación en el doblaje de las voces de cada personaje.

La serie se realizó con niños de entre seis y doce años, y desde 1991 hasta 2000 se produjeron nueve películas: *Un domingo en Duendilandia* (Mario García Montes y Vivían Gamoneda, 1991), *Palabras móviles* (David Ehlich y Mario García Montes, 1992), *King Kong 3* (Mario García Montes y Vivían Gamoneda, 1992), *Poco antes de la media noche* (Mario García Montes, 1993), *Carritos ¡No!* (Guillermo Ochoa y Miguel Vidal, 1994). Tras un receso de cuatro años, Miguel Vidal la reinicia y dirige de *The Big Game* y *Salvemos la ballena* (ambas en 1998), *Green Forever* (1999), y *Para Elpidio Valdés* (2000).

Con la creación de los nuevos Estudios de Animación del ICAIC en 2003, el número cada vez más creciente de jóvenes realizadores permite prever la continuidad necesaria en el difícil arte del dibujo animado. Algunos nombres empiezan a ser reconocidos entre el público interesado, y la gran mayoría de ellos ya puede exhibir sus primeros reconocimientos en eventos dentro y fuera de la Isla.

Nelson Serrano (*Sueños*, 2004; *El espantapájaros* y *Juan me tiene sin cuidado*, 2006) comienza a poseer un sello en el estilo gráfico de sus diseños y una inclinación especial por temas dedicados a los niños más pequeños.

Alexander Rodríguez (*Nené traviesa*, 2003; *Quiétude interrumpida*, 2007) incursiona en la adaptación de obras literarias y versiones libres con temas

dirigidos al público adulto, pero con una estética atractiva para todos. Es un defensor del estilo manga europeo.

Antonio Nodarse (*La gata Mini*, 2006; *Un día de paseo* y *La fiesta de los bravos*, 2007) posee un excelente dominio del dibujo y del movimiento, y tiene una marcada influencia de la escuela disneyana. Se inclina por los temas y entornos dirigidos a los más pequeños de casa.

Ernesto Pina (*M-5*, 2004; *Todo por Carlitos*, 2005; *Eрпиromundo*, 2006; *El propietario*, 2007) promueve una imagen muy libre, con pinceladas sueltas y animaciones precisas. Se interesa por retomar temas que mucho tienen que ver con la naturaleza interna humana, su pensamiento y sus contradicciones. Sus finales abren la posibilidad de que cada cual los asuma desde sus propias experiencias, y generan la polémica y el intercambio.

Adanoe Lima y Yemeli Cruz (*Horizontes*, 2005) defienden la experimentación formal, la animación corpórea bajo cámara y el buen gusto en la composición de cada plano. Esta obra, en solo dos años de exhibición, obtuvo nueve premios en eventos nacionales.

Las puertas de la creación están abiertas en los Estudios de Animación del ICAIC. Nuestros mayores riesgos se relacionan con el temor a una desmesurada promoción de una estética desde la única perspectiva de las potencialidades que ofrecen las nuevas tecnologías. Ahora el reto está en la búsqueda de originalidad en el uso de los efectos visuales, para que estos reflejen los ricos y variados patrones naturales de nuestra condición insular, en estrecha correspondencia con una dramaturgia libre de didactismo simple y de moralejas evidentes. En suma, ser audaces a la hora de universalizar nuestra propia identidad.

*

Aramís Acosta Caulineau (Villa Clara, 1958)
Productor cinematográfico, licenciado en Finanzas y Créditos en la Universidad de La Habana. Obtuvo en 2007 el doctorado en Bellas Artes en la Universidad de Valencia, España. Ha realizado la producción de más trescientas películas de dibujos animados, algunas de las cuales han sido premiadas nacional e internacionalmente. Se le otorgó la Orden por la Cultura Nacional en 2004. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.



La virtud de mezclar las aguas que, cristalinas, siguen su corriente

Alfredo Guevara

Palabras en el acto homenaje al Grupo de Experimentación Sonora, el 8 de enero del año 2000.
Cine Cubano, núm. 147, 2000.

Cada generación se esfuma en larga niebla, y sin embargo, está presente y sigue. Unas se fueron ya y otras estamos. Hay algo que las une y las prolonga; ese entrecruce de los ríos tiene la virtud de mezclar e indefinir las aguas, si cristalinas siguen su corriente... Y es ese entrecruzarse de los hombres que larga vida tienen con aquellos, aquellas, que llegan con matices y mensajes, con respuestas a veces, con preguntas, enriqueciendo el mundo con sus gestos y acciones, y así de siempre, con su sola presencia; es ese entrecruzarse y hacer más ancho el río con transparentes aguas, cristalinas, el signo más hermoso de la vida.

Parecerá herejía que comience con San Juan y con Kleiber, quien nos hizo escuchar desde un vals a Stravinski y Schönberg, a Beethoven y Wagner, a Mahler y a Caturla, a Roldán, a Orbón. Eran aquellos días en que Harold Gramatges y Juan Blanco, y Lino Rodríguez y Leo Brouwer, y también Carlos Fariñas, se empeñaban en continuar la obra ya iniciada, con el maestro Ardevol a su lado. Días aquellos en que las lecciones de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz huella dejaron en jóvenes artistas, que con su propia voz, conceptos y experiencias, iban a hacer nacer colores nuevos, quiero decir, matices del sonido, Eisenstein estableció sus gamas con audacia, y en ellas justificó la licencia.

Esas generaciones que entrelazadas iban, formando un gusto musical depurado, fueron también aquellas que admiradas, pudieron vibrar musicalmente, patriótica y cultamente, ante el ritmo del Benny

que en medio del combate cantaba a las ciudades de Cuba con amor tan de hondura, que esas canciones todas inflamaban el alma, convertidas en himno de afirmación cubana y, entonces, de combate.

Aquella formación clásica y de vanguardia, popular, culta y cubana, nos hizo presentir en The Beatles y en Dylan, en Caetano Veloso, Gilberto Gil y en Chico, en el moderno *jazz* flirteante con lo nuestro y en la canción protesta y en la trova más vieja o en el ritmo sonero, lo que acaso pudiera un ajiaco criollo lograr si un condimento especial se lograra, no callaré el secreto, se trata del talento, que para su expresión necesitaba de otro que no es el principal pero sí imprescindible, la modernización tecnológica, y la explosión y explotación de sus recursos.

Hay una lección en la creación, la obra y la influencia del Grupo de Experimentación Sonora, un hito en el desarrollo de la música cubana contemporánea; esa lección la da el encuentro, reencuentro cotidiano, afirmación de la identidad propia, desde su hondura y densidad criolla, ni estática ni mimética, que un pueblo y que sus creadores musicales logran, cuando saben ser y crecer. Ser primero, siempre crecer, sin tregua, y sin fatiga.

La cultura es la historia, es la memoria, la suma refinada de cuanto un pueblo ha construido, con el talento y la brega de sus hombres y mujeres, ese quehacer diario y centenario que va forjando en la conciencia rasgos que ya son, desde un día, distintivos. El brillo de los ojos asaltantes y tímidos, la ternura que escapa de la piel más curtida, la fuerza

de la voz y ese otro rasgo, que hace del ser humano más humano, humano de verdad, cuando la solidaridad desborda el uno hasta llegar al otro y del uno y los otros, forja ese uno fraterno que queremos, la sociedad que llamo «socialista», y que acepto saber que otros llaman «cristiana».

Eso pasó con Cuba, una nación forjada, en larga vida y múltiples hazañas, en que la inteligencia, el verso proclamara lavar con la vida el crimen de esclavitud que un niño viera; el machete devino luz de espada y el juramento de mi adolescente, José Martí, se hizo verdad, realizó la profecía o milagro, que el padre Varela reclamaba a la historia, solo la liberación del esclavo y su integración real a la sociedad harían de Cuba la nación soñada, y posible.

Un solo ciudadano es símbolo de todos. La solidaridad humana lo convierte en gigante. Y si ese ciudadano es pequeñito, desamparado y solo, y en manos de raptos que lastiman su ser, su ser es lo que importa, es entonces que el pueblo se convierte en gigante. Para que Elián se salve, en gigantes nos hemos convertido.

Este pueblo que tiene en su historia siglos y que adopta otros tantos, este pueblo que amamos y que inspira las vidas, la continuada acción y el pensamiento de generaciones que entrelazadas forjan un destino, es invencible entonces porque tiene el escudo más denso y protector, la conciencia de ser, de ser el mismo.

Y es esa conciencia que del cubano hace no una estructura inerte, forjada para siempre, una estructura en vida que crece y se enriquece, a partir de ese núcleo, tan fuerte, tan complejo, tan creativo y lúcido, que absorbe lo que debe y sabe hacerlo, y reelabora a partir de ese sello filtrante que es su ser, su distinción, su identidad, aquello que llamamos «cultura», y es la patria.

El Grupo de Experimentación Sonora es un modelo de ese instante crucial en que un arte requiere liberarse de ciertas ataduras o límites impuestos por aquellos que acaso sin saberlo o presentirse, representan la incultura que es la antipatria, la ignorancia. Es la ignorancia principal enemiga de las revoluciones. Y esta, nuestra Revolución, le ha dado, singular y temprana batida para ponerla a raya.

Si un dios universal se permitiese descender de los cielos dejando al descampado estrellas y luceros, lejanas constelaciones y desconocidas civilizaciones y misterios, no tendría otro modo de mostrarse que habitando en el hombre que le imita o com-

pite, en aquellos que crean con colores, con arcilla o concreto o celestiales notas, acaso demoníacas, no olvido de Thomas Mann, su Fausto; acaso, pueda igualmente habitar la conciencia de cada ser que transita este mundo, por eso si pregunta crucial quieres hacerte, en el recogimiento, muy dentro de sí mismo, debes hacerlo.

No sé si andan sentados en múltiples butacas, o entretelones andan mujeres y hombres dioses, no diré ningún nombre para evitar sospechas, pero diré muy claro que en aquel Grupo joven, Leo Brouwer obró como un profeta. Estaban los maestros de la Escuela de Atenas, de La Habana, dictando su enseñanza, con el respeto pleno que merecen los jóvenes. No se trataba entonces de predicar la forma, sino de abrir caminos a que esta se mostrara. Y cuando el tiempo pasa, ha pasado, me digo ¡qué experiencia! Experiencia de experimentación sonora. La música es sagrada, no importa si popular, culta o profana, no condiciona al hombre, no le entrega un ritual del que debe enterarse, llega directa al alma y en el alma despierta, algo que está latente, inefable ese algo que solo algún poeta pudiera haber tocado.

Están aquí los nuestros, aquellos que fundaron, alguno aunque esté ausente, presente está en nosotros. A ellos digo esta noche, sois un hito en la historia del cine cubano, pero mejor será decir, será más justo, que lo son en la música de nuestro pueblo, en esa expresión mayor de nuestra cultura.

Ser y tener no son la misma cosa. Gloria suelen tener los que se la fabrican, los medios la organizan como mejor les viene. También puede llegar con el curso del tiempo que solo deja intacta la luz de los diamantes. Ustedes que la tienen de ese modo, son algo más que ese «tener» legítimo, son la gloria, esencia de la gloria.

¡Que el amor de la patria les bendiga!

*

Alfredo Guevara (La Habana, 1925-2013)
 Fundador y durante treinta años presidente del ICAIC. Premio Nacional de Cine 2003. Gestor y presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano hasta su muerte. Fundador y miembro de honor del Comité de Cineastas de América Latina. Miembro del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Recibió la Orden Nacional José Martí, máxima condecoración que otorga el estado cubano, al conmemorarse 50 años de la fundación del ICAIC.





Una siempre renovada muestra de artes sugerentes

Alejo Carpentier

Revista *Cine Cubano*, núm. 54-55, 1969

El arte cinematográfico cubano es un arte joven, ya que no puede calificarse de «arte» lo que en materia cinematográfica se hacía en Cuba, a ratos, antes del triunfo de la Revolución. Un arte significa, a la vez que arte, artesanía, artes del decir mostrando, del mostrar diciendo, continuidad de propósito, busca de un estilo, establecimiento de una sintaxis; perfeccionamiento de los modos del mostrar diciendo —o, en el cine particularmente— del decir mostrando. El ICAIC, que cumple ahora su décimo aniversario, nos ofrece ya un impresionante panorama de logros,

al cabo de un sinuoso y espinoso camino que partió del documental, del cortometraje, de «cuentos de la Revolución» de una calidad desigual, realizados, sin embargo, por una «batalla de Santa Clara» —en el tercero de los cuentos— que, construida sobre tomas de sonido auténticos, tiene todos los caracteres de una crónica histórica contemporánea, con movimientos colectivos que ya se afirman, en la pantalla, con una cubanidad inconfundible. Ahí, pese a la vacilación de ciertos tanteos iniciales, nació un estilo cinematográfico nuestro que —con alternativas de aciertos y desaciertos en sus empeños cada vez más ambiciosos— condujo a la realización de filmes tales como *Manuela*, con revelación de una actriz surgida del pueblo, *Memorias del subdesarrollo* o *Lucía*, donde los «modos de hacer» cobran un carácter propio dentro de una creciente maestría de ejecución. *Manuela* y *Lucía*, por citar tan solo dos títulos claves, pueden considerarse ya como antológicas, representativas, dentro de la definición de estilos propios que van caracterizando las nuevas escuelas del cine latinoamericano... Pero, independientemente del anhelo de llevar adelante una producción de filmes de largometrajes, con el afianzamiento de la pericia de directores nacionales, cada vez más dueños del oficio, el ICAIC, desde el comienzo, ha prestado muy especial atención al documental, alcanzando un nivel de calidad que ha desembocado en logros ilustrados por los numerosos premios ganados en festivales internacionales de cine. Algunos títulos deben citarse especialmente: *Now* (extraordinaria asociación de ritmo visual y ritmo musical, cuyo éxito ha sido total ante los públicos más diversos); *Hanoi, martes 13*; *Nuestra Olimpiada en La Habana*, donde el ajedrez se hace



Alejo Carpentier (Suiza, 1904-Francia, 1980)

Escritor cubano considerado uno de los autores fundamentales del siglo xx en la lengua española. Trabajó como periodista durante gran parte de su vida; y como musicólogo. En 2011 Ediciones ICAIC publicó el libro *El cine, décima musa*, que recoge textos que Carpentier diera a conocer en distintas publicaciones periódicas entre 1925 y 1979.

materia cinematográfica; *Por primera vez*, donde los campesinos de una región apartada de Cuba asisten, «por primera vez», en efecto, a la proyección de una película; y aquellos *Hombres del mal tiempo*, donde los veteranos —los últimos testigos— de los combates librados durante la Guerra de Independencia que constituyó la segunda jornada de una lucha que, en realidad, fue Guerra de Cien Años, reviven sus recuerdos con la palabra y con un gesto que, frente a las cámaras, va recobrando, de minuto en minuto, la dinámica guerrera de una juventud que se remoja milagrosamente en la imaginación de los ancianos —uno de ellos tiene más de un siglo de vida—, transformando la evocación en acción dramática.

Pero el ICAIC, además de desarrollar la producción nacional en todos sus aspectos, ha traído a Cuba cuanto de interesante, situado, valioso, se creaba, cinematográficamente, en otros países. No nos vimos privados del *épos* japonés ni de las grandes historicidades soviéticas; tampoco de las mil y una noches de Cabiria, de las endemoniadas de Loudun del cine polaco, sin olvidar las Polly Maggoo del cine francés, ni aquel proceso de Kafka que trajo a La Rampa habanera las estructuras ferrocarrileras de la Gare d'Orsay... Y así como Louis Lumière, en los orígenes del cine, parado en la entrada de su primitiva sala de proyecciones, pudo haber dicho «Entren... vengan... vean cómo llega una locomotora a la estación de La Ciotat», nuestra industria cinematográfica —tan incipiente y ya tan madura— tenía que llevar a las calles la noticia de sus realizaciones y adquisiciones. Y nació, por ello, el arte del afiche cinematográfico cubano que, más que afiche, más que cartel, más que anuncio, es

una siempre renovada muestra de artes sugerentes, funcionales si se quiere, ofrecida al transeúnte.

Es interesante señalar que, en Cuba, la concepción del cartel cinematográfico no ha caído en los lugares comunes del «instante sexual» magnificado, del cromo en gran escala, del retrato de estrella vestida o desnuda, que demasiado a menudo caracteriza el afiche cinematográfico francés, italiano o norteamericano, con sus imágenes de amorosos yacentes, sus inmovilizaciones de algún suspense, o sus pistoleros trabados en combates feroces. Los artistas cubanos del cartel, del afiche, libres de la idea fija de la incitación comercial, tratan de llevar un arte a la calle, allí donde todos lo vean. El cartel de cine del ICAIC es galería permanente, abierta a todos, puesta en las murallas, ostentosa en las esquinas, usándose en él de todas las técnicas de figuración: montaje, *collage*, reproducciones de imágenes paralelas, pop, op, y hasta, cuando viene bien, remedos de viejos estilos, interpretados, transfigurados, en función de un título, de un contenido, de un mensaje determinado.

Si el cine es, por excelencia, el arte del siglo xx, debe decirse que en Cuba la dinámica industria cinematográfica ha propiciado, dirigido, creado, en menos de diez años, un arte del cartel que es hoy perenne exposición pública —educación de la retina del transeúnte de cada día—, pinacoteca al alcance de todos, dada a todos los que tienen ojos para percibir las gracias, los estilos, los hallazgos, de una plástica situada más allá de la mera figuración publicitaria, tan persistente en los dominios de muchas cinematografías europeas.

*

CINE EN CAMIÓN,

EN ARRIAS:

EN EL AULA,

EN LA CAÑA,

EN LA MONTAÑA

Un reportaje sobre el Cine Móvil ICAIC

Héctor García Mesa

Revista *Cine Cubano*, núm. 60-62, 1970

Un poco de historia reciente

Antes de la Revolución, solo los cubanos que vivían en las ciudades y poblaciones mayores tenían acceso al cine. Claro está, siempre que se lo permitieran sus recursos económicos, que eran particularmente oprobiosos en las zonas rurales. Decir cine, en este caso, resulta un eufemismo si se piensa que en realidad la actividad se constreñía, exclusivamente, a la exhibición de la producción comercial hollywoodense, o en todo caso mexicana o argentina, que imponían los consorcios monopolistas extranjeros y sus administradores domésticos del negocio de distribución y exhibición cinematográfico.

La población campesina de aldeas y caseríos del llano quedaba marginada o francamente relegada



al olvido, como era el caso de todo el campesinado montañés. El negocio no resultaba lucrativo en aquellas áreas plagadas de desempleo, analfabetismo y desaliento, muchas veces de imposible acceso.

La USIS y otros piratas

No obstante, surgió, durante algunos años, una exigua y forajida especie de negociantes nómadas, piratas de su clase, que sin ostentar autorización o representación alguna que no fuese la de sus inescrupulosos intereses propios, se las ingenian para reunir un grupo de películas que exhibían, una y otra vez, en sus breves recorridos habituales por algunas zonas campesinas. Como el repertorio era limitado y las cintas se gastaban enseguida por el uso abusivo, para renovar el interés del público se valían de toda suerte de artimañas: trastrocaban los títulos, les insertaban fragmentos de copias en desuso de otros filmes,

exhibían una misma película anunciándola con otros títulos sensacionalistas, a veces inexistentes; colocaban, intempestivamente, el letrerito de «Fin» para que todo el mundo se diese por servido en muchas películas cuyos finales verdaderos habían sido devorados por los insospechables proyectores que, dando tumbos y fastidiosas pausas para el cambio de rollos, llegaban al colmo de pasar sin sonido los filmes sonoros. Por este servicio se cobraba hasta \$1.00 por admisión.

Por otra parte, estaba el Servicio de Información de Estados Unidos (USIS), que a través de la embajada americana mantenía en La Habana unos bien nutridos archivos de propaganda filmica apologética del sistema de vida americano, que hacían circular, con todo género de facilidades, por casi todo el país.

Sería ocioso, no porque creamos que el tema haya sido agotado, sino por el compromiso de su extensión, que lo hace impracticable aquí, que nos





detuviésemos ahora en el análisis de la influencia que todas estas actividades ejercían en la formación y deformación? cultural e ideológica del público.

Un cambio revolucionario

Con la llegada de la Revolución y la creación del ICAIC, la situación cambió radicalmente. Tanto las empresas extranjeras como nacionales de distribución y exhibición fueron en su totalidad nacionalizadas o expropiadas, según el caso; el servicio USIS desapareció junto con su embajada y otro tanto ocurrió con los mercaderes ambulantes. En cambio, y en la medida en que se hicieron los necesarios contactos y arreglos, se abrieron las pantallas cubanas a todas las cinematografías del mundo, o lo que es más, a sus productos de mayor rigor intelectual y artístico, que equivale a decir ideológico.

Creación del Cine Móvil ICAIC

En 1961, con la creación del Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC, comenzó a funcionar el primer camión de Cine Móvil en la provincia de La Habana. Este camión piloto, cuya eficacia lastraban unos itinerarios impredecibles, muchas veces conocidos solo unos minutos antes de cada salida, no se detenía en su afán de ofrecer

proyecciones en escuelas, parques, hospitales, fábricas, granjas y dondequiera que se solicitaran sus servicios, que casi diariamente se multiplicaban a medida que se descubría su existencia.

El inmediato éxito de esta primera experiencia, la conciencia de su necesidad y voluntad de hacer llegar esta actividad al resto del país, especialmente a aquellos lugares donde se dificultaba o había sido hasta entonces del todo imposible el contacto del público con el cine, hizo que se realizaran los esfuerzos necesarios para la obtención de nuevos camiones y su acondicionamiento con los equipos indispensables. Como consecuencia, al año siguiente de su creación, los Cine Móvil ICAIC ofrecieron 4 603 proyecciones para un total de 1 239 528 espectadores. En 1968 esta cifra sobrepasó los 7,5 millones, compuestos en buena medida por nuevos espectadores.

Cómo es un Cine Móvil

Para la construcción de los cine móviles del ICAIC, de los que en estos momentos hay 102 y perspectivas de ampliación, se han utilizado, indistintamente, camiones soviéticos modelos GAZ-63, YAZ-450, GAZ-51 y *jeeps*. La adaptación de la carrocería se realiza en los talleres de la Industria Básica, en el Departamento de Escenografía de los Estudios Ci-



nematográficos del ICAIC y en los talleres de la Exhibidora Nacional de Películas ICAIC.

Las instalaciones eléctricas, tales como la adaptación o montaje de la planta autónoma que lleva cada carro, se hace en los talleres industriales de los Estudios Cinematográficos ICAIC, en La Habana. Las restauraciones más complejas de los equipos de proyección, así como la reconstrucción de equipos con piezas disímiles y rehabilitadas, se realiza en los talleres centrales de Divulgación Cinematográfica. Los técnicos responsables de estos trabajos, a quienes se debe en gran parte la eficacia de la labor de los cine móviles, en un esfuerzo constante por que jamás se paralice un carro, visitan periódicamente los talleres de las capitales de provincia para revisar las unidades y efectuar los trabajos necesarios.

Los carros están provistos de un proyector Ucrania de 16 mm, con un tiro de proyección de 13,60 m, una pantalla de vinil enrollable de 2,63 m x 1,60 m, la bocina de amplificación, y sus correspondientes accesorios, como empalmadoras, enrolladoras, pegamentos, carretes extras para embobinar, latas, y, como habíamos anticipado, su propia planta de energía eléctrica de 110 voltios. Las piezas frágiles del proyector viajan perfectamente ajustadas entre almohadillas acolchonadas, dentro de un mueble

cerrado, para resguardarlos del zarandeo y el polvo del camino. En el presente hay 50 unidades provistas con lentes cinemascope y está previsto que todas tengan en un futuro próximo. Además, y lo que no es menos importante, como veremos enseguida, los camiones están acondicionados con una cama personal expandible, con su colchoneta, almohada, frazada, sábanas y un pequeño escaparate y gavetero para el uso personal del chofer-proyeccionista.

Horario de trabajo de un Cine Móvil

Cada una de estas unidades es atendida por un solo hombre que realiza las funciones de chofer y proyectorista, así como ocasionalmente de mecánico y restaurador de filmes.

Trabajan 25 días consecutivos y descansan 5. El tiempo de descanso es aprovechado para darles mantenimiento al carro y a los equipos, lo que es imprescindible para garantizar su buen funcionamiento y más larga duración. Este sistema se probó en 1964 en las provincias de Camagüey y Oriente, y al año siguiente se implantó nacionalmente, al comprobarse que de este modo se aumentaba el rendimiento de trabajo y no se afectaba la eficacia del mantenimiento. En años anteriores, la costumbre era de trabajar trece días y descansar dos, pero

se perdía mucho tiempo con los viajes de ida y vuelta a los talleres de las capitales de provincia para el mantenimiento.

Es justo señalar que, hasta el momento, debido al celo tanto de los choferes-proyeccionistas como de los técnicos de mantenimiento, no ha habido bajas notables en las unidades rodantes. Podría mencionarse un caso de accidente, en que se incendió un carro después de volcarse y del que, afortunadamente, salió ileso el chofer-proyeccionista. El proyector sufrió algunas averías, pero fue recuperado y restaurado, y ha seguido prestando servicios. En general, el promedio de roturas, aun las de menor cuantía, es muy bajo, pese a lo riesgoso de los caminos que muchas veces deben vencer.



No obstante el largo periodo recurrente que estos compañeros deben pasar alejados de sus familiares y amigos, muchas veces hay que discutir con ellos para convencerlos de que deben tomar sus cinco días de descanso, porque se empeñan en seguir trabajando. Pero si se descuida el mantenimiento se arriesgaría la seguridad de los carros y con ello la vida del personal. Sin embargo, ya se están redoblando esfuerzos de emergencia para que el trabajo de mantenimiento se realice en un par de días de modo que los proyectacionistas puedan rendir un mayor número de horas de labor, como su aporte a la zafra de los diez millones. Un ejemplo de la dedicación de estos compañeros se refleja palmariamente en el hecho de que casi todos ellos sobrepasan la meta de 80 proyecciones mensuales, e incluso algunos alcanzan la cifra de 130 a 140 y hasta más.

Los recorridos

Los horarios diurnos son dedicados al recorrido por las escuelas rurales, como becas de tecnológicos, internados de montaña de enseñanza primaria, secundaria, etcétera. En un día un mismo carro puede visitar tres o cuatro planteles, según las distancias que los separen. Con el objeto de interferir lo menos posible en el desarrollo normal de los estudios, las proyecciones tienen una duración aproximada de 45 minutos, que es el tiempo promedio de duración de una clase. Regularmente se procura llevar documentales didácticos de carácter general y de la especialidad de cada centro escolar, además del noticiero semanal del ICAIC y, cuando el tiempo alcanza, algún dibujo animado. Ocasionalmente, algunos sábados y domingos se les ofrece programas de entretenimiento. Estas proyecciones diurnas se realizan invariablemente bajo techo y a puertas cerradas.

Por las noches se realizan las proyecciones, por lo general, a cielo abierto. Desde el comienzo de esta actividad se dio preferencia a las zonas más aisladas, así como a las áreas de desarrollo agropecuario, movilizaciones periódicas para el trabajo agrícola, el plan de la escuela al campo, etcétera. En estos momentos la mayor atención se concentra, en primer lugar, en torno a las movilizaciones masivas para la zafra de los diez millones, la Columna Juvenil del Centenario y áreas de desarrollo agropecuario, aunque esto no quiere decir que se abandone la atención de otras regiones campesinas.

Las películas que se exhiben

Todas las proyecciones de los cine móviles incluyen la presentación del Noticiero ICAIC Latinoameri-

cano, que traduce cada semana las orientaciones ideológicas y de carácter práctico de la Revolución, y hace, al mismo tiempo, un lúcido análisis de los más destacados acontecimientos internacionales. (Esto garantiza una eficaz información a los millares de hombres que han dejado sus hogares por largos meses para brindar su aporte al cumplimiento de la consigna nacional). Seguidamente se exhibe, con preferencia, un largometraje de ficción, o con menos frecuencia algún medimetraje de ficción junto a documentales de diversos temas.

En cada capital de provincia existe una colección similar de películas para el uso exclusivo de sus carros. Los títulos a exhibir en muchos casos coinciden con los anunciados en las carteleras de estreno de las ciudades, y ya no es raro el caso en que incluso se anticipe el estreno de un filme en un campo de caña, en una escuela campesina, o en la montaña, antes de ser visto en la capital. Todas las proyecciones que realizan las unidades de Cine Móvil son, por supuesto, enteramente gratuitas.

A partir del primero de diciembre de 1969, antes de cada exhibición, dondequiera que esta tenga lugar, los proyectacionistas leerán ante el auditorio una nota de presentación del filme en cuestión, a guisa de valoración estética e ideológica. Los viejos sueños y pretensiones, otrora irrealizables, de los cine clubes se ven ahora más que colmados ante la realidad concreta y auténticamente popular de esta ejemplar actividad.

Por primera vez: cine

Hasta no hace mucho existían en el país numerosos caseríos perdidos en los macizos serranos, desprovistos de carreteras o caminos por los que pudieran circular vehículos motorizados. El monte inextricable, los abismales despeñaderos y la indiferencia social impidieron, durante generaciones enteras, el contacto regular de estos poblados con muchas de las más elementales formas de civilización. Así es que, con la llegada de las unidades móviles, tras el extensivo programa de planes viales desarrollado por la Revolución, estos campesinos verían cine *Por primera vez*¹. Tal es el título del excelente documental de Octavio Cortázar, ganador de la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig de 1968, en que se revela, mejor que con palabras escritas, esta dramática situación. El entusiasmo de los campesinos, que caminan hasta dos y tres kilómetros monte adentro para no perderse una proyección, justifica con creces todos los desvelos de los cine móviles.

Pese al denodado esfuerzo que realiza el gobierno revolucionario en la acelerada construcción a todo

Por Primera Vez



Por primera vez (Octavio Cortázar, 1968)

lo largo y ancho del país, y a través de las sierras, de una red cada vez más nutrida de carreteras y caminos, y pese a las medidas de seguridad propuestas en cuanto a las características de las nuevas unidades destinadas al trabajo en las sierras (se recomienda el camión GAZ-63, de doble tracción, con carrocería más baja para otorgarle mayor estabilidad, y dotado de un *winche* para facilitar, e incluso posibilitar, el ascenso en terrenos excesivamente empinados), aún quedan algunas regiones a las que, no obstante, es imposible llegar si no es por otros medios, especialmente en épocas de lluvia en que, aun cuando existan caminos, estos permanecen intransitables durante varios días debido a las frecuentes inundaciones.

Los mulos

La orientación del ICAIC era muy clara: estudiar sobre el terreno las condiciones reales de estas difíciles zonas y determinar y poner en práctica las posibilidades de solución inmediatas, sin ahorro de esfuerzos. La fórmula resultó ser en extremo sencilla, como suele ocurrir con tantos problemas en apariencia insolubles, y surgió de entre los más tradicionales y eficaces recursos montañoses: el mulo. Con su paciencia infinita, con su alegórica terquedad, el noble animal es lo único capaz de vencer la agobiadora maraña serrana, burlar sus acechantes riesgos, y transportarle al hombre engorrosos fardos de viandas, frutos y toda suerte de trastes. En pago, bástales el a veces risueño y otras solem-

ne tintineo de las gangarras que anuncian el paso siempre melancólico de las arrias.

Se decidió, pues, que también el cine andaría, anacrónicamente, a lomo de mulo, transporte este, quizás, el último que le quedaría por probar. Así fue que el 25 de agosto de 1969 se realizaron los primeros experimentos con las acémilas piloto en Los Matías, Regional Palma y en Santa Catalina, donde estuvo el Segundo Frente guerrillero, en la sierra Cristal. No había transcurrido un mes cuando, el 18 de septiembre, comenzaron a ofrecer proyecciones cinco arrias de cuatro mulos cada una, con sus parejas de arrieros-proyeccionistas, en los barrios serranos de La Lata, zona de la Comandancia Rebelde del Tercer Frente, en la sierra Maestra; en La Tabla, Ramón de Guaninao y en Dos Palmas, históricas regiones donde se libraron no pocas batallas mambisas. Una de las películas escogidas para estas primeras proyecciones fue *Lucía*, del joven director Humberto Solás, realizada como homenaje a los cien años de lucha de nuestro pueblo, que junto a otros filmes cubanos representó a Cuba en el último Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, Chile, y que obtuvo el primer premio en el Festival de Moscú, así como el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

Debido a las dificultades excepcionales de estas regiones, las visitas del Cine en Mulo ICAIC se efectuarán una vez al mes en algunas zonas y dos en otras. Ya han comenzado los preliminares para la creación

de un sistema semejante para el Escambray, en la provincia de Las Villas, y la sierra de los Órganos, en Pinar del Río. En Oriente están preparándose siete nuevos equipos, por lo que muy pronto se contará con un total de doce arrias completamente equipadas para prestar servicios en esa provincia, que es la de más vastas y pobladas zonas montañosas.

Del entrenamiento de los proyccionistas

Tanto los choferes-proyccionistas como los proyccionistas-arrieros son jóvenes del llano o serranos, seleccionados en la misma zona donde van a prestar servicios. Durante un tiempo prudencial, pasan un entrenamiento básico, o mínimo técnico, sobre el manejo y cuidado de equipos y películas, en las capitales de provincia, incluyendo la Isla de la Juventud. Muy pronto comienzan sus salidas acompañando a otros proyccionistas más experimentados, hasta que, finalmente, cuando se les considera aptos, salen solos. En el caso de los arrieros-proyccionistas, el trabajo se realiza en parejas de hombres.

El Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC ha establecido la norma de celebrar, cada tres meses, Seminarios de Superación Cinematográfica para todos los delegados provinciales, incluyendo el personal de La Habana, con la orientación de especialistas en cada materia, en que se debaten filmes y algunas cuestiones de carácter teórico y práctico relativas al trabajo del Departamento. Las experiencias así acumuladas son revertidas luego por los delegados al personal de cada provincia.

A partir de la experiencia ya realizada en Camagüey, existe el propósito de que los realizadores y técnicos, así como otros compañeros especializados en diversas actividades culturales del ICAIC, visiten, de ser posible cada mes, todas las provincias para que ofrezcan charlas y diluciden cuestiones sobre materia cinematográfica, como complemento del entrenamiento cultural de todo el personal dedicado al trabajo del Cine Móvil, y como parte de su propia formación e información, en relación con los problemas técnicos y prácticos en la divulgación cinematográfica, la orientación y niveles de desarrollo del público, y su progresiva conversión en participante activo, crítico.

Conclusiones

A la primordial importancia, por su masividad, de la labor de descolonización y reeducación cultural cinematográfica que realiza el ICAIC, tanto desde sus circuitos de estreno como a través de la febril actividad de los cine móviles en todos los ámbitos nacionales, se añade el programa de exhibiciones

especializadas sobre la historia y desarrollo del cine que ofrece la Cinemateca de Cuba en todas las capitales de provincia, incluyendo Isla de Pinos. Si también se considera la producción cinematográfica nacional, que abarca los diversos géneros de cine documental, científico-popular, de actualidades, animación y de ficción, que ha logrado niveles artísticos y de eficacia ideológica que lo sitúan reconocidamente entre los movimientos cinematográficos más interesantes del momento, se desprende la constatación de que el cine en Cuba constituye un aporte legítimo a la cultura nacional y al desarrollo de las potencialidades del pueblo.

*

- 1 En otro texto publicado por Héctor García Mesa en *Cine Cubano* (núm. 13), el autor describe las reacciones del público: «Hombres, mujeres y niños se agrupan apretadamente ante la pantalla, y algunos se asombran del fenómeno “mágico” de la aparición de las imágenes en la tela blanca. Un proyccionista de Camagüey cuenta que tuvo que explicar esa “magia” a un campesino de avanzada edad que buscaba a los personajes detrás de la pantalla, asombrado y receloso. (...) Cada viaje a una población, con sus secuelas de instalación de la pantalla y el equipo, en medio de nutridos grupos de habitantes de todas las edades y de ambos sexos, es todo un acontecimiento, un fenómeno digno de ser estudiado por sociólogos y pedagogos. Las fotografías tomadas durante esas funciones dan una pálida idea de lo que en realidad son, pero no dejan de ser significativas en su plano e inmóvil testimonio: los rostros están alzados hacia la pantalla (el público suele sentarse en sillas traídas de las casas, en las cercas y hasta en el suelo) y dirigen sobre ella una atención que según el filme proyectado refleja meditación, estupor, admiración o alegría. La gente hace preguntas no solo sobre el tema de la película, sobre los personajes, sobre tal o cual escena o truco cinematográfico, sino incluso sobre ese “extraño” fenómeno que es el cine mismo para algunos espectadores. El charlista precede la exhibición con una pequeña introducción al filme y luego contesta a las preguntas que se le hacen. Durante la proyección los espectadores —sobre todo los niños— toman los personajes de los filmes como seres reales y entablan diálogos con ellos, los animan o vituperan según su estofa moral». (N. del E.)

Héctor García Mesa (La Habana, 1931-1990)

Formó parte del grupo fundador del ICAIC. En 1960 creó la Cinemateca de Cuba, de la cual fue su director hasta su muerte. Colaboró en los guiones de algunas películas cubanas. Por iniciativa suya se creó la primera unidad de Cine Móvil, que propició la exhibición cinematográfica en escuelas, centros laborales y lugares recónditos de Cuba en los que se desconocía el cine. Desarrolló una reconocida labor en el rescate, preservación y difusión del patrimonio cinematográfico cubano y mundial.

2003

Alfredo Guevara

Cineasta, ensayista y fundador
del ICAIC



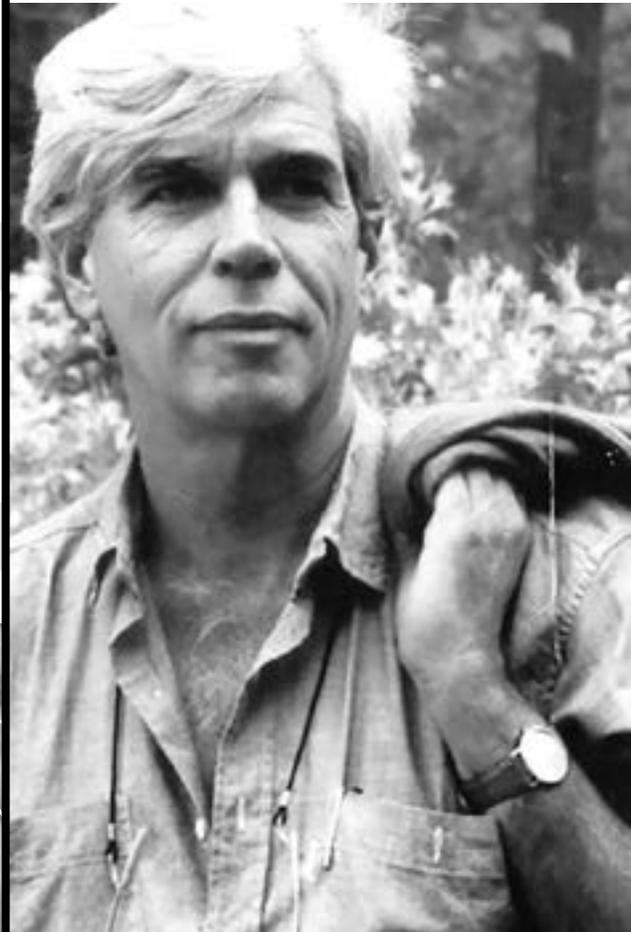
2004

Julio García Espinosa

Director, guionista, ensayista
y fundador del ICAIC



2005



Humberto Solás

Director, productor y guionista

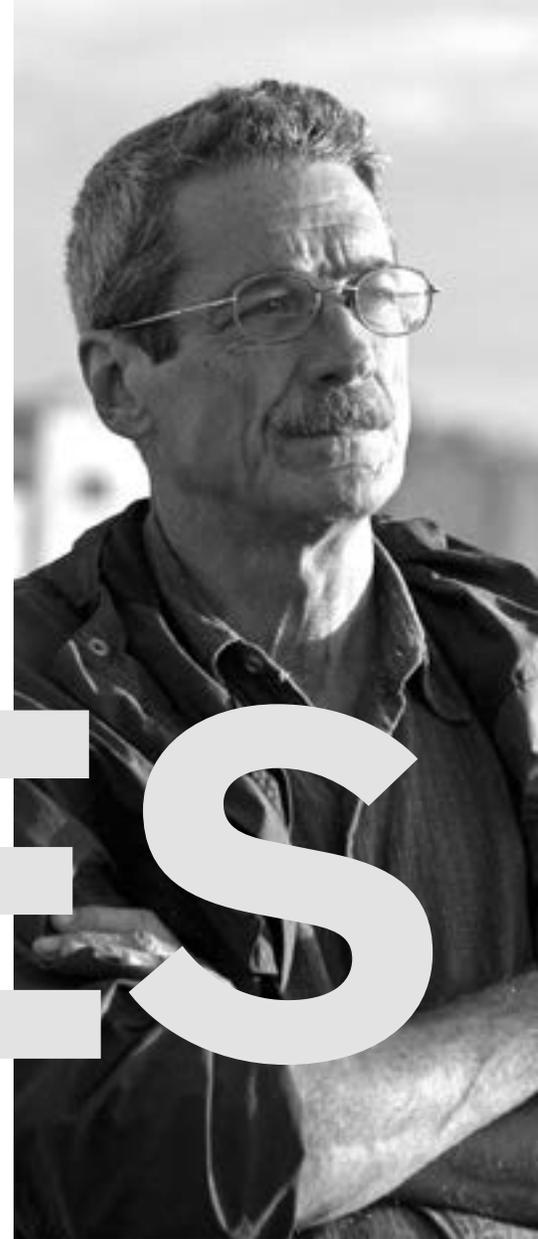
**PREMIOS
NACIONALES
DE CINE**

2007

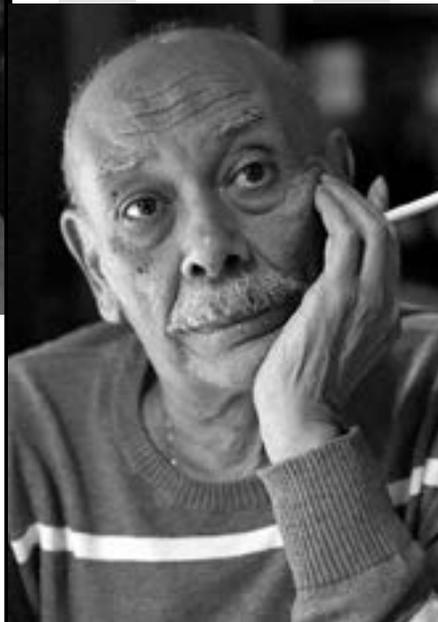
Daisy Granados
Actriz

Fernando Pérez
Director y guionista

Enrique Pineda Barnet
Director y guionista



2006



Nelson Rodríguez
Editor

**PREMIOS
NACIONALES
DE CINE**

2009

Raúl Pérez Ureta
Director de fotografía

2008

2010



Leo Brouwer
Compositor, guitarrista
y director de orquesta

Juan Padrón
Director, guionista, animador,
caricaturista, ilustrador
e historietista

2011

Eslinda Núñez
Actriz



José Massip
Director y guionista

2012



2013

Manuel Pérez Paredes
Director y guionista



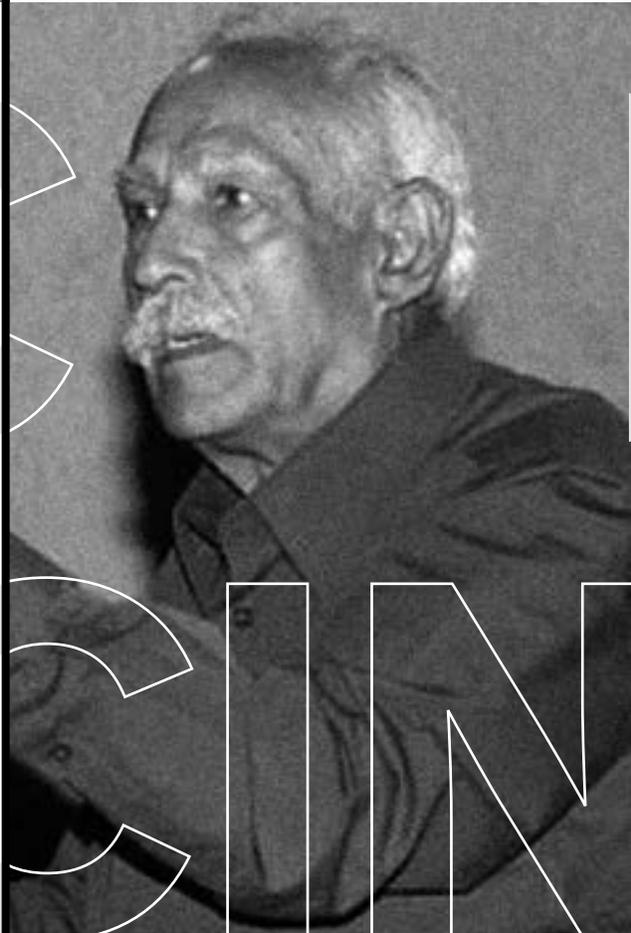
2015

Juan Carlos Tabío
Director y guionista



2016

Iván Nápoles
Director de fotografía



2014



Humberto Hernández
Productor

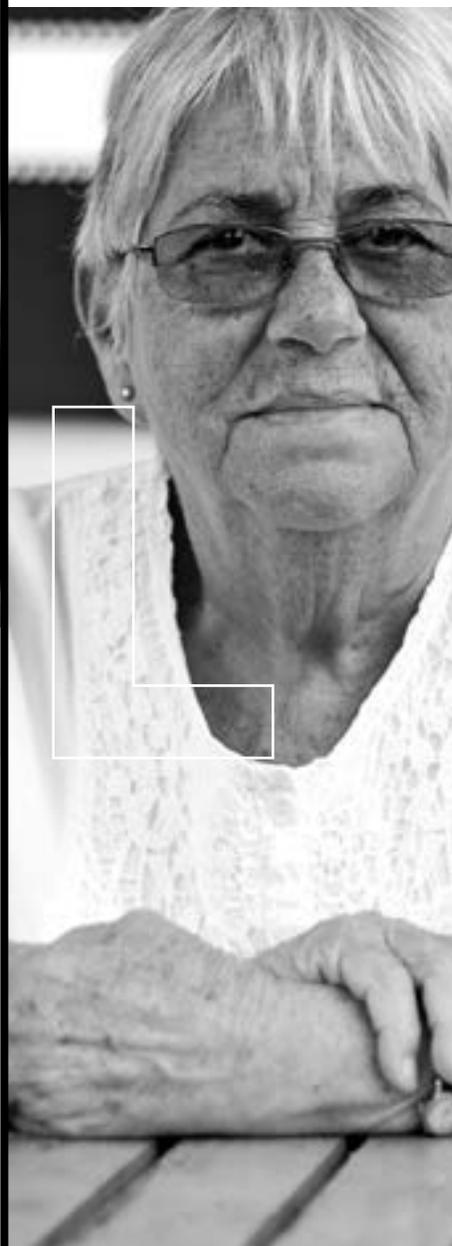
2017

Miriam Talavera
Editora



2018

**PREMIOS
NACIONALES
DE CINE**

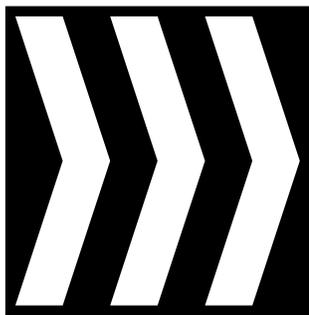


ANA

ES

Raúl Rodríguez
Director de fotografía

IE



Titón, Santiago, Pastor, Humberto

Adiós, amigos

Lisandro Duque Naranjo

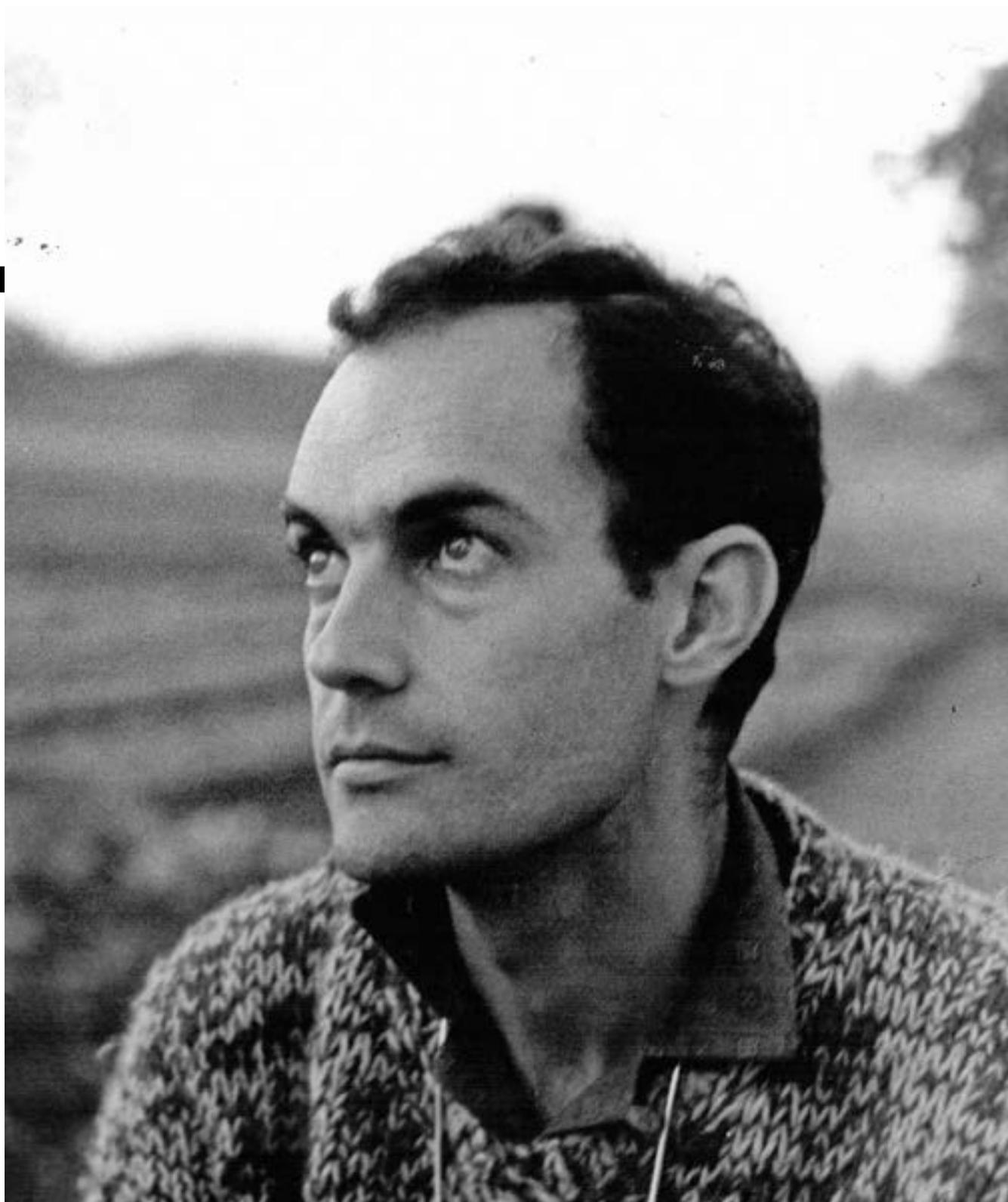
En los años 1996, 1998, 2005 y 2008, respectivamente, fallecieron cuatro importantes cineastas cubanos: Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Santiago Álvarez, Pastor Vega y Humberto Solás. Compartí con cada uno de ellos el tiempo suficiente para pensar que puedo evocarlos en algunos momentos de sus vidas de los que fui testigo y copartícipe, como amigo.

Tomás Gutiérrez Alea

Titón, a quien la muerte agarró a los 66 años, hizo en la década de los ochenta, a cuatro manos con la periodista brasileña Silvia Oroz, un libro titulado *Las películas que no filmé*. El texto es un recuento de varias ideas que se le quemaron al artista ya en la puerta del horno, e incluso de algunas que se le quedaron sin amasar. En el año 86, la versión original de ese libro, en portugués, fue presentada durante el festival de Río. Tuve la oportunidad de estar en ese evento, y al ejemplar que compré —o no recuerdo si me fue obsequiado— Titón le puso esta dedicatoria: «Ojalá nunca tengas que escribir un libro con este título». Dos años después, en el festival de cine de La Habana, se presentó el mismo libro en su versión en español, y como estuviera yo también allí, el ejemplar regalado —o no recuerdo si pagué por él— me lo dedicó el cineasta con estas palabras: «Ojalá nunca tengas que escribir un libro con este título». Siempre me he preguntado si eso apenas me ocurrió a mí, o si esa dedicatoria repetida reposa en las bibliotecas de bastantes colegas.

Tuve la fortuna de ser compañero de Titón (iba a ser su director asistente, oficio que todavía no tengo claro en qué consiste) en uno de esos proyectos tronchados, que no alcanzó a reportarse en el libro por haber ocurrido tres años después de publicarse el volumen. Se trataba del guion «Para Elisa», de Gabriel García Márquez, el cual narraba la aventura del traslado de un piano desde Cartagena hasta Bogotá, a comienzos del siglo XX, a través de una selva inclemente y en medio de una guerra civil más espesa aún.

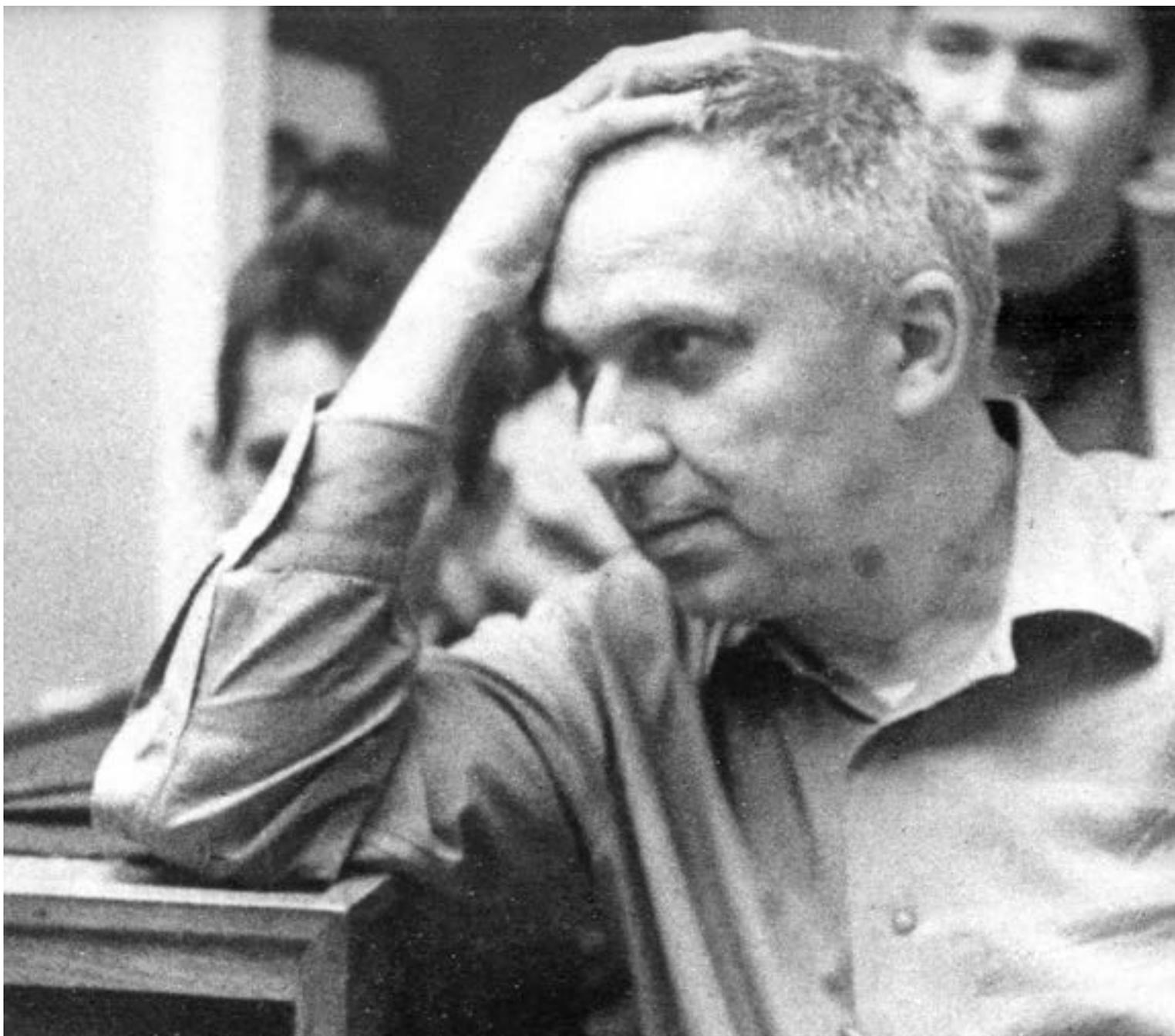
Titón no estaba muy convencido de ese proyecto y por momentos parecía desear que algún factor azaroso, distinto de su desgano, lo desbaratará. La historia lo entusiasmaba, por supuesto, como todas las de su gran amigo el Nobel colombiano, pero parecía sentir una pereza invencible frente a los trámites internacionales que el proyecto demandaba, pues se trataba de eso que en el argot se denomina una superproducción: cuatro millones de dólares de presupuesto, elenco híbrido de cuatro países, efectos especiales en cantidad, caballos que debían resbalar por acantilados profundos, etcétera. Para escoger las locaciones, acompañados por el fotógrafo cubano Mario García Joya y el productor Camilo Vives, recorrimos durante mes y medio todo el territorio colombiano. Titón y yo compartíamos habitación en los hoteles, y luego de extensas «encarretadas» sobre asuntos varios, aterrizábamos en el tema del cine y me decía: «Si por mí fuera, chico, yo filmaría primero el guion de Senel».



La buena suerte quiso que «Para Elisa», después de costosos preparativos, se hundiera y quedara en veremos. Y Titón pudo filmar, tres años después, el guion de *Fresa y chocolate*, de Senel Paz. Esa penúltima película le agregó otro punto más a la gloria que ya se merecía por haber dirigido *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968),

La última cena (1976), *Los sobrevivientes* (1978) y *Hasta cierto punto* (1983), entre otras.

Tres años después de muerto Gutiérrez Alea, leí una de las últimas entrevistas que concedió a un periódico. Allí decía: «Me gustó no haber filmado «Para Elisa». Yo no me sentía capaz de arrojar caballos por un abismo».



Santiago Álvarez

Me acostumbré a admirar a Santiago Álvarez desde mucho antes de conocerlo en persona, y cuando me parecía casi imposible llegar a tener este privilegio. Yo exhibía sus documentales en el cine club 8 y ½ de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, desde el año 69, y tengo la certeza de que la revelación que me significaron resultó decisiva para después volverme cineasta. *Now, 79 primaveras, LBJ, Ciclón y Hanoi, martes 13*, no solo me transmitieron la adrenalina de aquella época y provocaron una emoción estética que la política por sí sola apenas había excitado a medias; esas películas también se me sugerían como deseables de hacer, posibles

de ser intentadas, venciendo en mí la impotencia respecto a un lenguaje al que supuestamente solo podían acceder los nacidos en países ricos y dueños del cine.

Santiago hacía películas con lo que encontraba: retazos de cine viejo norteamericano, titulares de prensa, fotos fijas, archivos publicitarios, entrevistas, cómics, etcétera. Materiales disímiles que ensamblaba con una unidad muy entretenida, humorística, y de una eficacia enorme. De ese menurje emergía también una poética conmovedora. Esos recursivos *collages*, que enriquecía con una banda sonora igual de juguetona y llena de pálpitos, nos ayudaron a perder el complejo de inferioridad frente a la



gran pantalla a los neófitos de entonces y de todas partes de Latinoamérica, principalmente.

A Santiago lo conocí, por fin, en el 77, cuando formé parte de la delegación de cineastas de Colombia que fuimos a la Isla a la primera muestra de cine colombiano. Santiago nos invitó a cuatro de los huéspedes a pasear por La Habana, de noche, en su Lada. Nos mostró varios lugares de interés y en cada sitio narraba anécdotas de aquellas que no son propias de los manuales turísticos oficiales, sino apenas, y exclusivamente, de quien conoce su ciudad hasta la médula luego de haberla trajinado en varias vidas anteriores, aventureras todas. Debo confesar que me abrumó mucho contar con se-

mejante anfitrión, al que observaba más que a los propios lugares por donde nos dio el paseo. Muchos años después, cuando conté con un trato más frecuente con él, le hablaba de esa noche y él decía recordarla perfectamente. Yo lo dudo. Entre otras cosas, porque el Santiago del final, ya cercano a su muerte, dos años después, estaba muy disminuido de sus cabales a causa del Parkinson. Esa enfermedad, sin embargo, no le redujo nunca su gentileza. Y mucho menos su sentido del «vacilón», término que los cubanos reservan a los alegres y a los jodedores. Más de una vez le oí decir de sí mismo que aparte de «politikón», y quizás en mayor medida, era un «erotikón».

Pastor Vega

El 3 de junio de 2005 recibí el siguiente correo firmado por Alquimia Peña: «Lamentablemente, nuestro compañero Pastor Vega ha fallecido en el día de hoy. Alquimia».

Una semana después le respondí esto a la remitente de la noticia:

Alquimia: Leí tu mensaje escueto y me pareció el más justo e inevitable para dar esa noticia (...). Haré de cuenta que no me has dicho nada, y dentro de un tiempo preguntaré qué habrá sido de Pastor, por qué no he vuelto a verlo y dónde se habrá metido. Es la única ventaja de que los amigos vivan y mueran lejos de uno.

Su estilo desdeñoso, sarcástico, escéptico —yo nunca conocí al Pastor Vega doctrinario, ni me interesé por el Pastor Vega abnegado— fue lo que lo hizo imprescindible para sus amigos, lo que hacía que lo buscáramos con curiosidad insana, y lo que le augura el pedazo de eternidad que poco le importaba.

Un abrazo para todos, comenzando por Daisy y sus hijos. Lisandro.

Que logré aproximarme en algo a una definición sobre este amigo, lo supe por lo que Daisy Granados, su mujer, me dijo en un correo de regreso, todo en mayúsculas:

QUERIDO LISANDRO: (...) BIEN QUE CONOCÍAS A PASTOR. ESTO HA SIDO MUY DURO PARA TODOS. CUANDO VENGAS POR LA HABANA TE CONTARÉ. EN NOMBRE DE MIS HIJOS Y EN EL MÍO TE MANDAMOS NUESTRO AFECTO (...) CARIÑOS, DAISY.

Ese «te contaré» de Daisy, que nunca ha ocurrido, siempre he pensado que algo tenía que ver con comezones últimas del cineasta, distintas y anteriores al cáncer que terminó con él. Hasta el momento sigo con la duda, salvo por rumores de sus más íntimos que aludían a un ostracismo de Pastor respecto al poder en el ICAIC, órgano rector del cine cubano, de cuya élite otrora había formado parte, no solo como realizador de películas memorables —*Viva la república* y *Retrato de Teresa* (1979), entre las mejores—, sino como director por varios años del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Algo intuí yo de eso en el 98, siete años antes de la muerte de Pastor. Esa vez estuve mucho con él, en Huesca, Aragón, como parte del jurado del festival mundial de cortometrajes. Luego de un almuerzo, caminábamos hacia el hotel hablando de trivialidades, y de repente nos detuvimos frente a una vitrina de ropas masculinas. Esos trapos caros lo inspiraron para que me dijera: «¿Sabes una cosa, Lisandro?: yo ya no siento ganas de vestirme bien en La Habana. Voy saliendo a la calle con lo primero que encuentro. Ya ni me afeito». Si esas palabras las hubiera pronunciado un «desgaleto» habitual, vaya y venga, pues los que se visten a la bartola radican su interés justamente en el descuido de lo que suele llamarse «presentación personal». Pero ese no era el caso de Pastor, un comunista dandi que ni siquiera las medias las compraba en Moscú para que ningún detalle rústico le desentonara su estampa personal, muy apuesta y mundana.

Extrañado entonces al escucharlo, le dije que eso me permitía entender el porqué de cierto tedio en sus gestos, y especulé algo en el sentido de que la pérdida, frente a su ciudad y las gentes habituales, de su esmero proverbial en el aspecto, podría significar una ruptura con su entorno.

Me limité a ese diagnóstico rápido, sin llegar a preguntarle qué le causaba esa desazón, pues en ese momento nos alcanzaron el resto de los concurrentes al almuerzo y se esfumó entre ambos la atmósfera para la confidencia. Hasta el Sol de hoy. Al reanudar la caminata, se limitó a decirme: «Cierto, cierto...».

Cuando Pastor era director del festival de cine de La Habana, una noche comparecíamos muy majos los miembros de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano a un acto en el que Fernando Birri sería condecorado por Fidel con la más alta orden de la cultura. Se le arrimó entonces Pastor a Cosme Alves, el brasileño, quien estaba al lado mío, y le susurró, por supuesto que en broma, aunque parecía en serio: «Oye, Cosme, tienes esa guayabera chorreada de café. Te hubieras cambiado antes de venirte...», a lo que Cosme le respondió: «Mira, si es por limpieza que uno puede estar aquí, al primero que debieran sacar del recinto es a Birri...».

Me acompañó Pastor, en 1988, en la sala de proyección del palacio de gobierno en La Habana, a la función privada donde le mostré a García Márquez y a Mercedes Barcha mi película *Milagro en Roma*, sobre la que por fortuna, cuando se prendieron las luces, expresó el Nobel: «¡Qué verraquera de película!», golpeándose las rodillas con las palmas de las manos mientras se levantaba de la silla. Cuando



más adelante, por los corredores, me dijera Gabo, agarrándome por los hombros desde atrás: «¿Se fija, joven, en lo importante que es ser obediente con su maestro?», Pastor, quien iba al lado mío, espero un instante para musitarme: «No te creas eso. Fue por desobediente que la película te quedó buena». Es-

toy seguro de que, justo por haberlo hecho también a su manera, fue que Pastor Vega, al dirigir a Daisy en el monólogo *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, también de Gabo, hizo al público aplaudir de pie en los muchos teatros donde la presentó dos años antes de morir.



Humberto Solás

A Humberto Solás le festejo sus películas *Lucía* (1968) y *Un hombre de éxito* (1986). La primera forma parte ya de esos títulos de excelencia sin los cuales cualquier antología de las grandes películas mundiales quedaría incompleta. De hecho, está en casi todas. La segunda se limita a ser magnífica, algo insuficiente cuando la que la precede se ha vuelto un clásico. Se le celebra además a este cineasta la osadía de adaptar *El siglo de las luces* (1992), de Carpentier, trabajo en el que cualquier otro cineasta, al igual que le ocurrió a él, se hubiera estrellado de narices. Licencia para coronar con fortuna una gran novela, solo la tuvo Visconti con el *Gatopardo*, de Lampedusa.

La última película que le vi a Solás fue *Miel para Oshún*, en 2002. Decepcionante, para no decir que mala. A él no le lucían las películas de bajo presupuesto, aunque haya fundado en Gibara, siete años antes de morir, un festival de cine pobre que se lo agradecemos quienes no intentamos grandes puestas en escena. Aunque le fuera regular en los resultados, el temperamento de Solás solo se excitaba en esos sets repletos de muchedumbres de época. Hasta el punto de que con *Cecilia*, en 1981, casi quiebra al ICAIC provocando una crisis que conllevó un cambio en la dirección de la institución. Una paradoja, si se tiene en cuenta que *Lucía* costó apenas dos pesos.

De Solás me encantaba su conversación como de esteta a la antigua, tipo Zeffirelli. Escuchándolo, y no obstante su voz suave, uno se sentía como con un director de óperas fastuosas y patéticas. De sus largos dedos emanaban las volutas de su cigarrillo describiendo heroínas que desfallecían. Era un desinteresado total de la política, y quizás la única vez que le oí referirse a coyunturas temporales fue cuando en el Festival de Cine Latino de Chicago, en abril de 2002, se inquietó en serio ante las noticias que llegaban del golpe militar en Venezuela. «¿Tú eres chavista, Humberto?», le pregunté, a lo que me respondió: «No chico, a mí esos temas no me importan, lo que me preocupa es que nos vamos a quedar sin petróleo en Cuba. Ya tú sabes...».

Una semana antes habíamos estado en Nueva York, en el Havana Film Festival. Llegó también al evento Jorge Ruffinelli, el uruguayo historiador del cine latinoamericano y profesor de la Universidad de Stanford. Obviamente, el académico acaparó a Solás, con quien tenía largas y especializadas conversaciones. Ruffinelli y yo, en cambio, somos muy amigos, pero nuestro trato se limita a asuntos distintos del cine: sobre Onetti, a quien él conoció muy de cerca, o sobre nuestras hijas, pues coincidimos en ser padres de mujeres, o acerca de México,

donde vivió mucho tiempo, o sobre su colección de afiches, para enriquecer la cual pegábamos caminatas larguísimas por el bajo Manhattan, o acerca de cuánto cuesta en Estados Unidos cambiarle la madera al piso, temas así, nada artísticos. Sinceramente, pues, a mí no me daban celos profesionales de las preferencias del investigador (ni de nadie) por otro cineasta. Pero no por eso dejaba de sentirme excluido de la compañía de Ruffinelli por un lado, o de la de Solás por el otro, cuando ellos dos se dedicaban a sus entrevistas en profundidad. En esas pláticas sobraba yo, aparte de que me hartaban, pues nada es más aburrido que escuchar a un colega hablando todo el tiempo en tono sentencioso de sí mismo. De «mi universo», de «mi obra», cosas de esas. Salvo, supongo, que se tratara de un Bergman. Envidioso que es uno.

El hecho es que después llegó allí Eliseo Subiela. Y ya agotada la investigación sobre Solás por parte de Ruffinelli, este se dedicó por completo al argentino, dejándonos al cubano y a mí como hombres literalmente mirando al sudeste. Solás entonces me dijo: «¿Sabes una cosa, chico?: yo no soporto a Ruffinelli cuando está Subiela». Me limité a contestarle que yo tampoco, pero cuando está Solás.

Volví a Chicago para el festival en 2009. Estuvo allí también Jorge Perugorria, a quien le escuché contar a un grupo, del que yo formaba parte, cómo fue la muerte de Humberto: llegó este a la casa del actor con su último guion, a motivarlo para que lo protagonizara. Y diciendo y haciendo se los leyó a él y a su mujer de un solo viajado, actuando los diálogos y desplegando con vehemencia los movimientos de los personajes durante hora y media. Cuando pronunció la palabra «fin», sudoroso y eufórico, se desplomó cuan largo era, quedando inconsciente en el suelo. La pareja, asustada, lo llevó a urgencias de un hospital. Ese desmayo contundente, que cuando lo escuché se me antojó un efecto operático —de Perugorria o del propio Solás—, resultó ser el anuncio del cáncer que se lo llevó del todo a los pocos días.



Lisandro Duque Naranjo (Colombia, 1943)

Director de cine colombiano. Fue director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Ha colaborado junto a Gabriel García Márquez en la realización de varios proyectos audiovisuales, entre ellos la miniserie de televisión *María* y la película *Milagro en Roma*. Ha sido columnista del diario *El Espectador* y profesor universitario.

En espera de *El Mayor*

Conversación con Rigoberto López

Reynaldo González

Sé que no es habitual una entrevista a un director de cine en pleno proceso de realización de su película en la que no hable de ella. Pero es. Procuro un recorrido por la trayectoria de Rigoberto López obviando hasta el final su proyecto inmediato, *El Mayor*, en estos días sometido al corte, pega y perfila en la mesa de montaje. El filme contará un periodo de la vida del gran estratega mambí Ignacio Agramonte. En los estándares cubanos, resultará una producción de gran complejidad, y prefiero no incordiar con indagaciones y calificaciones que corresponderán a lecturas posteriores. Me interesa la trayectoria de este realizador, con una larga huella en el documental cubano y tres experiencias previas en el cine de ficción: *La soledad de la jefa de despacho*, *Roble de olor* y *Vuelos prohibidos*. Verán que el testarudo realizador no me dejó cumplir mi plan: cómo impedirle hablar de la obra que ahora mismo tiene en la mesa de trabajo, con la ansiedad, el temor y el riesgo de cumplirla como la imaginó.

Has sido más un documentalista que un realizador de ficciones. Quiero anotar tus pasos desde los días iniciales, cuando diste el salto del ICRT al ICAIC.

¿Cuál fue tu primer documental?

Lo primero que hice fue una suerte de videoclip con el grupo Los Dada. Yo era muy joven. Pero mi primer documental fue *De una Vieja Habana*, visión de la arquitectura antigua, suerte de antropología cultural. Le siguieron *El arroz* y *El puerto: Toma 1...*. Ese trabajo marcó mi pasaje al ICAIC.

¿De qué año hablamos?

Finales de los sesenta, inicio de los setenta.

Época un poco cabrona para nuestra cultura.

Sí. Julio García Espinosa vio mis trabajos en una sala del quinto piso del ICAIC. Le parecieron buenos,

al punto de que años después, seguramente por sugerencia suya, Tomás Gutiérrez Alea (Titón) me ofreció la oportunidad de mi vida, la asistencia de dirección de *Hasta cierto punto*. Y no la acepté.

¿Y por qué te negaste, loco?

Estaba preparando *Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano*, imbuido en otros proyectos, y erróneamente pensé que aquel trabajo con Titón sería suyo, de Titón.

Pasión de primerizo.

Estaba apasionado con una denuncia de desmanes en el llamado Arenal del puerto de La Habana, sobre piezas y componentes costosísimos que estaban echándose a perder. Eso en vísperas de la famosa zafra de los diez millones. Viendo materiales de archivo del Noticiero de Televisión supe que entre las piezas abandonadas estaba un filtro para el azúcar que costaba una barbaridad, tirado en un hierbaza, junto a fábricas de hielo, de yogurt... Los obreros, indignados, tenían contradicciones con los funcionarios de la economía interna. Las cámaras mostraban esa situación. El trabajo me valió una felicitación del ICRT, pero nada más. No lo hicieron público.

Al ver que en el ICRT no tenía posibilidades de desarrollo, me fui al ICAIC, donde me recibió García Espinosa. En nuestra reunión y durante el visionaje surgió la idea de que fuera asistente de dirección de *Ustedes tienen la palabra*, película de Manuel Octavio Gómez para la que hice la fundamentación teórica y colaboré en la dramaturgia. Fernando Pérez era el primer asistente de dirección, yo, el segundo. Alfredo Guevara tenía que ir a Moscú, y como Fernando habla ruso, lo acompañó como traductor. Quedé de primer asistente. Mi llegada produjo cierto escozor, hubo quien me consideró un comisario de Julio García Espinosa, o bajo el mando de otra gente. Había contradicciones entre una llamada «izquierda» y una llamada «derecha». La izquierda, conducida por Jesús Díaz y otros. La derecha sería Titón. El director de programación artística del ICAIC, Jorge Fraga, me habló en esos términos. Pasé un periodo en que llegué a tener catorce guiones escritos y ninguno aprobado por él.

En esa circunstancia fui a Panamá con Pastor Vega a hacer la asistencia de dirección de *La quinta frontera*. Allí entré en una aventura riesgosa, impulsado por mi juventud, mi entusiasmo por hacer las cosas bien y dar un buen resultado a mi trabajo. Mi tarea era recopilar material fotográfico y de archivo para la película. Me introduce en la zona del canal con una fachada de estudiante hondureño que necesitaba fotos para su tesis. Me encontré con Bob

Canel, un funcionario agente de la CIA. Coincidió que yo, muy aficionado al beisbol, seguía a un famoso comentarista deportivo llamado Bill Canel. «¿Y usted es familia de Bill Canel?», le pregunte. «Soy su hermano», dijo. Establecimos empatía, me dio un lote de quinientos negativos en una caja Kodak amarilla que todavía debe estar en los archivos del ICAIC. Esas imágenes documentaban la construcción del canal de Panamá, eran tremendas, allí se veía a marines pateando a los antillanos.

¿Y a los chinos? Porque había muchos, en condición de semiesclavitud.

Y a los chinos, sí. No se me olvida que los chinos tenían una forma muy particular de suicidarse. Iban a la orilla del Pacífico, a fumar opio, con la marea baja, y esperaban que subiera y los tapara. El fondo de ese mar está lleno de cadáveres de chinos. El documental *La quinta frontera* trataba sobre el conflicto de Estados Unidos y Panamá en torno a la construcción del canal. Las fotos fueron las mismas que luego sacó un ministro panameño en las Naciones Unidas, como prueba del ultraje. Recuerdo que el funcionario de nuestro gobierno presente allí me regañó, porque en ese momento Pastor Vega y el equipo filmaban en la isla de San Blas y yo permanecía en la ciudad, solo. Vale decir que por aquellos días crecía el cine panameño, de alguna manera colaboré en el surgimiento del Grupo de Experimentación de Cine Universitario de Panamá, junto a un poeta muy reconocido, Pedro Rivera. Por esa vía conocí a Omar Torrijos. Después, hice la asistencia de dirección de *El otro Francisco*, de Sergio Giral.

No pretendo detallar tu currículum. Eres uno de los cineastas cubanos con más documentales premiados. Me interesan los puntos altos de tu trayectoria. De mi pesquisa en Panamá también traje materiales obtenidos de la Biblioteca del Congreso de Washington sobre el desembarco de los norteamericanos en Cuba, en 1898. Con ellos armé el documental *La primera intervención*, mi inicio como realizador en el ICAIC. Quiero mucho a esa película. En la premier, Alfredo Guevara dijo: «Es una excelente “primera” película», con su erre arrastrada. Resultó que después llegaron a mis manos unos materiales filmados en la guerra de Vietnam y armé el documental *Crímenes de guerra*.

Dentro del cine cubano, eres de los pocos que se han interesado en la historia del movimiento obrero. *Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano...* No hay otros relatos en nuestro cine sobre este tema.

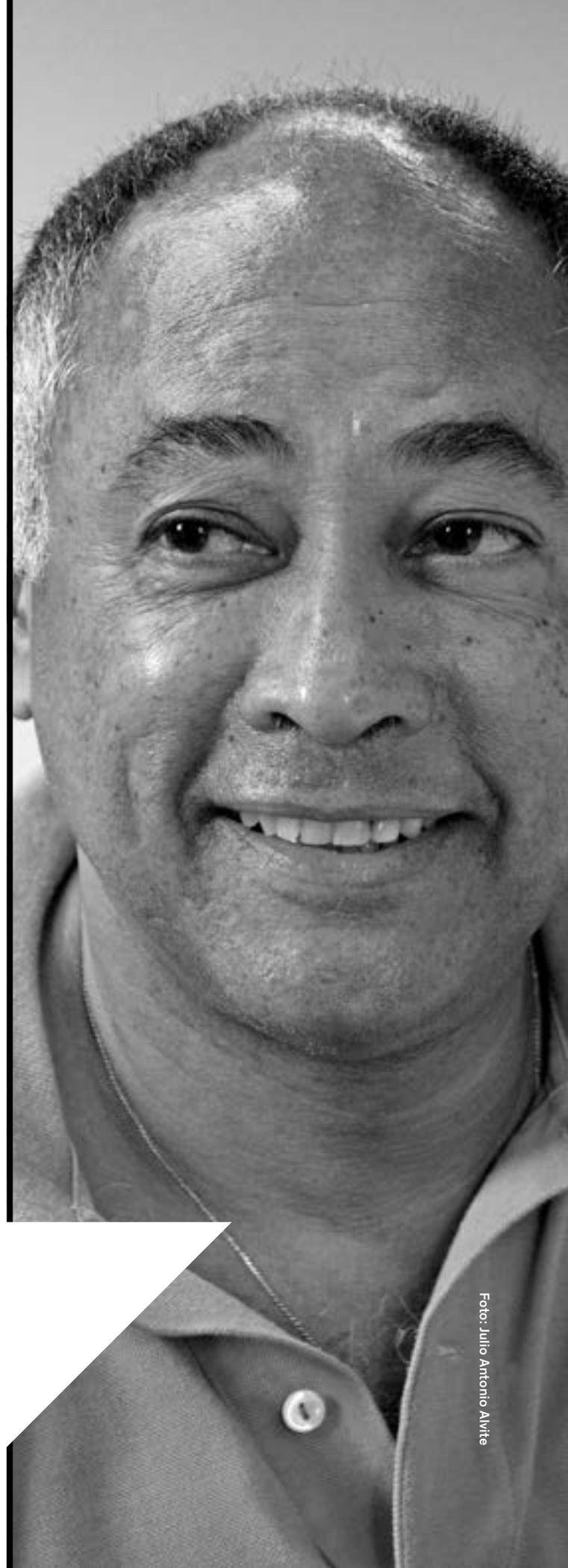


Foto: Julio Antonio Avite

Cierto, pero algunos historiadores apoyaron el tema. En el catálogo de Ediciones Erre existe la novela *El descanso*, de Abelardo Piñeiro, por mucho tiempo la única sobre el asunto. Es simpático que para hablar del trabajo se busque un título como *El descanso*. Más que al laborioso Karl Marx, se acerca al yerno, Paul Lafargue, mulato cubano que concibió proyectos para mejorar la vida de los obreros. Exaltó la haraganería, el ocio como abono cultural, tesis más tropical que alemana. Por ese camino, lo más notable en el tratamiento al tema en ficción literaria fueron los cuentos de Eduardo Heras León. Otro intento mío sobre el movimiento obrero es *Semilla de hombres*; lo dediqué a Lázaro Peña.

Sobre política de la época está ¡Viva la República!, de Pastor Vega.

Y otros. La última asistencia de dirección la hice con Sarita Gómez.

Pienso que entre nosotros se tiene una idea primaria de la asistencia de dirección, porque en el proceso de conformación del ICAIC como industria, esta sirvió para la formación de jóvenes realizadores. La historia del cine suma casos de talentos ya reconocidos que cumplen asistencias de dirección por muchísimos motivos y sin merma para su significación de cineastas.

Comparto ese criterio y mi experiencia no lo niega. Con Sarita colaboré también en la dirección de actores. Conocí a Sarita siendo un estudiante de secundaria, con quince años. Yo tenía entonces una novia blanca, hija de un funcionario, cuando llegó a la secundaria una negrita linda a la que llamábamos Micky, pero su nombre es Xiomara, emigrada a Estados Unidos, hermana de Sarita. Me hice novio de ella, dejé a la otra. Con Sarita descubrí la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano, el cine griego, el *free cinema* inglés de Tony Richardson. Íbamos a la Cinemateca, ella me regaló mis primeros libros sobre cine, importantísimos. Me fui nutriendo de Sarita, sus diálogos y su carisma. Visitaba su casa en Basarrate, adonde también iban Alberto Pedro, Tomás González, Eugenio Hernández... Sarita era una negrita de clase media que no quería limitarse a tocar el piano. Fue periodista en la revista *Mella*, luego trabajó en el ICAIC. La conocí siendo la asistente de dirección de Titón en *Cumbite*. La recuerdo en los carnavales, en el muro de La Piragua, donde nos reuníamos todos. Hasta que empezó a trabajar en *De cierta manera*.

Además del buen ojo imprescindible, Sarita me enseñó que un documentalista debe desarrollar la

capacidad de persuasión para establecer confianza en sus fuentes. Llegaba a ser como de sus familias, intervenía en sus problemas personales y le confiaban todo. Cuando la cámara empezaba a funcionar ya no era un aparato ajeno, extraño, sino integrado al diálogo.

Se nota en sus documentales hechos en la Isla de la Juventud. Con aquella expresión aparentemente frívola, pero significativa: «¿El vaquero nace o se hace?». La aplicaba a cualquiera, aunque no hubieran visto una vaca en su vida. En la posible respuesta llegaba el calificativo.

Y aquella otra, para establecer un distanciamiento: «No sé si volveré a cantar *La Traviata*». De Sarita aprendí a darle ciertas libertades al camarógrafo. El cine es un diálogo: trasladadas al equipo tus ideas y sentimientos, ellos los traducen a su visión a través de su sensibilidad, luego ocurre el diálogo con la imagen, la edición y el encuentro con el público, otro diálogo. Sarita tenía gente que siempre trabajaba con ella, como Luis García Mesa y Germinal Hernández. Era atrevida, hacía cosas como llegar a una casa donde había un machista conocido y le decía a Luis: «Entra con la cámara, enfoca desde que tocas a la puerta, y filma». «¿Y qué más hago?». «No sé, pregúntale cualquier cosa mientras yo pongo un letrero que dice: Aquí vive un machista que no quiso abrir la puerta».

Acerca de Sara he visto proposiciones feministas que no se le pueden atribuir. Ella no manejaba los códigos del feminismo de ahora. En la época nadie llegaba a esa confrontación.

Sara no fue ese tipo de feminista.

O lo sentía, pero lo expresaba de otra manera. Compartimos lecturas de libros importantes sobre la historia de los sexos en oriente y en occidente; por ejemplo, los fundamentales libros de Simone de Beauvoir, que no se han publicado en Cuba, un feminismo ilustrado sin imponer a cada paso la retórica de «niños y niñas» y «compañeritos y compañeritas», construcciones que estropean el lenguaje. Eso empezó en las tribunas, luego llegó a la vida cotidiana. Es un artificio.

Sarita se divertía con todo. Me decía: «No sé qué vamos a hacer cuando termine el subdesarrollo y se resuelva el lío del transporte, tú no sabes lo que es estar en una guagua y que por atrás te den “cepillo”». Me preguntaba: «¿Cuál es la fruta más sensual?». Yo le decía: El mango, el mamey... No, el anón, porque tienes que sacarle la masa semillita a semillita. Era así. Tenía una lengua filosa.

Con las ocurrencias de Sara Gómez nos desviamos de la conversación.

Solo quiero resaltar que le debo mucho. Cuando murió, participé en la terminación de su película *De cierta manera*. Decir que la terminaron Julio y Titón es correcto, pero hay secuencias de derrumbes de los solares que las filmé yo, y participé en la finalización de la película.

Excúsame si te resulto un poco retórico cuando propongo volver al dato sociológico, que se confunde con lo político. Trasciende en asuntos de sentimentalidad femenina en *Lucía*, de Humberto Solás, unidos a la forma de vida, una revuelta decidida contra el machismo en el tercer capítulo. Es columna poderosa en *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega, y en la individualidad defendida en tu primera experiencia de ficción, *La soledad de la jefa de despacho*, con un trabajo bien perfilado de Daisy Granados. Ambas películas son excelentes muestras interpretativas de la misma actriz. Pero por largo tiempo en el

cine cubano resultó infrecuente el comportamiento íntimo como tema central. Más terreno ganó la «lucha» y la caracterización del forcejeo cotidiano como «batalla». Otro asunto mal atendido fue la música popular; en los inicios del ICAIC no parece que interesara. Uno de los pocos en atenderlo fue Julio García Espinosa; recordemos su *Cuba baila*, y hacia el final, *Son o no son*. Respeté y defendí el trabajo de Rogelio París en *Nosotros la música*, canibalizado por el corte y pega del documentalismo facilón, resuelto en la mesa de ediciones, piratería en el archivo filmico. La primera joya mostrable fue *La bella del Alhambra*, de Pineda Barnet, un rompeolas y un aleluya para tu *Yo soy del son a la salsa*, toro al que le pusieron un burujón de banderillas por el origen de su financiamiento.

Lo filmé en Nueva York, Puerto Rico y La Habana, con figuras como Celia Cruz, Tito Puentes, Juan Formell y los Van Van, Chucho Valdés... Funcionó. En el festival de La Habana le dieron el gran premio Coral.

Con Juan Formell



**YO SOY.
DEL SON
A LA
SALSA**

WIPMSALPZA

También es de agradecer a Wim Wenders y Ray Cooper por *Buena Vista Social Club*, con figuras memorables que permanecían arrumbadas. Eso y los entrañables discos de Pablo Milanés cantando con los viejos trovadores piezas de fundación en la sensibilidad musical de los cubanos. Luego ocurrieron otros aportes en ese terreno. En ti, mulato chino, era normal el aprecio por la música popular. Se vincula con tu respeto de lo histórico y tu relación con el historiador José Luciano Franco.

Las visitaciones de José Luciano es un documental perdido. Una parte considerable de mi obra la creo perdida, no existe ni en DVD.

En el día del juicio final eso pesará en la condena del ICAIC, pero no te lances: tengo un DVD con *Roble de olor*.

Pero a los 10 minutos se paraliza.

Será por hongos. Revisa tu aparato.

Digo que es el DVD, tendría hongos pero no lo volvieron a imprimir. Y es la única película mía que está en DVD. Quisiera rescatar *Las visitaciones de José Luciano* y otros documentales sobre la historia de Cuba. El viejo hizo observaciones que abordan la historia, pero no como en una clase, sino en un lenguaje personal, cercano. Ahí entra el dato sociológico. Es mi conexión íntima con la patria, y por extensión, con el Caribe y con África.

Son marcados tus vínculos con el Caribe negro. En uno de sus primeros documentales, Sara Gómez trató la toma de La Habana por los ingleses, y tú has mirado el pasado y el presente en las islas caribeñas. A propósito, recuerdo una conversación que Fraga tuvo conmigo, después de la muerte de Sara. «Tú debes continuar su producción, seguir en ese mundo», dijo. Quería que me dedicara a «los negritos». «No puedes negar mi universalidad como artista», le respondí.

«Los negritos» y otros asuntos son interesantes cuando se trabajan desde un sentimiento interiorizado, no cumpliendo una ordenanza. Imagínate un albañil santiaguero construyendo un iglú sin Polo Norte, un Nanook tropical subiendo la calle Enramada en pleno agosto. Puede ser un seguidor de la Regla de Ocha, si se lo ordena el santo.

Un «babalao» en primer plano lo tuve en *Mensajero de los dioses*, sobre la religiosidad cubana de origen africano y sus ritos. Cuidé que todo se explicara en la voz del «babalao». La cámara muestra el hecho antropológico, sociológico, traduce la importancia de ese testimonio. Incluido el sacrificio de anima-



de los Dioses

les, no mostrado ni en la época de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera. Recuerdo que a un participante lo monta Obbatalá y en plena filmación entra en cuadro una mano de mujer. La esquivé y seguí filmando. Era la mano de la madre. Le pregunté cómo se le ocurrió interrumpir. «Es que él es militante del Partido», respondió. Entonces eso no se permitía.

Conozco el documental, lo vende una empresa que está en Miramar.

Primera noticia, no lo sabía.

Ahora lo sabes. Los directores cubanos no participan en el destino de sus obras.

No nos informan.

También tienes documentales que muestran la pobreza y las diferencias abismales en que se mueve el mundo. Eso lo agradece la mirada inteligente, la que no siempre busca el entretenimiento.

En el 83 fui a Granada, con *La soledad de la jefa de despacho*, a presentar una semana de cine cubano. En el estreno se me sentó al lado Maurice Bishop, destacado como el gran líder. Me propuso hacer un documental. Regresé a Cuba, se preparó todo, lo hice. Resultó que cuando llegamos a Barbados, el aeropuerto parecía una base militar norteamericana, había aviones norteamericanos. Revisaron todo el material. En La Habana descubrimos que lo habían velado. Julio García Espinosa se lo comunicó a Bishop y este pidió que volviéramos a

filmarlo. Estaba enconado el conflicto con Estados Unidos respecto a Granada y a la construcción del aeropuerto de Point Salines, donde trabajaban los cubanos. Enfoqué el centro del conflicto en el aeropuerto. Algunos supusieron que yo sabía lo que iba a suceder, la invasión de los norteamericanos, imagínate, porque el documental evidencia las verdades de Granada y las falsedades de Estados Unidos con respecto a Point Salines. Una semana antes de que lo termináramos detuvieron a Bishop, lo asesinaron y ocurrió la invasión norteamericana. El documental resultó una prueba acusatoria, ganó varios premios internacionales. Fidel mandó a hacer copias para las embajadas cubanas, lo tradujeron al inglés y circuló por casi todo el mundo. Allí está el último testimonio de Maurice Bishop, su pensamiento político sobre el Caribe como zona de paz. Días antes de la invasión, Bishop estuvo en La Habana y me prometió ir a ver el documental. Whiteman, ministro de relaciones exteriores, compañero y amigo personal de Bishop en la Nueva Joya, llegó a verme. «El jefe no puede venir, está en una reunión importante». La reunión era con Fidel, sobre lo que pasaba en el interior de la Nueva Joya. Yo estaba editando en el quinto piso del ICAIC para terminar el documental cuando se desencadenó la situación en Granada. Lo decían los altavoces en la esquina de 23 y 12. La única información que llegaba era la amañada del Pentágono. En la oficina de Santiago Álvarez se recibían señales de televisión y puse una cámara a tomar escenas. Le conté a Whiteman el final previsto para la película: un Sol rojo, dominante, y tres niñas muy lindas que corren a donde está Bishop, lo abrazan, él las levanta y se oye el sonido de aviones despegando en la pista del aeropuerto... Lo cambié por el desenlace de los acontecimientos. Sobre las escenas de los norteamericanos invadiendo se lee: «Este documental debió tener otro final». Bishop fue asesinado, la ministra de educación, amiga mía, fue asesinada junto a él. También Whiteman. Todos asesinados.

¿Tienes interés en hablar sobre otros documentales significativos tuyos?

Podría hablar de *África, círculo del infierno*. Estuve en Etiopía, en Mali, en Burkina Faso y en Tanzania con un excelente equipo de filmación: en la cámara Ángel Alderete, su asistente Iván Oms, y el sonidista Raúl Martín. Testimoniamos el hambre en África, el avance del desierto en la parte subsahariana. Convivimos con los massai, con los tuareks. El documental informa el drama de África, que no depende solo de la fatalidad geográfica, sino que padece la estructura económica del mundo. Mali está

cruzado por uno de los veinte ríos más grandes del mundo, el Níger. Desde una orilla no ves la otra. Queríamos llegar a Tuarek, a mil y tantos kilómetros de Damasco, donde viven trescientas familias de guerreros y pastores. Son de una raza muy linda, cobriza. Visten de negro y tienen el pelo lacio. La travesía sumaba mil inconvenientes. Yo hablaba un poco en francés y el traductor, en bambara, a otro que hablaba tamaché, así, según el sitio en que estábamos. Con los masabi nos manejamos en inglés para que tradujeran al suawili, al huamasai. Solamente una patana de la infantería norteamericana cruzaba el gran río. «¿Ustedes traen sacos de dormir?», dijo un periodista de la televisión francesa. «¿Sacos de dormir un cubano? No». «Entonces vuelvan mañana, porque aquí los van a matar los mosquitos». Vimos la tierra calcinada y huesos que nadie explicaba si eran de animales o de humanos. El jefe dijo que al llegar tenía dieciocho hijos y solamente le quedaban nueve. La hambruna y la sequía los acababa, teniendo el río ahí. La falta de recursos para desviar las aguas traía ese drama. La mayor hambruna en Etiopía está en las montañas, en lugares de difícil acceso. Aviones ingleses les tiraban sacos de un cereal pésimo, horrible, como alpiste. En el documental se ven cientos de personas desarrapadas, medio desnudas, gritando y corriendo para recoger aquellas semillas y comérselas. Con un poquito de agua hacen unas tortillas malas de ese cereal. Aunque parezca mentira, viven en cuevas, como en la época de las cavernas.

También filmamos a los massai, una tribu alta, fornida, de pastores y guerreros. Cuando entramos danzaron en círculos para exorcizar al demonio por si venía con nosotros. Se mantenían cercados por altas ramas espinosas. Pregunté por el enemigo. Esperaba que me hablaran del banco monetario mundial, pero: «El león ataca la aldea y se come las terneras —afirmó el jefe—. También se come los niños». Era una época muy complicada. De París me llamó Ángel Alderete alarmado porque querían quitarle nuestros materiales, enviados a través de embajadas, con las tripulaciones de Cubana de Aviación. Imagínate, los negativos de la película. Para salvarlos metieron los rollos en unos paquetes identificados como certificados de seguridad, algo así. Nos registraron, abrieron los maletines, eran medidas extremas. Ya en vuelo, vimos el movimiento de unos personajes raros al fondo del avión. Cuando llegamos al aeropuerto estaban el rey de España y el presidente del gobierno. En el avión venía ese presidente, con el correspondiente rigor diplomático. Y de Madrid hacia La Habana, por la ventanilla vimos que nos acompañaban unos aviones,



Estas mujeres cubanas
Este cine nuestro

volaban al lado del nuestro. Supimos que el Frente Farabundo Martí había secuestrado a la hija del presidente de El Salvador, y la habían canjeado. Y nosotros con barbas de muchos días y el aspecto de cubanos. Dentro del avión las medidas que tomaban eran por nosotros, nos vigilaban. Para más, no había puesto el pie en mi casa cuando apareció una ambulancia con la orden de llevarme al hospital del IPK y tomarme pruebas por si traía la malaria. Parece que me contagié el último día en Burkina Faso, o a la salida de Mali. Me salvé porque el director de la televisión francesa me dio pastillas de Flansidal, que reducen la agresividad de la malaria. El documental *África, círculo del infierno* le hizo honor al título. Se compensó con el premio de la UNICEF.

También hice el documental *Los hijos de Namibia*, filmado cuando Mandela estaba preso. Jóvenes que en ese documental aparecen en la Isla de la Juventud hoy son ministros y personalidades del gobierno. Hice un docudrama sobre los muertos y las explosiones, los primeros levantados y hablando. Otro, *La lanza de la nación*, sobre el brazo armado del ANC, la organización combatiente de Sudáfrica. Lo dediqué a Nelson Mandela.

Tus documentales sobre las islas caribeñas también son dramáticos. Me estremeció *Puerto Príncipe mío*. Sí. He tenido una vocación caribeña y empatía con los pueblos africanos, además de estar muy vinculado con mi país. Ahí está *Puerto Príncipe mío*, que



En África, con Ángel Alderete



ganó el premio Cora Coralina del festival más importante del mundo sobre cine ambiental.

En un largo periodo no se proyectaban documentales en nuestros cines, o se hacía a cuentagotas. Cuando dirigí la Cinemateca de Cuba pude recuperar el carácter de tanda de cine, variada, por lo que me hice cinéfilo sin afiliarme solamente al cine de ficción. En la Cinemateca hallé dos cómplices, Pepe Arias y Toni Masón, para recuperar la tanda completa, y que no se viera solamente la ficción.

Recuerdo documentales de Jean Rush, *La pirámide humana*, y el *free cinema*. Diferentes modos de ver la realidad, unos más elaborados, otros directos al asunto. He formado mi propio criterio. Hay un hombre detrás de la cámara con su punto de vista sobre la realidad, lo desarrolla como una tesis. No aprecio la idea del documental con el solo objetivo de cazar imágenes bellas, ni el melodramatismo que debilita los contenidos. Si desmontas las obras clásicas del cine documental hallarás líneas dramáticas, categorías, conceptos nacidos para el guion, que afloran en el montaje. Se estructura primero en la cabeza del director, desde la inicial escaleta, pero deja márgenes a la sorpresa. El cine documental también aprovecha la sorpresa.

Y confrontar la idea inicial con lo que vas hallando, lo inesperado.

Exactamente. Eso sí contribuye, no por adorno. Veo el cine como un diálogo de la realidad y cumplo esas previsiones. No me despierta interés el relato por el relato, sin conflicto, contradicción y nudo dramático. El documentalista tiene que estar preparado para la sorpresa que reta su concepción del asunto. También surge el análisis a través de unidades informativas sorprendentes, la toma que uno filma y no puede repetir. Impide la reiteración, que suele ser adversaria de la idea central, atenta contra la progresión dramática. Con frecuencia ves documentales que se devuelven a una misma idea, como detenidos, o con varias voces coincidentes. Hace años pensé un estudio dramático de los clásicos del cine documental, donde hallé unidades que avanzan y funcionan mejor si aportan razones discrepantes. Al final contribuyen al superobjetivo, la idea inicial, o surge otra. Se requiere estar atento a las sorpresas.

Que la idea puede encontrar sus propios puntos en lucha.

O no. Hay un transcurso que conduce al superobjetivo, o lo modifica, pero siempre como una suma hacia un asunto significativo.

Con qué tendencia de las que entonces llegaban se corresponde ese criterio.

Bueno, eso era muy variado y casuístico. Colegí que del cine de ficción se podía aprender también para el desarrollo de los documentales.

Es obvio que esa fórmula acordada en el documental tiene para enriquecer otras artes, la narración literaria y el teatro. El documental dispone de menos tiempo para desarrollarse y enmendarse, depende de la intensidad como elemento persuasorio.

Has tocado el asunto de la síntesis. El documental debe tener capacidad de síntesis, no puede permitirse la repetición de ideas, porque se estanca. En breve tiempo hará su discurso y cumplirá con el objetivo. Cuando hice *África, círculo del infierno* comprendí la dependencia geográfica de ciertos países africanos ante el peligroso ritmo de desgaste que padecen, que puede desaparecerlos del mapa sin que les llegue el auxilio. Vi allí la gran tragedia del continente más rico del mundo, esa riqueza ha sido su mayor peligro, ha vivido bajo la avaricia de las grandes potencias. Una expoliación múltiple, imprevisible. Debemos desnudar esa culpa, la contradicción entre la estructura económica del mundo frente a la supervivencia africana. Era mi brújula, trataba de seguir esos pasos. Y estaba la otra parte, la formal. ¿Cómo usted demuestra lo que desea? Debe sumar gran riqueza de elementos, en cine el locutor en *off* ya no persuade, así tenga gran exactitud el texto, a las imágenes corresponde que la síntesis resulte comprensible. Esa síntesis no es asunto de laboratorio, sino de fuerza captada en el lugar, con precisión y autenticidad. Es incomparable el impacto de la imagen para que el espectador confronte una realidad incómoda, desesperada. Y eso en un sentido raudo, un tempo acordado para propiciar la asimilación de un drama que no se detiene. Debe ser exigente el uso de las palabras e impresionante el impacto de la imagen. Cuando uno ve *Tierra de España*, por ejemplo, y escucha el texto de Hemingway, aprecia que tuvo gran cuidado con las palabras. En William Klein aprendí la libertad del plano secuencia. Pero hay que ver a qué se aplica y cómo se usa. No por banal satisfacción o alarde, sino con estricta voluntad informativa y significativa. El punto de vista de la cámara tributará a la fuerza del objetivo, asumido a la idea regente y a la sensibilidad y disposición de un camarógrafo identificado con ella.

Estás hablando de tópicos con los que deseo concluir. Digamos que sería el superobjetivo de esta conversación: el esteticismo en el documental es válido si no traiciona la posible dignificación dra-

mática del asunto, y la intención de captar el interés del espectador.

El arribo de las nuevas tecnologías, con facilidades que seducen, crea el peligro de distorsionar los asuntos, preocupación esencial que fundamenta el documental como posible cine de autor. Cualquiera dice «esto es un documental», pero es una simple entrevista, al máximo una crónica. Lo vemos todos los días en la televisión. El documental de Fulanito de Tal. ¿Qué documental es ese? Corresponde tener en cuenta las unidades dramáticas, su porqué y hacia dónde. O se le concede importancia al simple entretenimiento, algo tradicional pero vacío. Noto mucha distorsión en cómo se burlan del género. Le tengo aprecio al cine documental, me hizo cineasta. Se precisa decantar los géneros, pero no apegarse a fórmulas. Recuerdo cuando Fernando Birri en la premier de *Roble de olor* me abrazó con los ojos aguados y me dijo: «Yo esperé otra cosa, pensé ver tu influencia del cine documental en el cine de ficción. No esta película de ficción total». Le respondí: «Birri, no es *Tire dié*». Al excelente documentalista Patricio Guzmán le estudié las tres partes de *La batalla de Chile*. Responden a un concepto de estructura; él sabía cómo subdividir su historia, congeñar material de archivo con material filmado.

El cine documental puede echar mano de todos los recursos posibles siempre que contribuyan a un resultado intencionalmente formado. En una proyección de *Hombres de mal tiempo*, de Alejandro Saderman, vi a los mambises veteranos entusiasmados con la carga al machete y me emocioné con ellos

ante la belleza de aquel recuerdo. Y cuando hice *Esta es mi alma* partí de una fuente-protagonista, hallado por Leonardo Padura, quien trabajó conmigo en el guion. Él se iba a Las Villas, a un reportaje sobre los mambises. «Averígueme qué mambí queda», le pedí. Me trajo la información sobre Nicolás Díaz, un combatiente negro de 104 años. «Será como si fuera a entrevistar a Aureliano Buendía», pensé. El mambí combatió con Máximo Gómez y busqué a un hombre parecido al Generalísimo que simplemente pasara por delante. Entonces se emocionó, ¡vio a Gómez y habló de Gómez! En la que resultó la secuencia inicial me parece que llegué a una imagen «felinesca»: un caballo blanco va por una calle bordeada de árboles, entra a una casa, atraviesa la sala, el *hall*, el comedor y llega al patio donde está el anciano Nicolás Díaz con su trajecito, sus medallas y su sombrero. «¿Nicolás, usted duerme bien?», le pregunté. «No. Me despierto como si estuviera soñando». A partir de esas frases se construye la película. Se alzó con once años, en la República fue dirigente sindical... su conversación es sobre hechos ciertos, pero tocados por una bruma que es su amor por aquellos tiempos. Estaría harto de que le preguntaran por las batallas, precisiones sobre el combate más cual...

Otro ejemplo no mostrado al público es *Roja es la tierra*, sobre la guerra de Angola. Me mandaron a filmar la guerra y ¿qué hice? Fui entre esa suma de héroes a recordarles a sus madres, novias o esposas, hijos y hermanos que esperaban por ellos. Sentí como propia su nostalgia junto a la disposición para combatir, todo con un sentido humano.

En la guerra de Angola, con Lino Carrera



Otros recuerdos. Una tarde estaba en la barraca. Habían tumbado un avión piloteado por angolanos. Nos dominó la idea de retratar los cadáveres para levantar la moral de la tropa. Me dicen: «Fílmico, Campeón manda a que se presente en la jefatura». Campeón le decían al jefe de lucha contra bandidos en Guambo, zona caliente. Nos explicaron una operación que consistía en dos aviones MiG-23 que actuaban para «ablandar» el terreno y dos helicópteros que entraban disparando en el mismo espacio. En la aviación se vuela en Líder y Número, el primero acomete y el segundo le da cobertura, lo protege. Luego intercambian los roles. La UNITA, con habilidades de guerrilleros, sabía que íbamos al rescate. Cuando llegaron los helicópteros hizo fua y tumbó al Líder. Hubo como nueve muertos. El Número se fue, es impublicable pero se apendejó y se fue. Al mediodía hubo un correcorre en la pista, y encontramos el helicóptero del Número lleno de huecos. Cerca de las cuatro de la tarde me dicen: «Campeón quiere verte en la jefatura». «Fílmico, fíjate, yo tengo desde hace dos días la brigada 35 cercada, y todas las tardes me le están cayendo a “pildoritas” (morterazos). Vete para allá con tu gente, oye esto, lleva la cámara para que me levante el entusiasmo». Imagínate, la idea del militar. Los helicópteros se comunican con la torre, con un equipo que llaman «racal» se comunican con la infantería abajo. En varias ocasiones hice misión sobre el helicóptero y escuché un diálogo muy interesante entre los pilotos y la infantería: «Dime si los ratones están afuera, dime si hay queso». Pensé: «Mira qué bueno ese diálogo para mi documental». Y en esa ocasión, pregunté: «¿Este helicóptero tiene “racal”?». «Aquí no hay “racal”», fue la respuesta. Bajé a ver al jefe de la fuerza aérea. Me dijo: «Bueno, móntate en ese helicóptero que va a salir ahora». Iba piloteado por un angolano, algo medio prohibido. Nos montamos. Estábamos sobrecargados, con una loma de cantimploras, porque padecíamos una sequía espantosa; los negros parecían blancos. Cuando llegamos al lugar de la brigada había un sol rojo africano precioso y todos los combatientes estaban en la trinchera. Uno se viraba de espaldas a la cámara, por si acaso. Si estaba filmando para acá nos virábamos hacia el otro lado, mirando si pasaba algo. Y de repente veo que está filmando un helicóptero que casualmente era el de Número. Aquel señor se había tomado unos alcoholes. «¡Luis, fílmame ese plano!», dije. Un plano precioso: el Sol detrás, las tropas desplegadas en las trincheras. «Coño, pero ese maricón va a matar a esa gente», me responde Luis. Y delante de mis ojos veo que el helicóptero en que venían Langué,

el sonidista, el fotógrafo de foto fija y muchos compañeros se cae como de un edificio hacia abajo, porque hizo una maniobra y le entró tierra al motor. La gritería, las llamas. Y Luis, en un momento de buen humor, cuando ve que Langué se baja del helicóptero con una cinta de sonido toda regada, le dice: «Coño, negro, me has jodido el mejor plano de mi vida, ¿te imaginas que te hubiera filmado ahí, en tus estertores de muerte?». Con esa ocurrencia Luis García le restó dramatismo a la escena. El buen humor no faltaba ni en los peores momentos. Por ejemplo, en unas circunstancias difíciles llegué a la jefatura y escuché al jefe de brigada hablando con Lino: «Campeón, a un caballo se le partieron las patas». «Pues que vengan en la yegua».

Ya en el regreso teníamos que viajar con heridos y se sumaron otros al sobrepeso. Antes de salir, le pregunté al político de la unidad quién tenía la orden al valor. «La orden al valor la dan por haberte comido un león pelado», me dice señalando: «Ese muchacho». Era un negrito de unos dieciocho años. Voy para la trinchera y le pongo la cámara delante. «¿De dónde eres?». «Yo soy de San Luis». «¿Cuánto tiempo llevas aquí?». «Año y pico». «¿Tienes novia?». «Sí». «Si pudieras decirle algo ahora, ¿qué le dirías?». «Que se porte bien y no me pegue los tarros». El héroe que tenía la orden al valor se preocupaba porque no le pegaran los tarros. Así eran aquellos hombres.

«Oye, ¿me permitirías llegar a tu casa contigo y ver el encuentro con la familia?», le pregunté a otro. Pensé en una serie breve sobre esos encuentros al regreso. «Está bien», acordó. Eso está filmado en la película, en medio de una situación difícil. El helicóptero iba muy bajo, pensé que lo tumarían. Cuando llegamos al aeropuerto de Guambo una cuadrilla ya se preparaba para salir a nuestro rescate. El jefe estaba en un *jeep* cuatro puertas de los grandes. «Este es fílmico, pero no de los que les salen pendejos en el culo», dijo. Aunque no lo pareciera, era un elogio. En su oficina, de una neverita sacó una botella de ron Caney. Su esposa estaba en París, en una beca, y en el campo de batalla él había tenido recientemente una niña llamada Raquel. Tenía motivo para el brindis. Habló de las paradojas de la vida, sobre él en la tropa con Almeida, cuando por poco Fidel lo fusiló por robarse una lata de leche.

Acompañando a otro joven soldado que también conquistó la orden al valor en África tuve una experiencia inolvidable. Lo llevamos en el carro hasta su casa en La Habana, en la calle Reina. Al llegar todo estaba en penumbras, montamos una lámpara en la cámara, subimos por una escalera estrecha. Se veían unas piernas en lo alto de la esca-

lera, y cuando vieron al muchacho, una vecina que tenía un bebé en brazos lanzó la alarma. «¡Ay, ay, pero si es fulano!». «Hay que ir a avisar a tu mamá», dijo otra. El muchacho cogió el niño en los brazos: «Este es mi sobrino», me dijo. Después nos paramos en el balcón a esperar a la madre. La vimos agitada, corriendo por Reina. Recuerdo que mandé a cortar. A la madre hubo que darle un vaso de agua y la vecina me dijo bajito: «Es que a ella hay que cuidarla, le dio un infarto». Luego se sentaron en un sofá, la madre con el bebé en las piernas y a un lado el soldado. «¿Me dejas filmar el momento en que le entregas las medallas?», le dije bajito. «Está bien». El muchacho le dio una cajita con una medalla. «Mira, mamá, esta me la dieron por mi buen comportamiento en Angola». Sobre una repisa había una foto de él con uniforme. «Mamá, esta otra es la medalla del valor. Me la dieron porque mataron al sargento que iba al frente del escuadrón y yo tomé el mando y saqué a la escuadra de una emboscada». ¿Sabes lo que respondió la mamá? «Mijo, esa dásela a Fidel, como hacen los deportistas». El niño cogió las medallas y ahí se acaba la película. Me interesan los hombres naturales, vueltos héroes en la lucha.

¿Te queda algo por decir?

Sí. Sobre el documental como género. Nunca me afilié a ninguna corriente en particular. Hay una diversidad de posibilidades. No te podría decir que haga mía una sola. La indicada la dice el propio asunto.

Conozco lo que has hecho en cine de ficción y ahora trabajas en el montaje de *El Mayor*. En estos días he visto en la televisión lo que va saliendo sobre la película. Por el momento la exaltación del combatiente, el estratega, más el argumento de Guáimaro. En las entrevistas lo abordas desde un punto de vista narrativo, los hechos. Parecería un documental histórico más que de ficción. Informas, no calificas.

La valoración que la pongan otros, cuando esté concluido. Quisiera añadir algo relacionado con mis documentales. Es significativo que una producción más o menos reconocida, más o menos premiada, no haya tenido una divulgación en DVD o en afiches. Recuerdo solamente dos afiches: uno de Muñoz Bachs, para *La primera intervención*, y otro de Reboiro, con *Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano*, de los años setenta. Ha pasado el tiempo, con reconocimientos nacionales e internacionales, donde la crítica halló obras relevantes, tres premios Coral en mi haber (*Granada: El despegue de un sueño*, *El viaje más largo*, *Yo soy del son a la*



salsa) y que ninguno tenga al menos un DVD... Es notable que, por citar uno, *Mensajero de los dioses*, con tanto público interesado, no lo tenga. Pienso que ha habido una intención de olvido, invisibilizar una obra documental que, lo dicen otros, merecería reconocimiento, contrastado con muchos DVD y afiches para otras de menor significación que ha producido el ICAIC. No puedo callar eso porque es doloroso. Un documental que tiene once premios internacionales, *Yo soy del son a la salsa*, y otro de demostrado interés histórico, *Las visitaciones de José Luciano*, no dispusieron de un DVD; tampoco *Esta es mi alma*. Y han pasado años, ya no sé si físicamente existen. He seguido haciendo películas. Creo que a mi edad ya es hora de decir esto. No entraré a abordar razones y sinrazones. O una intencionalidad. No abordaré más el tema, pero quiero que aparezca como lo digo.

Sería difícil atribuirle a diferentes gobernaciones del ICAIC una intencionalidad torcida contra sí mismos, porque son obras del Instituto.

Pienso en *La soledad de la jefa de despacho*, experimento en que la cámara encarna al personaje



LA SOLEDAD DE LA JEFA DE DESPACHO

coprotagonico y dialoga con la actriz Daisy Granados, todo en un plano secuencia. Si se equivocaba o tenía algún problema de sonido o de enfoque, debía repetirlo. Fue una película inspirada en *La sogá*, de Hitchcock, de gran dificultad. *África, círculo del infierno*, documental tremendamente intenso, filmado en varios países de ese continente, Etiopía, en Mali, en Burkina Faso, en Tanzania, una realidad inédita para los espectadores cubanos y para muchos occidentales. Los cineastas africanos se asombraban, porque ellos mismos no habían explorado esas realidades. Tuvo el premio de la UNICEF. Sin embargo, le bajaron el perfil en las proyecciones.

Recuerdo tus buenas relaciones con Guevara, la cabeza pensante. Él pudo enmendar esas circunstancias. Las relaciones mías con Alfredo eran algo polémicas.

Sé que tenías acceso a él y pudo deshacer el nudo. Insistí con Alfredo, con Julio, con Omar González, quien en una ocasión me habló de hacer una lista de mis documentales más importantes para llevarlos a DVD, y nunca se hizo. Me quejé a varios jefes del centro de documentación e información del ICAIC, y no pasaba nada. Mi obra ha sobrevivido por sí misma en los festivales de cine y en el público cubano. Mis películas de ficción ¿no van

a muestras de cine?, ¿no participan en festivales? A *Vuelos prohibidos* la tienen en una inopia total. Los administradores de los cines Yara e Infanta me preguntaban que por qué la habían retirado si tenía mucho público. *Roble de olor* se ganó una algarabía en contra. Sin embargo, brillantes intelectuales cubanos la elogiaron en el libro que tú organizaste.

Editó ese libro y organicé una presentación a la que asistió el ministro de cultura para espantar fantasmas y prejuicios. Debo señalar el absurdo de que antes de finalizar la edición ya corrían criterios adversos por el propio ICAIC, que me llegaron directamente. Hay asuntos sin esclarecimiento fácil, creados a partir de susceptibilidades, incluso por frivolidades. Pero será más útil si ahora observamos y el ICAIC prevé la perspectiva de *El Mayor*. Esta entrevista saldrá antes de que finalices la película. Por eso ahora quise mantenerla a raya, pero ya veo que es imposible. Habrá eco en la prensa, anuncios, críticas o crónicas. Por lo que me dices, en tu *Agramonte* se ve al estratega que fue el gran camagüeyano, palpita su sensibilidad humana y su cultura, un militar civilista que defendió con las armas el diseño de una república nueva, y que desde la guerra pensaba en la paz.

Veo y quiero la película como obra de fundación. Ahí se narran las peripecias de la lucha independentista, contradicciones y coincidencias entre quienes pensaron e hicieron a Cuba: Ignacio Agramonte y Carlos Manuel de Céspedes. Lo arriesgaron todo. Si Agramonte no hubiera muerto el 11 de mayo de 1873, a Céspedes nunca lo hubieran destituido. La película muestra el momento en que armonizaron sus contradicciones y los conflictos en que estaban involucrados, se marca el carácter y la personalidad de cada uno. Agramonte con 27 o 28 años, impulsivo, polémico, intransigente; Céspedes con 50, comedido y reflexivo, pero tenso y erguido hasta el gesto mortal, en permanente riesgo.

De los espectadores espero la sensibilidad e inteligencia capaz de comprender el romanticismo de Ignacio y Amalia, y la épica del jefe extraordinario frente a confrontaciones de previsión política con que lidió. Un dolor queda de ese tránsito, las muertes, Agramonte en plena juventud, el Padre de la Patria solo, sin escolta, perseguido por los enemigos y por lo que él mismo dice: los reproches, las críticas, los ataques que la Cámara, el Gobierno constituido, tenían contra él. Como esta es una de las pocas ocasiones que tendré para avanzar criterios sobre mi propia obra, quizá la única, digo que en ella se nota la sustancia fundacional de la república en formación, cómo Agramonte llega a retar a

duelo a Céspedes, quien le devuelve los mandos de Camagüey y Las Villas, evidencia de su confianza.

Hablando en términos definitorios, ¿por qué modelo optaste al contar ese argumento? ¿Qué hilo de los coincidentes, hablados hoy por nosotros, seguiste al trazar vidas, anhelos, amores, esa dignidad de leyenda?

El hilo del protagonista desde que comienza siendo un joven impetuoso, con un alto sentido del honor. El transcurso de la historia lo convierte en un hombre mucho más enérgico, hasta que llega a una madurez temprana.

Es importante el entorno. Recuerdo el meticuloso trabajo de Lampedusa —y Visconti luego— armando los aspectos que se suman en la escena del baile en *El Gatopardo*, y el de Tolstoi en la celebración palaciega de *La guerra y la paz*, la enorme escena del baile... De tu película es casi lo único que he visto, con la oportunidad de avisar el carácter levantisco del Agramonte joven. Son términos inusuales hoy.

Establecí un compromiso entre el lenguaje literario y nuestra contemporaneidad, expresiones tan diferentes. En unas ocasiones resultan bellos y galantes; en otras la acción exige una radicalidad expresiva. El guion es mío y de Eugenio Hernández, con asesoría de Eliseo Altunaga. Aspiramos a una película hermosa. De ambientación y vestuario cuidados, en locaciones acordes a la época, a las costumbres coloniales. La complejidad de producción llevó a grandes esfuerzos y retos para hallar soluciones. Es una película compleja, cientos de caballos, cientos de jinetes, acción de ejércitos y lucha cuerpo a cuerpo, armamentos de la época, ambientaciones, construcciones, unos noventa actores, un desafío.

Bueno, Rigoberto, ya tienes experiencia en la conducción de actores. Y por lo que me hablas, la fotografía de Ángel Alderete es espléndida, como la música de José María Vitier. Y están afilados otros elementos principales. Te deseo suerte y triunfos en esta nueva aventura. Ya siento a El Mayor cabalgando con su herida.



Reynaldo González (Ciego de Ávila, 1940)
Periodista y narrador. Premio Nacional de Literatura 2003. Textos suyos han ganado los premios Casa de las Américas, Italo Calvino de novela, el Juan Rulfo de cuento, entre otros reconocimientos. Ha trabajado como editor en las editoriales cubanas Unión y Ciencias Sociales. Durante once años fue director de la Cinemateca de Cuba.

HOMENAJE A RIGOBERTO LÓPEZ EN EL ICAIC

Rafael Acosta de Arriba

Palabras en el acto homenaje al cineasta Rigoberto López, realizado el 4 de febrero de 2019 en el cine Charles Chaplin

Buenos días, nos hemos reunido esta mañana para hacer un gesto de despedida a un hombre que dio su aporte a la cultura cubana desde varios frentes, en todos los cuales dejó su huella personal.

Su familia, en particular su compañera en la vida, Marilyn Sampera, me ha pedido que hable en nombre de sus parientes, amigos y allegados. Cumplo pues con ese triste privilegio. No vengo aquí como especialista de cine, que no lo soy, sino como alguien que tuvo y tiene, durante más de dos décadas, una sólida relación de amistad con Rigo y con Marilyn.

Rigoberto López Pego fue un intelectual de muy completa andadura en nuestro panorama cultural o, dicho de otra forma, fue un hombre de la cultura de los pies a la cabeza. Se graduó de Ciencias Políticas en la década de los sesenta y poco después dirigió su atención hacia el cine, la gran pasión de su vida. En el ICAIC, institución en la que entró en 1971, pudo desarrollar su pensamiento y hacer su obra cinematográfica, que cuenta con materiales audiovisuales de gran valía, entre documentales y largometrajes.

De sus numerosos documentales me interesa referirme brevemente a *Yo soy del son a la salsa* (1996), en el que la indagación de esos géneros musicales por parte de Rigo y Leonardo Padura rebasó lo propiamente musicológico y sociológico para ofrecernos un ameno y vasto fresco de la música cubana. Es un gran documental, y los que lo conocen saben que el proceso de investigación que antecedió a la filmación fue riguroso y un verdadero sondeo en nuestras raíces sonoras. Y es que, como resaltó en un libro José Loyola, la relevancia de esta cinta está

dada en gran medida por el conocimiento amplio y genuino, el sentido musical personal y la conciencia musical auditiva y reflexiva de Rigo acerca del arte de nuestra música. El especialista señala además que esa conciencia musical aparece no solo en ese documental, sino también en *Junto al Golfo*, *El viaje más largo* y otros, así como en el largometraje *Roble de olor*. La música fue una de sus grandes atracciones intelectuales.

Sobre su última película, que no pudo terminar debido a su repentina y agresiva enfermedad, que finiquitó su vida en apenas unos meses, deseo detenerme. Fue un proyecto que Rigoberto persiguió durante más de dos décadas, que moldeó y repensó a diario, que discutió con amigos y especialistas, digamos, una obsesión, que finalmente pudo filmar y que solo espera por la música de su banda sonora, los efectos especiales de las escenas de combates y algunos pocos ajustes más. Precisamente en los momentos del rodaje se presentaron los síntomas más fuertes de la enfermedad, y Rigo no abandonó su tarea de director hasta concluir las filmaciones. Cuando estas terminaron, ya el cáncer había herido de muerte su cuerpo, la salud de Rigo comenzó a flaquear y fue operado. Nos deja ese filme como el último peldaño de su legado artístico.

El Mayor es la película de la formación de nuestra nación, la película sobre los padres fundadores de la independencia y la república cubana. Cuando se aprecia cómo la primera de nuestras batallas por la independencia del yugo colonial español fue detonada por los patricios dueños de esclavos, quienes produjeron un vuelco total en las estructuras

1968 *De una Vieja Habana*
Documental. 10 min. ICRT.

1969 *El arroz*
Documental. 18 min. ICRT.

1970 *El puerto: Toma 1*
Documental. 60 min. ICRT.

1975 *Crímenes de guerra*
Documental. Testimonio ante el Tribunal Internacional Roussell. ICAIC.

1975 *Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano*
Documental. 38 min. ICAIC.

1975 *La primera intervención*
Documental. 30 min. ICAIC.

1977 *La lanza de la nación*
Documental. 55 min. ICAIC.

1980 *Este cine nuestro*
Documental. 26 min. ICAIC.

1980 *Junto al golfo*
Documental. 20 min. ICAIC.

1980 *El eslabón más fuerte*
Documental. 27 min. ICAIC.

1982 *Las visitas de José Luciano*
Documental. 28 min. ICAIC.

1982 *Semilla de hombres*
Documental. 9 min. ICAIC.

1983 *Granada: El despegue de un sueño*
Documental. 30 min. ICAIC.

1984 *Pero no olvides*
Documental. 9 min. ICAIC.

1985 *Roja es la tierra*
Documental. 60 min. EICTV-FAR. Cuba.

1986 *África, círculo del infierno*
Documental. 50 min. ICAIC.

1987 *El viaje más largo*
Documental. 28 min. ICAIC.

1987 *Breve carta de Namibia*
Documental. 9 min. ICAIC.

1987 *Los hijos de Namibia*
Documental. 30 min. ICAIC.

1988 *La primavera prohibida*
Documental. 58 min. ICAIC.

1988 *Esta es mi alma*
Documental. 28 min. ICAIC.

1989 *Mensajero de los dioses*
Documental. 28 min. ICAIC.

1990 *Del Caribe al Mediterráneo*
Ficción-Documental. 56 min. Serie de televisión *Ausencias y retornos*. TVE. España.

1990 *La soledad de la jefa de despacho*
Ficción. 20 min. ICAIC.

1993 *Pedacito de cielo*
Telenovela. Director general. MARTE-TV. Warner-Brothers. Venezuela.

1996 *Yo soy del son a la salsa*
Documental. 100 min. RMM Film-Works. Estados Unidos.

2000 *Puerto Príncipe mío*
Documental. 58 min. Producciones CIDIHCA. Haití.

2003 *Roble de olor*
Ficción. 127 min. ICAIC. Igeldo Komunikazioa —Les Filmes Du Village-Vía Digital— en colaboración con el Fondo Sur y el Programa Ibermedia.

2005 *Hacer arte, hacer justicia*
Documental. 57 min. Entrevista a Danny Glover. ICAIC.

2007 *Figuroa*
Documental. 33 min. Oak Production.

2015 *Vuelos prohibidos*
Ficción. 87 min. ICAIC. En colaboración con el Ministerio de Cultura de Cuba y la Fundación Global Democracia y Desarrollo de República Dominicana.

Rigoberto López
filmografía





sociales de la Isla, cuando se ve a Céspedes y Agramonte enfrentados en enconadas disputas por las formas más adecuadas de dirigir la guerra, pero habiéndolo sacrificado todo en el empeño, o cuando se ve la luminosa Asamblea de Guáimaro, donde se produjo la unidad de las regiones insurreccionadas y se gestó la primera de nuestras constituciones, uno está asistiendo visualmente a la irrupción de Cuba en la historia mundial.

Al igual que en *Roble de olor* y *Vuelos prohibidos*, en *El Mayor* la trama se teje en torno a una relación de amor, en este caso entre Ignacio Agramonte y Amalia Simoni. Las historias de los tres largometrajes de Rigo están contadas desde el prisma del amor de pareja, que constituye uno de los rasgos distintivos de su filmografía de ficción y representa todo un enunciado moral y filosófico de su cosmovisión del cine.

Recuerdo que leí las distintas versiones del guion de este filme, ya que Rigo y Eugenio Hernández so-

licitaron esa colaboración por primera vez en 2001, debido a mis estudios sobre Carlos Manuel de Céspedes y la guerra de 1868, y pude entrever, desde lo que un guion puede enseñar sobre la futura película, que allí había una obra ambiciosa y cardinal para la relación entre el cine y nuestra historia. Pasaron casi dos décadas en las que Rigo no desistió de hacer su costosa y compleja cinta, insistió, reclamó, cabildeó y finalmente la hizo con la colaboración y financiamiento del Ministerio de Cultura, las Fuerzas Armadas Revolucionarias y el ICAIC, así como con la decisiva colaboración de las autoridades de Camagüey.

Apenas tres semanas atrás pude ver el primer corte, ya con un Rigo muy debilitado y con muchos dolores, postrado en la cama. Sin embargo, tuve la satisfacción de decirle que me parecía que había logrado su viejo sueño, que había dado en el blanco. Su expresión de felicidad se impuso a los sufrimientos físicos y yo también me sentí feliz por ese ins-

tante en que el arte doblegó al dolor. Ya sabremos, cuando la cinta esté completada, del resultado final, pero, *a priori*, me parece que su obra póstuma será una profunda reflexión visual sobre los cimientos de nuestra nacionalidad y nuestra república. Más que la película biográfica sobre Ignacio Agramonte, que lo es, se trata de la documentada meditación cinematográfica sobre el momento más importante y fundacional de nuestra historia patria. En una reciente entrevista que se le hizo para la televisión cubana en el set camagüeyano, a la hora de referirse a Ignacio Agramonte, a Rigo se le quebró la voz. Tal era la emoción que le producía la grandeza de ese joven extraordinario que entregó su vida en el combate por la independencia y que él investigó a fondo durante años.

Pero Rigo fue mucho más que un hombre de cine, fue un intelectual integral y completo. Sus aportes a la cultura del Caribe fueron nutridos de una intensa participación en eventos multinacionales, eventos académicos y su importante papel al frente de la Muestra Itinerante de Cine del Caribe, que él contribuyó a fundar. Para el concepto de Rigo sobre la cultura caribeña, esta es una de las más mestizas del mundo, entendiendo el mestizaje como cruce de etnias, culturas, civilizaciones, tradiciones, mitos e historias locales. Rigo recordaba siempre, y la utilizó en sus discursos en esos foros internacionales, la sentencia de José Martí que hablaba de «la cercanía espiritual y dolorosa entre antillanos». O, con sus propias palabras, «porque para mí, dicho de una vez, el Caribe es un barrio donde se hablan diversos idiomas», una definición realizada desde el lenguaje académico no convencional y la más auténtica habla popular.

Rigo, como el polemista nato que fue, peleó en esos escenarios multilaterales por una comprensión más cabal, plural y abierta del Caribe, tratando de eliminar la visión reduccionista y de afrenta de una región únicamente poseedora de buenas y exóticas playas, mujeres sensuales y música de ritmos contagiosos, y enfatizando en el hecho de que es una región aportadora de buena cantidad de escritores, músicos y pintores reconocidos universalmente. Rigo insistió muchas veces, como lo hizo en la VII Cumbre de la Asociación de Estados del Caribe en 2016, en que la relación de Hollywood con la región fue siempre ominosa y discriminatoria racialmente, así como perpetradora de otras discriminaciones de la visualidad sobre los pueblos caribeños. Para él fue un verdadero reclamo la necesidad, para toda la cultura caribeña, de que fuesen cineastas de estas

tierras los que narraran sus propias historias y en consecuencia trabajó fuerte en esos foros al frente de la Muestra Itinerante del Caribe. Más de doce años dedicó Rigo a estos menesteres de promoción cultural, y lo hizo con verdadero entusiasmo y dedicación. La UNESCO reconoció las labores de la Muestra Itinerante al expresar que fue «una iniciativa de inmenso valor en la preservación de la diversidad cultural, en defensa de los mejores valores éticos y el conocimiento mutuo entre los pueblos del Caribe».

Fue también un conferencista que impartió talleres y seminarios en importantes universidades de muchos países, organizó y presidió eventos de cine y jurados en festivales cinematográficos de varios países, obtuvo numerosos reconocimientos en Cuba y en otras latitudes, conoció y fue amigo de reconocidos intelectuales de izquierda norteamericanos, a muchos de los cuales trajo a Cuba, fue corresponsal de guerra en Angola, es decir, y repito lo dicho al inicio de mis palabras, fue un hombre de la cultura y del pensamiento a tiempo completo, un cineasta integral y un intelectual comprometido con las ideas de justicia social más avanzadas de su tiempo. Se marcha de entre nosotros en plenitud de sus capacidades profesionales, cuando su obra iba adquiriendo una madurez y profundidad notables.

Rigo afrontó la adversidad con coraje. Fui testigo de ello. Sumido en dolores insoportables, presentía que el final estaba cerca y solo hablaba de terminar su película, sabedor de que era su despedida. Confío en que entre la dirección del ICAIC y el equipo de realizadores que colaboraron con él puedan terminarla a su debido tiempo. Será sin dudas el mejor homenaje que se le pueda hacer. Todos esperamos poder apreciar *El Mayor*.

Despidamos simbólicamente a este hombre entregado por completo al arte y la cultura de su país, a un creador que nos deja su obra y su ejemplo personal como su magnífico legado.

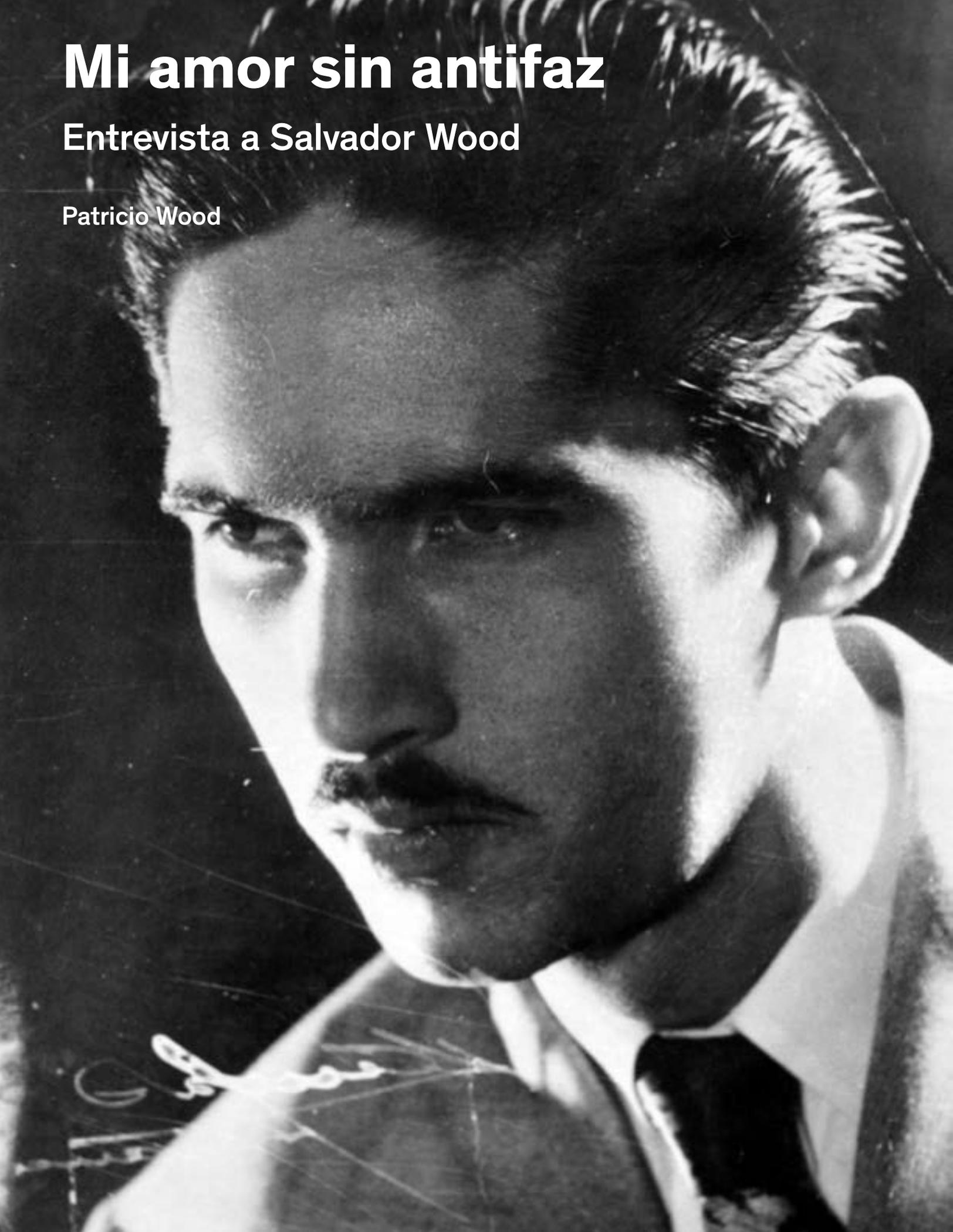


Rafael Acosta de Arriba (La Habana, 1953)
Escritor, poeta, crítico de arte, ensayista e investigador. Doctor en Ciencias Históricas. Se desempeñó como jefe de publicaciones y restauración de la Biblioteca Nacional José Martí y jefe de redacción de la revista de esa institución. Dirigió el Centro de Información Cinematográfica del ICAIC y fue jefe de redacción de la revista *Cine Cubano*. Presidió el Consejo Nacional de las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y dirigió la revista *Arte Cubano*.

Mi amor sin antifaz

Entrevista a Salvador Wood

Patricio Wood



Salvador Juan de la Cruz Wood Fonseca (Cepillo), mi padre, a sus 90 años de vida logra hilvanar esta conversación que les comparto, pues aunque el impacto del tiempo lo ha dejado ya con limitaciones para realizar su vida, sus ideas y recuerdos permanecen con inigualable valor y con el sabor de su personalidad. Valga entonces este «salvar» la labor artística que inició desde la adolescencia en su natal Santiago de Cuba. Me dice: «Yo no sé cómo tú podrás recopilar todos estos datos sueltos... no sé cómo harás, porque yo me enredo de recuerdos...».

Habían transcurrido 24 años desde la aparición de la radio en Cuba cuando, con 18 años, llegas a La Habana por primera vez.

Así es... 6 de octubre de 1946... venía con la ilusión de trabajar en la radio como actor. Lo primero que conseguí fue trabajar esporádicamente de «bole-ro de turno». Así le decían a los que les caía un personaje de casualidad. Eso lo hacía en Unión Radio, que era de Gaspar Pumarejo. Era un «bolo», y lo mismo tocaba hacer un mexicano, que un gallego que un chino; eso de ahora pa' ahorita y tenía que quedarte bien.

¿Recuerdas las primeras impresiones que te produjo la ciudad?

Me impresionaron, porque no los había en Santiago, los anuncios lumínicos. En la Manzana de Gómez había un anuncio de una trusa: tenía una muchacha que se lanzaba al agua. Era muy bueno, lindo, bien hecho. Otra cosa era el aire acondicionado: tú cogías por Prado desde Neptuno hasta Malecón, y mientras caminabas por el lado derecho ibas disfrutando las atmósferas de los aires acondicionados.

En la casa de huéspedes donde alquilé, frente al hotel New York, te daban una cama y al otro día tenías que devolverla en buen estado, porque si no había que pagarla y estaba la policía en combinación afuera esperando. Tenías que acostarte con la ropa puesta, y si te descuidabas, al despertar tenías que pedir ropa prestada porque los ladrones sabían quitártela sin que te dieras cuenta y te desnudaban mientras dormías. El traje y la corbata eran indispensables para estar en la radio. Y tú, acabado de llegar de Santiago con la cabeza llena de ilusiones, de momento, al encontrarte todas esas cosas, te decías: «Coño, creo que me equivoqué... yo no tenía que venir a buscar nada aquí».

Pero tenía la esperanza de encontrar a Juan Carlos Romero, santiaguero, amigo y actor ya establecido en La Habana, para que me ayudara a conseguir trabajo.

A través de él me hicieron una prueba en la RHC Cadena Azul, la única emisora de alcance nacional, cuyo dueño era Amado Trinidad Velazco. Y resulta que cuando termina la prueba me llaman para firmar el contrato de 120 pesos. Y llegó la hora del nombre. ¡Imagínate, un Wood!

—No, no, no... ese es un apellido que no lo va a entender la gente, y cuando te escriban, si te escriben algún día, son capaces de poner Wong, porque da chino.

—No, yo no tengo ningún chino.

—No, pero suena, y aquí no podemos usar apellidos que se confundan. ¿Ese Wood proviene de Leonardo Wood, el interventor norteamericano?

—No, yo no soy descendiente de Leonardo Wood.

—Leonardo está bien, pero el apellido es el problema. Pensemos: Wood es madera, pero busquemos una madera fuerte: caoba, nopal, roble. Me gusta el roble. Entonces queda: Leonardo Robles.





¿Y el «Cepillo»?

Ese me lo puso Juan Carlos Romero, que le ponía nombre a todo el mundo. Me lo puso porque yo tengo un pelo rebelde y se pone como un cepillo cuando me lo corto bajito.

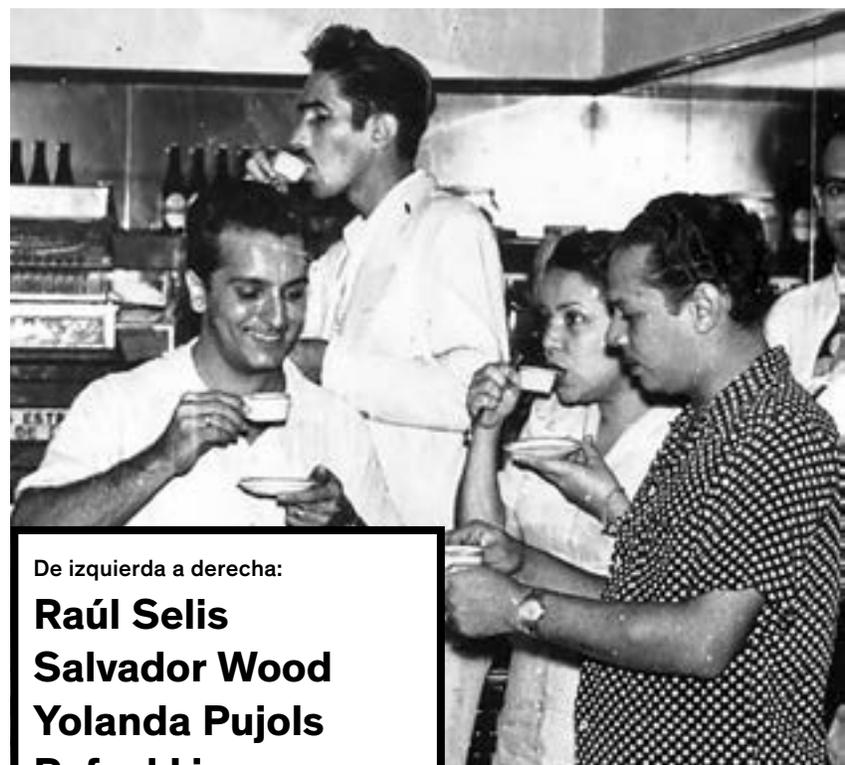
Y empezaron a llegar las cartas de los oyentes en un programa que creó Amado Trinidad Velazco titulado *Las voces nuevas*, éramos todos artistas nuevos. Allí recuerdo a Consuelo Vidal, a quien también le habían cambiado el nombre. Y estaba Raúl Selis, Carlos Paulín, que ya era una figura reconocida, Manolito, convertido en Rafael Linares. Luego se integró tu madre Yolanda Pujols, que era mi novia. De esa época inicial de la radio en la capital creo que solo estamos presentes hoy Gina Cabrera, Georgina Almanza, Carmen Solar, Rosa Fornés y yo: el hijo de Matilde.

Y en esos inicios en la radio, ¿de quiénes aprendiste más?

Te puedo decir que de todos, porque yo aprendí observando, pero en esa época de los años cincuenta destaco a Jesús Alvariño, gran actor y director, como la persona de la que más aprendí. Para los actores no existía una escuela, existía una tremenda competencia y en esa competencia el más vivo era el que jodía al más bobo. Así fue como empezó la mayoría de nosotros...

¿Qué le aporta al actor el trabajo en la radio?

Ante todo el idioma, saber, entender y defender su idioma, hablar correctamente, distinguir el modo de elaborar el pensamiento sin olvidar al personaje, pero resultando entendible, sin ser sofisticada ni rebuscada la forma de hablar. Respetar el idioma, esa es la función primera, y yo diría que única, que le



De izquierda a derecha:

- Raúl Selis**
- Salvador Wood**
- Yolanda Pujols**
- Rafael Linares**

TRIO de ORIENTALES

distingo a un actor que comienza a entregarse al trabajo radial.

Una vez lograda esta intención, ¿cómo hacer para que la actuación resulte natural?

¡Ah! Ya esos son otros cuatro pesos. Hay razones: primero, que la procedencia del actor se avenga a la del personaje, porque hay actores de procedencia española que no pueden evitar hablar españolizando sus textos. Los hay cubanos, criollos, campesinos, que al hablar se les nota falta de fluido en el lenguaje, y este modo o estilo que se les manifiesta al interpretar un personaje puede ser el idóneo, pero también puede que no.

Esa naturalidad al interpretar un personaje es espontánea, nace con la persona, y es lo que lleva la actuación a la comicidad o la dramaticidad. Esos son otros cuatro pesos más que hay que agregarle a la investigación: las causas individuales que terminan por producir esta espontaneidad propia de cada actor sin caer en falsedades, en entonaciones que no se corresponden con el personaje en cada situación.

Esta es la parte más discutida de la profesión, no sé por qué no acabamos de ponernos de acuerdo, pero sí sé que es un punto de divergencia entre los actores. Tiene que haber causas y hay que hallarlas.

Si tú tienes que escoger entre un actor que hace un buen uso del idioma y no resulta natural, y tienes otro que resulta natural, pero no logra un buen uso del idioma, ¿con cuál de los dos te quedarías?

No se puede decidir donde no hay perfección que satisfaga al espectador, al que busca una disciplina lógica en la actuación. Hay mucho por explorar todavía, hay recursos de los que partimos por

tendencias. Yo, por ejemplo, prefiero lo cómico, me siento mejor en esa tendencia que en otra cualquiera. Me gusta que mi actuación se aproxime, lo más posible, incluso lo más discretamente posible, a la comicidad. Me gusta buscar personajes que se relacionen o me obliguen a relacionarlo a un hecho que puede provocar comicidad. Y esto no se hace fácil si se trata de aproximarlo a una obra dramática, rozar el drama con toques de humor; no es fácil, pero yo lo persigo porque siempre es beneficioso promover en el público, al menos, una sonrisa.

¿Qué utilidad puede tener en este tema que estás desarrollando?

No, no, no... yo no desarrollo nada... ni me atrevo a dar definiciones, porque mi base cultural es débil. Mira, yo vine a saber que existía un libro para enseñar a actuar de un tal Stanislavky ruso ya después de que triunfó la Revolución; y me alegró, pero te confieso que nunca lo leí completo, porque lo que hacía era reafirmarme lo que para mí ha sido siempre la actuación, y lo resumo en una palabra: sinceridad.

Bueno, en este tema que estamos tocando, ¿qué utilidad puede tener tu experiencia en la película *La muerte de un burócrata*?

Lo primero que habría que pensar es el origen del tema de *La muerte de un burócrata*. Fue un cuento narrado por un humorista ruso en el que pasó eso que se da en la película. No recuerdo el nombre del humorista ni leí el cuento, pero hay un cubano, que hoy ha perdido mucha vigencia, que sí supo estos pormenores y que luego coescribió el guion: Alfredo del Cueto.

La muerte de un burócrata (1966)



Esta película concilia muy bien una amalgama de humor y de drama.

Sí, y lo logra, por eso ha durado como ha durado.

Juanchín, el personaje que interpretas, llega en varios momentos al sufrimiento.

Sí, hay varios momentos de sufrimiento, porque tener al muerto en la casa y tener a la tía con la zozobra de qué hace con aquel cadáver, ¡vaya! Hay personas que me han comentado lo que han llorado durante la exhibición, mientras los demás se morían de la risa.

Y en las circunstancias que hacen sufrir al personaje, ¿tú le buscaste la punta para que resultaran hilarantes o las asumiste respetando las posibilidades que el guion ofrecía?

Es que eso está en el secreto del encuentro que se produce entre el personaje y el intérprete. Hay un momento en que se produce ese choque y lo resultante puede ser beneficioso o no, pero tuve la suerte de relacionarme con ese personaje encon-

trándole siempre el lado humorístico. Más que eso, había una intención que defender y era la referida a la crítica social. Era necesario criticar y el medio valía, se podía, y toda la intención de Titón fue llevar la idea al humor aunque no lo confesara, pero los que debíamos interpretar sus ideas geniales sentimos esa tendencia: la de llevar el cuento, y defenderlo, en el campo del humor.

Creo que la propuesta más fuerte que me aceptó fue la de ponerle al personaje un deje santiaguero al hablar.

A lo mejor si yo tengo que hacerlo otra vez le hallaría otros puntos...

Me gusta recordar la canción de Silvio Rodríguez en estos casos, que dice: «Mi amor sin antifaz»... Silvio dice tantas cosas lindas ahí... el actor tiene que pensar como Silvio en su canción cuando se decide por un personaje.

¿Y Titón era de risa fácil?

No exactamente. Sí era un hombre muy culto, se puede subrayar. Lo que hacía lo hacía conscientemente.



Tú actuabas en los chistes de los Cine Revistas que se hacían para exhibir entre películas en los cines; entonces eras dirigido también por Tomás Gutiérrez Alea. ¿Qué cualidades en él te resultaron novedosas? Bueno... demoro en responderte porque para mí siempre representó un reto desempeñarme bajo su dirección, porque temía no estar a su altura intelectual. Lo interesante es que aunque no me resultara fácil, yo sentía confianza extrema al actuar, pero no siempre estuve convencido del modo de él hacer. Titón tiene mucha fuerza en la expresión, no fuerza bruta o brutal, no, él es un hombre que te hace llegar las ideas de una manera respetuosa, serena. Para mí fueron importantes, en nuestra relación de trabajo, las escenas en las que estoy solo, confrontando un problema personal, situaciones que me tocaba enfrentar y resolver solo. Allí es donde yo me daba cuenta de que actuaba con plena libertad que él me daba, y yo la disfrutaba. Eso fue dándole al trabajo un sello de naturalidad. Sin embargo, para que tú veas lo que es la vida: más nunca me utilizó.



¿Qué le dirías al público?

Que para mí es un placer muy grande dedicarle mi modesta actuación. Es un deber de trabajo, una responsabilidad con mi época, que hice con la mayor dignidad posible en favor del público de la nación cubana. Muchas gracias.

¿Quieres almorzar?

¡Claro que sí!... pero algo que sea ligero y a la vez fuerte.



Patricio Wood (La Habana, 1961)

Actor, licenciado en el Instituto Superior de Arte en 1984. Inició su trabajo como actor desde la infancia, lo que ha realizado ininterrumpidamente en cine, televisión, radio y teatro. Posee la Medalla por la Cultura Nacional y es artista de mérito de la televisión cubana. Ha recibido premios nacionales e internacionales como actor y realizador de video. Ha sido jurado de eventos nacionales de cine, video y radio. Delegado a múltiples festivales nacionales e internacionales de cine. Ha trabajado en México y Colombia y en varias coproducciones de cine.



Angustias habaneras del cine cubano

De Gutiérrez Alea a Fernando Pérez

Joel del Río

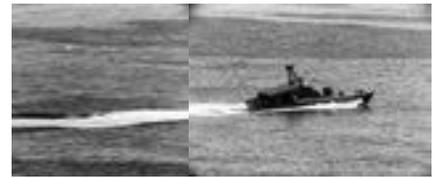
En una entrevista de 1994, recién estrenada *Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea confesaba: «La Habana es una ciudad espléndida. Ojalá apareciera en más películas. La Habana es mi ciudad, una ciudad que he aprendido a disfrutar a medida que han ido pasando los años y me duele mucho el proceso de deterioro que está sufriendo en este momento. Emocionalmente tiene para mí un gran significado, y quisiera fotografiarla toda, quisiera conservar cosas, por lo menos hacer una llamada a la conciencia de la gente de lo que se está perdiendo. En la película pretendemos incluso decirlo directamente, no sé si será suficiente y si lograremos transmitir un poco ese esplendor que se está perdiendo y que duele tanto».

Cincuenta y veinticinco años cumplieron, en 2018, *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*, respectivamente. En este 2019 celebramos el aniversario quinientos de la capital de los cubanos. Tantas efemérides, conmemoración y ánimo laudatorio pudieran obnubilar la apreciación de la profunda pesadumbre que provocaban los factores de desequilibrio, caos e incertidumbre que traslucen tanto *Memorias...* como *Fresa...* respecto a una ciudad cuyas ruinas provocan tantísimo entusiasmo turístico. Consideradas monumentos de lúcida

afirmación cultural y de rechazo a la autosuficiencia celebrativa y conformista, las dos películas manifiestan abiertamente las opiniones de Gutiérrez Alea, o de su *alter ego* cinematográfico, sobre el *crescendo* del desgaste y de las pérdidas. Así, el cineasta y coguionista propone, en la película de 1968, un antihéroe que establece un diálogo cuestionador con el entorno citadino y político, y veinticinco años después, le da continuidad al discurso sobre el diferente, el otro social, aquel cuyos conocimientos e información le permiten cuestionar abiertamente la política cultural establecida y reprocharle su ineficacia para comprender y alentar, holísticamente, el concepto de lo cubano.

En el fluir de su conciencia crítica respecto al subdesarrollo de la Isla, a su pasado republicano y su presente incomprensible, Sergio emprende largos recorridos por la ciudad, cuya fisonomía y esencia parecen profundamente alteradas por el proceso de cambios revolucionarios. En la primera escena, posterior a la despedida de su familia en el aeropuerto, Sergio sale al balcón, se coloca en su telescopio y la cámara se vuelve subjetiva para ofrecernos su visión sobre la azotea de un hotel, mientras el personaje se dice a sí mismo: «Todo sigue igual. Aquí





Y HA ECHADO A ANDAR...

HA DICHO BASTA...

todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón», le escuchamos pensar mientras la cámara subjetiva recorre, en rápido barrido, el espacio que separa El Vedado de la bahía y sus barcos, el Malecón, y los monumentos a Maceo y a las víctimas de la explosión del *Maine*, ambos, iconos de la Guerra de Independencia y la República, respectivamente. Cada uno de los espacios capitalinos de alta significación cultural provoca una reflexión del personaje, aislado en su ironía, distanciado de la retórica patrioter y del sectarismo antimperialista: «El Titán de Bronce, Cuba libre e independiente. ¿Quién iba a sospechar todo esto?, sin el águila imperial, ¿y la paloma que iba a mandar Picasso? Muy cómodo eso de ser comunista y millonario en París». Pareciera que realizador y coguionista (Edmundo Desnoes) reafirmaran el peso de la historia, en un país joven y ávido por ratificar su independencia, mientras alertan, a través de la ironía crítica del personaje, sobre la necesidad de que la opinión personal, individual, se rebele



ante los axiomas incuestionados y las intransigencias jamás tocadas por la duda.

Para concluir la escena, mientras la cámara continúa en la subjetiva del telescopio, y apunta a las industrias del puerto, le escuchamos a Sergio parodiar uno de los adagios que alentaron las revoluciones en los años sesenta: «Esta gran humanidad ha dicho

basta y ha echado a andar, como mis padres, como Laura, y no se detendrá hasta llegar a Miami», y así se reafirma la voluntad del cineasta de declarar a su personaje inmerso en un proceso de cambios trascendentales, mientras naturaliza, le confiere visibilidad a todos aquellos discursos utópicos y libertarios. Para concluir, en un plano de comprensión de su entorno, y de sí mismo, Sergio termina asegurando: «Sin embargo, todo parece hoy tan distinto, ¿he cambiado yo o ha cambiado la ciudad?», de modo que La Habana se establece cual mapa y espejo tanto del malestar del personaje como del cambiante contexto que permite ver la urbe como algo igual, pero distinto.



UNA NUEVA...



Los cambios antes aludidos se perciben con mayor amplitud en la escena en que Sergio sale a la calle. Luego de visitar una librería inundada de volúmenes soviéticos y marxistas, donde también abunda la obra de Martí, Sergio compra el libro *Moral burguesa y revolución*, y luego atraviesa un fantasmagórico parque de Galiano y San Rafael, pasa por detrás de un muñeco de cartón de propaganda a los CDR, y echa de menos el glamur del *ancien régime*: «Desde que se quemó El Encanto, La Habana parece una ciudad de provincia. Pensar que antes la llamaban el París del Caribe; al menos así le decían los turistas y las putas». Mientras se escuchan estas palabras, suena un significativo danzón de fondo y la mirada de Sergio se detiene en un pensamiento

de Martí sobre la necesidad de aceptar la amargura de nuestro vino. Luego aparecen varias fotos de Fidel, y de nuevo Martí, protagonizando las vidrieras vacías, además de reiteradas alusiones en chapuceros carteles escritos a mano sobre la vigilancia «cederista» y a la emulación socialista.

«La Habana más bien parece una Tegucigalpa del Caribe —sentencia Sergio mientras continúa paseando por lo que hoy sería el municipio Centro Habana— no solo porque destruyeron El Encanto y hay pocas cosas buenas en las tiendas, es por la gente también». Luego de que se muestre un extraño altar donde un retrato de Fidel está en la base de una estatua de Cristo, flanqueado por una Santa Bárbara y una muñequita desnuda estilo Barbie (tal vez premonitorio del ecléctico altar de Diego en la posterior *Fresa y chocolate*), entra una música de inspiración barroca y aparecen, en rápida sucesión, numerosos primeros planos, casi estáticos, de hombres y mujeres cansados, mal vestidos, aburridos, hoscos, tristes, en una escena que se adelanta al espíritu de futuros filmes ambientados precisamente en esta misma encrucijada de Galiano y San Rafael, o en sus inmediaciones¹.

Después del *collage* de primeros planos de gente contrariada, triste, Sergio se pregunta, mientras camina en dirección a la cámara hasta quedar congelado justo delante de esta: «¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí?». El paisaje de las calles desiertas se difumina al fondo mientras alcanza máxima intensidad la música desconsolada y barroca, y se concluye esta secuencia, muy singular dentro del filme, en tanto se aparta hasta cierto punto de la continuidad narrativa para tratar de crear contactos de sentido entre ciertos fragmentos, pues el protagonista no está ejecutando acciones que hagan avanzar el relato, sino mirando, observando y juzgando las piezas diversas de una realidad compleja y cambiante.

Fresa y chocolate adopta un tono similar, de crítica nostalgia, cuando corrobora el terrible deterioro que padece la ciudad. Aunque se ambienta, aproximadamente, a finales de los años setenta o principios de los ochenta, el filme se apropia del espíritu melancólico del periodo especial, y del pesimismo inherente a esta época de crisis económico-social, para propulsar un cine cubano que, en los años noventa y a principios del siglo XXI se concentraría en recrear temas como la homosexualidad y la intolerancia, la emigración y sus causas o consecuencias, la marginación y la otredad, la doble moral aparejada con la crisis de valores y, más que todo, una espiritualidad marcada por las pérdidas, la erosión y las ruinas. La transformación de David, su cre-

ciente proceso de comprensión de lo cubano más allá de valladares ideológicos y prejuicios, se inicia y concluye en Coppelia, entre sus pasillos interiores y los arbustos que dejan ver al fondo la zona más céntrica de la ciudad. En la célebre heladería, epicentro de intelectuales, punto de reunión de homosexuales y jóvenes en lucha por mantenerse conectados con el mundo y sus modas, ocurren dos secuencias que abren y cierran el recorrido iniciático de David, el personaje que lleva el punto de vista y que por tanto provoca la identificación del espectador con el diferente. En la primera secuencia, David camina acongojado tras el abandono de su novia, y pasa por delante de una valla que proclama en vivos colores «Somos felices aquí». Más tarde, Diego ocupa un lugar a su lado, en la mesa, ante la perentoria desaprobación del intolerante David. Es en este ambiente apacible y ecuménico de Coppelia donde ocurre la primera tentación intelectual, pues Diego exhibe impudicamente no solo sus girasoles y su devoción por la fresa, sino también sus libros de Vargas Llosa, Severo Sarduy y Juan Goytisolo.

Tal vez la secuencia epítome del crecimiento espiritual e intelectual de David ocurre también en estrecha relación con la ciudad. Luego de que él acepta a Diego como tutor intelectual, ambos observan el paisaje citadino desde un balcón, tal y como lo hacía Sergio treinta años antes con su telescopio. Una subjetiva de cualquiera de los dos, o más bien de los dos juntos, muestra el bosque de tejas y azoteas, mientras Diego asegura: «Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo, todavía estás a tiempo de ver algunas cosas antes de que se derrumbe y se la trague la mierda». David le riposta: «Coño, chico, no seas injusto, es que son muchas cosas, una ciudad no se...». Diego lo interrumpe airado: «La están dejando caer, eso no me lo discutas». No obstante, David intenta esbozar las justificaciones: «Somos un país pequeño, con todo en contra...». Diego lo interrumpe: «Sí, pero es como si no les importara, no sufren cuando la ven». Y justo en este momento se dice una línea de diálogo («A algunos nos importa, a ti y a mí nos importa») que puede ser apreciada cual intriga de predestinación respecto a la tesis autoral del filme, consumada en el abrazo final entre ambos personajes en tanto demarca la confluencia entre las dos riberas de la cubanía. Diego defiende la ciudad y los culpa a «ellos», mientras que David apela a la complicidad del «nosotros». Aunque se sitúen en frentes ideológicos adversos, ellos se unen en el amor por una ciudad que simboliza el alma de la nación. El joven militante e ignaro termina aprendiendo a respetar y amar las joyas arquitectónicas de la ciu-



dad² dentro de un proceso de ilustración que incluye también la apreciación de la música culta y popular en su más amplio espectro, y el gusto por la buena literatura, aunque muchos de sus escritores estuvieran prohibidos u olvidados.

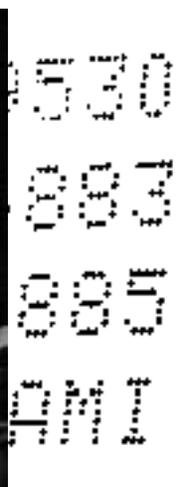
En un filme donde predominan los interiores, hay otra escena sintomática donde la ciudad alcanza un rol protagónico. Hay primero una panorámica del litoral habanero tomada desde la orilla este de la bahía. David y Diego contemplan la ciudad desde la otra orilla y sus siluetas se destacan en la luminosidad de la tarde, y del paisaje ribereño. Ya no discuten, su amistad ha resistido todas las pruebas, aunque Diego deba partir al exilio forzoso. El protagonista mira la urbe y dice: «Es maravillosa. Déjame

mirarla bien, esta es mi última vez». Y así, con solo una secuencia y una frase, *Fresa y chocolate* acertó a codificar la nostalgia por la ciudad que luego se recrearía en decenas de cuentos y novelas, canciones y videos musicales, filmes y obras plásticas. Entre *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*, Gutiérrez Alea nos entregó la más poderosa trama de imágenes y sonidos que refieren grandeza y pequeñez de toda una ciudad, una época y una nación.

Suite Habana y últimos días de una casa

La filmografía de Fernando Pérez se distingue por la alta semiotización de varios espacios citadinos (escaleras y azoteas, puentes y túneles, trenes y camiones), además del interés por ambientes marcados por la presencia del mar y la lluvia. En *Suite Habana* (2003) reaparecen las escaleras sombrías de *Madagascar* (1993), pero esta vez se registra el ascenso de los personajes, o su salida hacia la luz, y tal vez por ello se insiste en las azoteas, visto el caso de que temáticamente el autor se recrea más bien en la búsqueda de soluciones a la crisis, en el empeño de los cubanos por cobrar altura. Por eso, *Suite Habana* parece a ratos, al menos en algunas secuencias de montaje, un concierto de azoteas, por encima de las cuales descuelan la farola del Morro o la cúpula del Capitolio, en contraste con las imágenes y sonidos al nivel de la calle, más relacionadas con la dura cotidianidad centrohabanera. La perspectiva panorámica, por encima de las azoteas, indica siempre el punto de vista del autor, la generalización por encima de lo contingente, mientras que las escaleras, su ascenso o descenso por parte de los personajes, se relaciona más bien con la sumersión en la cotidianidad o el paso a otro nivel de la existencia, como se percibe en los momentos en que la abuela y Francisquito salen de su casa y llegan a la escuela; en que Raquel abandona la cuartería donde visitó a la cartomántica y vuelve a su realidad; o cuando Jorge Luis asciende la escalerilla del avión que se lo lleva a vivir en el extranjero...

Suite Habana no solo registra la sucesión del día y la noche principalmente sobre las azoteas y escaleras, siempre cercanas al mar, sino que la cámara acompaña los recorridos de quince personajes mientras se detiene a contemplar la interrelación entre lo subjetivo y lo contextual, y el montaje alterna planos y caracterizaciones de los personajes con imágenes de sus respectivos contextos citadinos o culturales. En las primeras escenas del filme aparece la farola del Morro y la estatua de Lennon, un barco que sale por la boca de la bahía, continúa amaneciendo, hay un cambio de guardia ante la estatua, comienza a salir el Sol sobre La Habana, de fondo





se escucha una lenta contradanza y la queja de un violín, además del sonido sordo y grave de la sirena del barco, que contribuyen a caracterizar desde la melancolía el amanecer de la ciudad. La luz de la farola aparece presa entre cristales, rodeada por la oscuridad de la madrugada, y el último giro de la luz coincide con el alba, y entonces comienza la presentación de los personajes. Se escuchan grillos y el piar de gorriones, junto a un plano general de la ciudad desde sus azoteas. Así se establece el tono dominante de un documental que además de caracterizar a quince habaneros y su cotidianidad, se sumerge en el interior de la ciudad donde ellos habitan.

Poco después de que comience el día, en *Suite Habana* hay dos secuencias de montaje que ilustran una imagen plausible de la ciudad a partir del contraste entre lo rudo y lo delicado, el alboroto y la tranquilidad. En uno de los planos que integran la secuencia hay una mujer que llama a Yosvany a gritos desde su enrejado balcón, y detrás de ella se percibe el fondo blanco de las paredes del Capitolio y la imponente, silenciosa estatua del pórtico; un fumigador que inunda de humo un cuarto de solar; un «camello» (ómnibus) de color rosa; el primerísimo plano a la estatua de Lennon; el bullicio de un camión-pala que recoge escombros; los pistones de Suchel, la máquina lavadora de Iván; un martillo neumático que rompe la calle; unas manos que colocan la loza sobre una tumba que se cierra... Y en el filme abundan estos paréntesis en los cuales se demarca el paso del tiempo mientras la ciudad adopta el protagonismo del discurso estético, como en la secuencia en que se ilustra la tarde, y la urbe se caracteriza mediante la llegada de Ernesto al Gran Teatro de La Habana; un primerísimo plano de la Farola, que se ilumina súbitamente mientras se escucha «La tarde», de Sindo Garay; aparece un plano muy general del Malecón; las manos de Amanda rellenan cucuruchos; el atardecer sobre las azoteas, entre las cuales sobresale la torre de una iglesia, se asoma a lo lejos la Farola y se ilumina en rosado el letrero de «revolución» situado en lo más alto de un edificio. Al final, el Malecón se erige en principalísimo icono en el epílogo simbólico, que alegoriza la capacidad de resistencia de los cubanos, y su fuerza para sobrevivir a cualquier catástrofe, a partir de la imagen del mar furioso que arremete inclemente contra el impertérrito muro. La canción «Quíereme mucho» se escucha en este final a manera de petición de gracia divina en tanto se combina con la imagen de la Virgen, en la torre mayor de la iglesia de Infanta, con la luz del Sol tangente que magnifica esa estatua, y las olas batiendo contra el Malecón.



Marcada por la conexión hipertextual con *Fresa y chocolate* y con *Suite Habana*, por la similitud en cuanto a tipología de los personajes, el ambiente y los conflictos, *Últimos días en La Habana* (2016) puede considerarse una continuación ideotemática de ambos, en tanto vuelve a contemplarse la ciudad en su aspecto más sombrío y ruinoso³. Tal es el aspecto de las escaleras por las que asciende Miguel, el amargado protagonista (casi nunca se le ve bajando) para llegar al cuartucho donde vive con Diego, o para recoger agua con que bañarse. En torno al incomunicado personaje aparecen no solo escaleras, sino también pasillos, balcones, cuarterías y paredes sucias que recuerdan similares espacios en *Madagascar*, *Fresa y chocolate* y *Suite Habana*. Incluso cuando Miguel va a buscar sexo de alqui-

ler (para su amigo), camina por los portales oscuros que sugieren un túnel de marginalidad y decadencia. Sin embargo, la azotea, como en otros filmes de Fernando Pérez, es un espacio más despejado, luminoso y tranquilizador, donde Miguel puede, por ejemplo, conversar con Fefa, la vecina generosa, mientras ella está ocupada tendiendo ropa, y preocupada por el cumpleaños y la salud de Dieguito. Al final del filme, Yusisleidy está sentada en la azotea que heredó de su difunto tío, hablándole a la cámara y contando el destino de los demás personajes. Porque azoteas, túneles y escaleras devienen iconos simbólicos que apuntan a tesis autorales relativas a la capacidad de resistencia y utopía en un país lastimado por la estrechez, la pobreza y el desgaste del sueño utópico.



MIÉRCOLES

24

DICIEMBRE

Nochebuena



Últimos días en La Habana enaltece ciertas paradojas como la colisión entre lo sublime y lo vulgar, a través de la convivencia sonora entre el reguetón «Chupa pirulí», de SBS, y el aria «Lascia ch'io pian-ga», de la ópera *Rinaldo*, compuesta por Georg Friedrich Händel. Miguel, en pleno luto por la muerte de su amigo, va a una tienda, disfrazada de Navidad e inundada por el reguetón, a comprar chocolates para cumplir con el último deseo de Diego. Sale de la tienda y camina entre la gente con los ojos llenos de lágrimas, pero la banda sonora sigue dominada por el estribillo, mientras el protagonista cabizbajo se cruza con muchos transeúntes de mirada triste, taciturna, similares a los que contemplaba Sergio en la escena aludida en el parque de Galiano y San Rafael, de *Memorias del subdesarrollo*. Además, las paradojas entre lo sublime y lo vulgar saltan a la vista en escenas anteriores, como la que se ambienta al interior de un automóvil antiguo, de alquiler, pues al «botero» (taxista) le gusta escuchar «Claro de Luna» de Beethoven; y en la paladar donde Miguel friega platos, hay una escena donde él escucha el aria mencionada de Händel. Similar alternancia entre los extremos de lo íntimo-onírico y lo real-contingente ocurre en la escena en que Yusisleidy canta un largo fragmento de «Contigo en la distancia», de César Portillo de la Luz, en el cuarto desvencijado y a oscuras, acostada en el piso, y luego seguimos escuchando su voz nostálgica, mientras el encuadre se llena con la luz y el azul del Malecón, donde está Miguel intentando mantenerse a flote, agarrado al diente de perro, en una de las pozas del arrecife. Los iconos del paisaje cotidiano habanero, con toda su erosión y grosería reflejan las ansiedades, temores y frustraciones de un periodo de pesimismo y desazón.

Los códigos narrativos traducidos por Fernando Pérez en estilemas autorales evolucionan desde una etapa en la que predominan anécdotas más complejas, montaje intelectual y el sonido o la música con función más simbólica que realista (*Madagascar*, *La vida es silbar*, *Suite Habana*) hasta el periodo más reciente de su filmografía, en el cual se percibe un retorno al contexto actual y a temáticas autorales como la relación entre el enfermo y su cuidador (*La pared de las palabras*, *Últimos días en La Habana*). En ambas etapas los planos secuencia, la composición y la profundidad de campo recrean simbólicamente relaciones ambivalentes entre sus protagonistas y la ciudad, a lo largo del itinerario descrito por los personajes entre el día y la noche, el mar y la costa, o el ascenso imprescindible que nos lleva de la calle a la escalera y, peldaño a peldaño, hasta la azotea.



- 1 Entre muchos otros, se recuerdan dos obras posteriores de muy similar intención: el documental experimental *La Época*, *El Encanto* y *Fin de Siglo* (1999), de Juan Carlos Cremata, y *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez. En estos títulos, realizados treinta o treinta y cinco años después, se adopta también un tono observacional propio de las llamadas «sinfonías urbanas» para trazar cuestionamientos de nivel ontológico o espiritual.
- 2 A renglón seguido de la apasionada discusión de Diego y David, vemos a este último redescubriendo la belleza medio marchita de la ciudad, acompañado por el melancólico piano de José María Vitier. Aparece el patio interior del Palacio de los Capitanes Generales, Diego explicando (inaudible) los vitrales plenos de colorido a lo Amelia Peláez, la destrucción y suciedad de los edificios que circundan la Plaza Vieja, las ruinas y derrumbes en Centro Habana... David trata de apresar con los ojos los últimos vestigios de la belleza en un entorno que, al parecer, nunca había visto realmente.
- 3 Debe apuntarse que el Diego de *Últimos días...* es mucho menos culto, glamoroso y elegante que el protagonista de *Fresa y chocolate*, y el cuarto es más oscuro, pequeño y destartado, como poniendo en evidencia la involución de las condiciones de vida de muchísimos habaneros.

Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en FAMCA. Doctor en Ciencias del Arte. Ha publicado, por Ediciones ICAIC, *Los cien caminos del cine cubano* (2010), en coautoría con Marta Díaz; *Melodrama, tragedia y euforia de Griffith a Von Trier* (2012) y *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (2016).



Alejandro Gil: «Entablar un diálogo con el espectador es para mí lo más importante»

Mayté Madruga Hernández

Fotos: Léster Pérez

Cada 27 de noviembre los estudiantes universitarios peregrinan hacia un monumento que rinde homenaje a ocho jóvenes fusilados arbitrariamente en 1871, durante la colonia española. El asesinato generó entonces un clamor de justicia en casi todos los sectores de la sociedad habanera. Entre los estudiantes procesados que no sufrieron el trágico final se encontraba el joven Fermín Valdés Domínguez, quien luego sería una figura importante en la gesta independentista, sobre todo por su relación de amistad con José Martí.

El hecho histórico y el rol que jugaría Valdés Domínguez en demostrar la inocencia de sus compañeros inspiraron el más reciente filme de Alejandro Gil, *Inocencia*. Presentada al público en la edición cuarenta del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, esta película se lle-

vó a casa el Coral de la popularidad del certamen; y aunque este rubro siempre expresa el más sincero sentir de los espectadores asistentes al Festival, lo cierto es que el filme de Gil se llevó también vítores de «¡Viva Cuba libre!» en el cine.

En enero fue el estreno nacional de la película, que nació de la pasión del director por el tema, no solo como relato histórico, sino también porque cree fervientemente que tiene mucho que decirles a los jóvenes del siglo XXI. Y así lo aseveró al tomar el Coral y agradecer al público cubano «por premiar su Historia».

Con guion de Amilcar Salatti y fotografía de Ángel Alderete, por solo mencionar dos de los rubros más reconocidos en el cine, *Inocencia* pone su mirada en un hecho «muy capitalino», según su director, quien conversó con *Cine Cubano* sobre su película.

¿Dónde ubicar la génesis de este proyecto?

Esta película nace porque en 1992 hice un documental sobre el mismo tema, cuando era director en los estudios de las FAR. Llegué a este documental por Eusebio Leal, porque entonces yo participaba como codirector en una serie que se llamaba *Historia del arte militar en Cuba* y Eusebio dejó como una de las subtemáticas de la serie la historia del fusilamiento de 1871, conocido como el año del terror. Cuando me encuentro con esta temática me doy cuenta de que desborda el documental, que daba para una película; incluso intenté hacer una serie de ocho capítulos, pero aquello se frustró. Hasta que, gracias a la cercanía del 145 aniversario de este acontecimiento, se planificó la realización del filme, pero por asuntos productivos y objetivos no se pudo hacer hasta ahora.

Vuelves a trabajar con actores muy jóvenes, ¿cómo fue la experiencia en esta ocasión?

El *casting* parte desde el inicio con la actriz Yaremis Pérez, quien además es profesora de la Escuela Nacional de Arte (ENA), un lugar natural de donde debían surgir los actores protagónicos de la película, pues interpretarían personajes muy jóvenes, casi sin carrera. Era muy difícil hacer un *casting* para ocho muchachos. Uno hace uno para un protagonista, una actuación especial, pero en este caso hacer ocho era muy complejo.

Algunos de estos actores han trabajado en telenovelas, otros recién comienzan en grupos de teatro, pero todos tienen una buena formación y se hizo un equipo auténtico. Primero queríamos que se vieran diferentes, pero que en conjunto hubiera una unidad poética, por decirlo de alguna forma. Que los ocho tuvieran una imagen que los uniera, pero a su vez queríamos trabajar la personalidad de cada uno de ellos.

Para esta película articulamos fórmulas de dirección de actores distintas de las que utilizamos en *La emboscada* (2014) o en *Extravíos*. Lo que intentamos fue que ellos se apoderaran de la personalidad, o que quisieran desde las suyas propias entregarles su cuerpo y alma a estos personajes que no se conocen y que por primera vez la historia nuestra les va a poner rostros. Esa era la responsabilidad divina, hermo-





sa, que yo les inoculé a los actores y ellos empezaron a trabajar.

Siempre estuve atento a la diversidad y coherencia que debía haber al mismo tiempo en la película. Porque se conoce muy poco de la historia de estos personajes; se conoce el hecho, pero de ellos casi nada; eran muy jóvenes, lo único que hacían era estudiar. No sé si el futuro les depararía otras hazañas, como fue el caso de Fermín, quien estaba en esa aula.

A propósito de Fermín, el hecho histórico en el que se inspira *Inocencia* no es el único que sirve de hilo conductor en el filme... Esta es una película que lleva dos historias paralelas: un presente histórico y otra que acontece 16 años después del hecho, en la que se narra todo el esfuerzo de Fermín en la búsqueda de los cuerpos, con vista a terminar la edición habanera de un libro sobre los acontecimientos. En esa búsqueda se van dando datos sobre los muchachos, particularidades que no se conocen, que no se han tocado en los centros educativos.

Esta es la primera de mis películas en la que te sientas en el lunetario y sabes que los protagonistas mueren —una especie de *Crónica de una muerte anunciada*—, lo que hace más interesante ver cómo se va a contar la historia.

Estoy satisfecho con el resultado. Esta es una película capitalina totalmente. Hacer siglo XIX en La Habana nuestra de hoy es muy complejo. Es una Habana muy invadida sonora y estructuralmente, en la que hubo que buscar locaciones que conseguimos gracias a la Oficina del Historiador.

Se desmarca de los filmes históricos que se han hecho en Cuba porque no tiene épica, combate o batalla, no tiene cargas al machete. Es de jóvenes, capitalinos, y está dedicada a ellos fundamentalmente.

¿Cuáles fueron entonces las mejores locaciones para «La Habana del siglo XIX»?

La casa de Fermín, que es hoy el Museo Mural en la calle Obispo, el cementerio de Colón; en el parque Lenin recreamos el cementerio de San Antonio Chiquito, donde ellos fueron enterrados en extramuros. El hoy Museo Finlay sirvió como locación para el aula. Esta es una película con muchos interiores, pues para el equipo era el

recurso más fuerte. Fue difícil poder estructurar lo escenográfico, la fotografía, junto a la actuación en esta Habana de ahora. Pero finalmente fluyó, fue una producción sin grandes contratiempos.

Parte del cine cubano ha relacionado la historia con la épica. ¿Apuestas en este filme por sensaciones de terror, por intimismo dentro la historia, por lo humano, finalmente?

Es la tradición de mi trabajo. Desde el primer plano del primer documental que hice y se tituló *Piensa en mí. Cartas de Martí a María Mantilla*, siempre he tratado de enfocarme en lo humano, que aflore una humanidad dentro del proyecto, que desborde la zona que todo el mundo conoce pero en la que no se profundiza. Y a partir de ahí todos mis trabajos han sido así. *La emboscada* es una visión completamente diferente de la guerra. *Inocencia* no podía ser menos, porque ya yo había hecho el documental y lo que enamora realmente es la humanidad del proyecto, es eminentemente humano por la historia que narra. La película tiene núcleos dramáticos: la escuela, donde todo es risa; la sala de juicio, donde hay una esperanza; la cárcel, donde no hay retroceso; y finalmente, la muerte. Esta diferencia la fuimos estableciendo a través de la luz, de la fotografía, que además funcionó para diferenciar los años.

Como también dije sobre *La emboscada*, esta no es una película de guerra, es un filme sobre los seres humanos. Una mirada desde las lecturas que se puedan dar ahora del acontecimiento, que eso también lo tuvimos en cuenta. El trabajo de los actores es contemporáneo, todos hablan el español que utilizamos actualmente. Esto les permitió más libertad y preparar una actuación y una psicología de los personajes más profunda, sin preocupaciones por el acento procedente de España.

En *Inocencia* hay mucha contemporaneidad ideológica, a pesar de ser un filme de época, pues cada película debe entablar un diálogo con el espectador de su época que lo motive a investigar. Alrededor de este suceso hay muchas interrogantes, algunas de las cuales aparecen en el filme porque nosotros tomamos partido por ellas, a partir de la literatura o de la investigación que realizamos. El volumen de literatura que existe sobre el tema es impresionante. En mí despertó una pasión desde el documental, porque sabía que podía establecer un diálogo humano con el espectador, lo cual considero lo más importante.





Mayté Madrugá Hernández (Matanzas, 1987)
Graduada de Periodismo. Ha colaborado con diversos medios de prensa como *Cubahora*, página web *Arte Joven Cubano* de la AHS, *La Jiribilla*, *Cubadebate*, *Cubasí*, periódico *Bisiesto* de la Muestra Joven ICAIC, *OnCuba*, *Cubanow*, *IPS*, *El Tintero*, revista *Lucas*, *Caimán Barbudo*, *Cubacine*, *Esquife*, revista *Enfoco* de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), *Cubaescena*, revista *Tablas*.

La intención no era copiar Baracoa, pero la ves y puedes creértela

Entrevista a Alexis Álvarez

Pedro R. Noa Romero

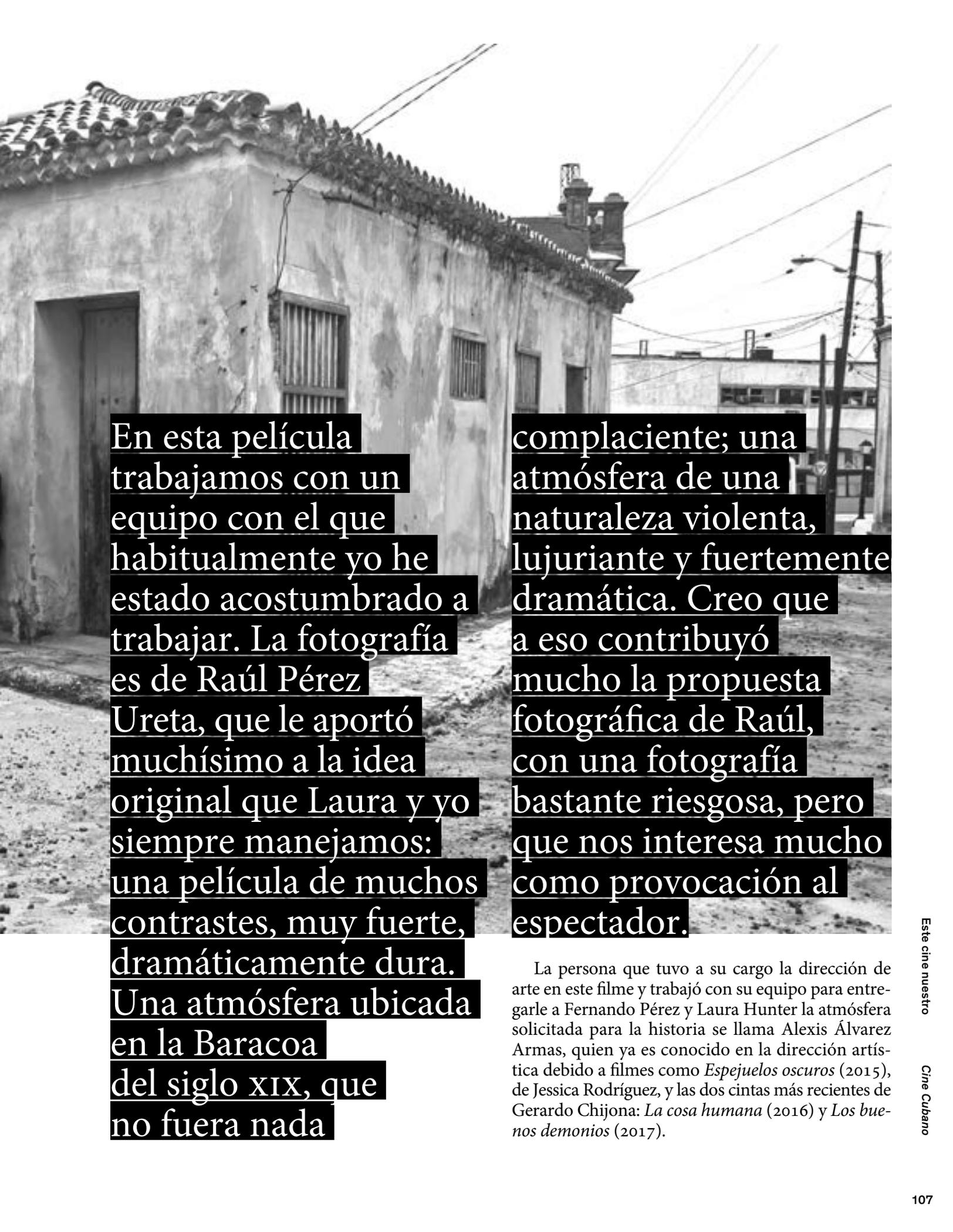
Fotos: Jaime Prendes



Insumisas es la más reciente película de Fernando Pérez. El filme, codirigido con Laura Hunter, cuenta la historia de una mujer suiza que arribó a Baracoa a inicios del siglo XIX con el nombre de Enrique Faber y el título de médico, profesión que ejerció en esos lares. En Cuba, Enrique Faber se casó con una mujer local y vivió un tiempo hasta que fue descubierto su sexo biológico, se le procesó judicialmente y se le expulsó de la Isla.

La producción de *Insumisas* fue un gran reto para todo el equipo enrolado alrededor de Fernando y Laura, pues había que recrear la vida de esta valiente y atrevida mujer en la Baracoa decimonónica, con momentos retrospectivos en Suiza, donde vivía el personaje antes de venir a Cuba.

En una entrevista grabada en video, realizada por la periodista Marta Sánchez de la agencia Prensa Latina¹, Fernando Pérez declaró:



En esta película trabajamos con un equipo con el que habitualmente yo he estado acostumbrado a trabajar. La fotografía es de Raúl Pérez Ureta, que le aportó muchísimo a la idea original que Laura y yo siempre manejamos: una película de muchos contrastes, muy fuerte, dramáticamente dura. Una atmósfera ubicada en la Baracoa del siglo XIX, que no fuera nada

complaciente; una atmósfera de una naturaleza violenta, lujurante y fuertemente dramática. Creo que a eso contribuyó mucho la propuesta fotográfica de Raúl, con una fotografía bastante riesgosa, pero que nos interesa mucho como provocación al espectador.

La persona que tuvo a su cargo la dirección de arte en este filme y trabajó con su equipo para entregarle a Fernando Pérez y Laura Hunter la atmósfera solicitada para la historia se llama Alexis Álvarez Armas, quien ya es conocido en la dirección artística debido a filmes como *Espejuelos oscuros* (2015), de Jessica Rodríguez, y las dos cintas más recientes de Gerardo Chijona: *La cosa humana* (2016) y *Los buenos demonios* (2017).



Sylvie Testud

Actriz

Alexis Álvarez

Director de arte

Converso con Alexis con el objetivo de conocer cómo fueron los retos estéticos y técnicos que se le impuso a la dirección de arte para lograr esta nueva película cubana.

¿Cómo te enrolas en el proyecto de *Insumisas*?

Llego al proyecto por Raúl Pérez Ureta, el director de fotografía. Él sugirió que me llamaran cuando estaban haciendo el trabajo de mesa antes de la prefilmación. El productor, quien ya me conocía, lo apoyó, y así entro a la película.

En comparación con los filmes que habías hecho con anterioridad, ¿qué reto te imponía ahora *Insumisas*?

En la dirección de arte cada película es un reto, porque cada una es una historia nueva, un director nuevo, un equipo nuevo. Son dificultades nuevas con las que te enfrentas.

En el caso de *Insumisas*, el reto más grande era hacer una película de época sin los recursos que exigía. Con el presupuesto que me darían para una película de actualidad tenía que resolver esta. Entonces eso ya es un reto bien grande.

Para resolverlo tuve que investigar mucho, estudiar mucho. Empecé la preparación de la película cinco meses antes. Con Laura Díaz Ravelo y Fernando Cruz, que son mis manos derechas en el trabajo, empezamos a investigar. Fue la primera película para la que hice una indagación histórica grande. Visitamos Baracoa y nos entrevistamos con su historiador, Alejandro Hartman. Mientras, Laura indagaba en los libros, y compartíamos la información.

Siempre que trabajas por primera vez con un director tienes que encontrar la química, conocerlo, porque la dirección de arte responde a la estética de cada realizador. En el caso de Gerardo Chijona ya existe una amistad y me es muy sencillo trabajar

con él, pero con Fernando era la primera vez y era una película grande.

Fernando no pudo incorporarse desde los inicios, y por eso todo el trabajo de investigación no podía concretarlo. La codirectora, Laura Hunter, lo miraba, pero no quería tomar decisiones hasta que Fernando no lo aprobara, porque era una dirección a cuatro manos, y eso nos atrasó mucho.

Yo tenía varios estudios hechos que me llevaban por diferentes caminos y solo necesitaba que me dijeran cuál para comenzar a desarrollarlo. La suerte era que tenía a mi lado un gran equipo capaz de convertir madera en hierro, hierro en madera, lo que quisieras. Y así adelantábamos a medida que nos aprobaban el trabajo.

Según tu investigación, ¿cuáles eran los retos que tenías que resolver?

La primera dificultad, enorme, era construir la Baracoa de las dos primeras décadas del siglo XIX aquí en La Habana.

Cuando te pones a indagar en la historia hallas muchos desencuentros. Unos estudiosos hablan de Juana de León, la esposa de Enrique Faber, como una mujer pobre; otros dicen que era rica.

Después de tantos desencuentros, tuve que desintoxicarme de todos y construir mi película, que debía presentar una ficción constructiva a través de la dirección de arte, porque en realidad, la ciudad de Baracoa que presento tiene un nivel social un poco más alto que el de aquella época. La ciudad del siglo XIX era todo madera, guano. Mucho más pobre.

Por tal motivo, la representación tenía que ser un poquito más alta, pues la estética que se iba a utilizar era sucia a nivel de paredes, vestuario. Había que buscar un punto antagónico para que esa suciedad tuviera sentido, realce, si no quedaba visualmente monótona.



Utilicé como referencia cinematográfica *El piano*, de Jane Campion, donde todo el entorno es decadente, pero la figura protagónica es una perla dentro del fango. El ambiente que rodea a los personajes estaba muy cercano a la Baracoa de la época histórica en la que ocurren los acontecimientos de *Insumisas*.

Uno de los retos fue ese, porque el equipo de dirección no quería una película linda, por lo tanto, había que buscar belleza dentro de la suciedad; considero que visualmente se logra.

¿Y no se filmó en Baracoa?

Nada, nada. Las locaciones fueron las Escaleras de Jaruco, en Mayabeque; el cafetal Angerona, en Artemisa, que ya se había utilizado en *Roble de olor*, de Rigoberto López. Además, se filmó en Regla, Guanabacoa y Puerto Escondido.

Yo tenía que salir por la mañana para Artemisa, de allí ir hacia Regla y después a Puerto Escondido, porque se estaban fabricando sets en los tres lugares y tenía que asesorar, chequear.

La casa de Juana de León tuve que fabricarla entera, de madera rolliza cubana. Estaba en un desnivel y la única solución era hacerla sobre pilotes. Había que construirla con madera nueva y después envejecerla, que pareciera que ya tenía lluvias, humedad, fango. Y a esta casa había que darle candela.

La plaza de Baracoa hubo que reconstruirla entera. Alrededor de la iglesia tuve que aforar todas las fachadas de las casas actuales con las de viviendas de la época, y después llenar de tierra todas las calles.

En Regla, en la casa a donde llega Enrique Faber por primera vez como médico, hubo que quitar una escalera de caracol entera, cortarla, tapar aires acondicionado. La cocina, que quedó preciosa, tiene debajo la de la casa, enchapada en azulejos. Tuve que forrarla de madera, ponerle barro encima y después patinar el barro envejecido. En el patio había ventanas de aluminio. Hubo que aforar y construir ventanas de madera, columnas y crear hasta una puerta.

La locación de Angerona estaba perfecta, pero el techo hubo que tumbarlo y ponerlo nuevo. El frente de la casa tiene cuatro puertas. Dejamos una y las otras aforarlas como ventanas por dentro y por fuera.

En el espacio donde se celebra el juicio yo tenía resuelta toda la parte donde iban el jurado, los acusados, los abogados, etcétera, con buenos muebles, porque era un lugar de lujo, pero no tenía asientos para el público asistente. No podía poner bancos, porque nadie se lo cree, por lo cual tuve que poner unas sillas que había en el lugar, que datan de casi cincuenta años después de los acontecimientos.



Alguien se puede dar cuenta del anacronismo, pero teníamos dos opciones: usar las sillas o sentarlos en el piso, pues no había dinero para mandarlas a construir.

En *Insumisas* la intención no era copiar Baracoa. Los que la conocen se dan cuenta de que no es Baracoa, pero tampoco se destruye su belleza. A mí me hubiera gustado mostrar un poco más de paisaje, pero la ves y puedes creértela.

La mejor parte que tiene la dirección de arte es cuando vuelves a ver las locaciones terminadas y no puedes imaginar qué había ahí en realidad.

Me hablaste de la reconstrucción de Baracoa, pero la dirección de arte no se limita a la construcción de los ambientes arquitectónicos, ¿cómo incorporaste los otros elementos visuales?

Yo sabía que todo el trabajo de ambientación, es decir, escenografía y todo lo demás, estaba en manos de Pepe Amat. Era más sencillo que el diseño de vestuario en cuanto a tejido, color. Y uno de los miedos era que el vestuario y la fotografía se empastraran. Como era una película de estética sucia, no podíamos utilizar tonos subidos, verdes. Era muy complicado.

Del infinito que ofrece la gama de colores, nosotros solo teníamos dos o tres matices: gris azulado, gris, un marrón agrisado. Muy limitado, muy, muy limitado. Entonces le propuse a la diseñadora de vestuario que hiciera primero su paleta de colores. Para ella era más difícil, pues tenía que hacerla a partir de lo que consiguiera o tuviera. Y le dije: «Cuando crees tu paleta de colores yo creo la de dirección de arte, de escenografía».

Siempre se hace al revés, pero conociendo las limitaciones con las que trabajábamos, si yo imponía mis colores, y ella no los conseguía, iba a perder la película. Por eso, como era más difícil conseguir las telas, los colores (porque debo decirte que las telas se conseguían, pero hubo que teñirlas hasta dos veces), le di la posibilidad de que creara su paleta de colores y cuando esta fue aprobada, a partir de ahí, organicé los colores de las paredes y de toda la escenografía.

¿Cómo se desarrolló la relación entre la dirección de fotografía y la de arte?

En esta película las relaciones fueron buenas. Ya conocía a Pérez Ureta de las cintas en que trabajamos juntos para Gerardo Chijona. Incluso hay una anécdota: cuando él me propone para director de



arte, dice: «Por qué no buscan a Alexis Álvarez, que ya ha trabajado con Chijona. Por cierto, en la última película lo volví loco».

Uno siempre tiene que respetar la experiencia. Hay cosas a las que accedí como director de arte, porque Fernando y Raúl me lo pidieron. Para ellos había escenas en que los espacios eran muy vagos y solo duraban minutos en la pantalla y no eran muy importantes, por lo cual me pidieron que no se construyeran, aunque para mí, en mi proyecto, sí lo eran.

Por ejemplo, la iglesia que encontramos es la Parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, ubicada en Peñalver, aquí en La Habana, nos servía porque era muy simple y tiene una sola torre. La de Baracoa tiene dos, y yo quería darle vida al espacio, por lo que nuestra propuesta, aunque estuviera un minuto en pantalla, era la de ponerle todo un andamiaje como si se estuviera construyendo la otra torre. La intención era que cuando se viera la ciudad, el andamiaje significara que era una ciudad en progreso, y permitía ver la vida con los constructores trabajando en ella. Pero al final, Fernando y Pérez Ureta decidieron que no; fue algo que me dolió. La había concebido como un dato histórico para el espectador, que diría: «Mira, ya se estaba construyendo la otra torre».

Era algo insignificante que me parecía aportador. Era la visión de un pueblo no detenido en el tiempo. En la época en que suceden los acontecimientos del filme, Baracoa estaba en un periodo de cambios, de construcción.

Pero cuando trabajas en un colectivo hay cosas a las que tienes que renunciar, respondes a los intereses del director, y eso es algo que debe tener muy claro un director de arte. Por otro lado, realizar la otra torre era un problema de producción, costaba mucho dinero y no aportaba tanto. Eso lo entiendo, reconozco que tenían la razón, pero me hubiera gustado hacerla.

Hubo otros ambientes que construí como los pedían y después me gustaron.

Otro ejemplo fue el coche de la época, de madera, con ruedas de madera. Se pasó tremendo trabajo, nos demoramos casi seis meses. Ya estaba hecha la parte de abajo, pero el problema era ponerlo a funcionar. Había que encontrar las ruedas, que funcionara. Eso fue una odisea hasta que pudimos lograrlo. El coche sale poco, sin embargo, luce bonito, fotografía muy bien.

Ya tuviste la oportunidad de ver la película terminada. ¿Estás satisfecho con tu trabajo?

La película se ve bien. Siempre hay cosas con las que uno no está conforme. Yo soy muy crítico con mi trabajo, me cuesta mucho separarme del proceso creativo. Veo cosas que dejé encargadas durante el rodaje, no se hicieron y me molestan. Son detalles, pero para mí son extremadamente importantes.

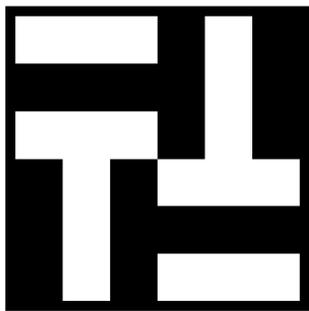
Hay cosas que me gustan mucho, otras menos; pero siempre queda un aprendizaje. Hay un resultado digno.

Me queda una satisfacción, durante el rodaje, cuando le entregaba una locación a Fernando Pérez, me decía: «Relájate, que me estás entregando una locación cinco estrellas plus».



- 1 Marta Sánchez: «Cineasta Fernando Pérez, listo para presentar *Insumisas*, su más reciente filme». *Cubadebate*. 29 de marzo de 2018. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2018/03/29/cineasta-fernando-perez-listo-para-presentar-insumisas-su-mas-reciente-filme-video>; www.youtube.com/watch?v=eQPP1g2PtRU

Pedro R. Noa Romero (Mayabeque, 1956)
 Profesor y crítico de cine. Máster en Ciencias de la Comunicación. Profesor en la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA). Ha publicado la colección de ensayos *La mirada hacia ellas*, sobre la representación de la mujer en el cine cubano, y *Entre paradojas y resurrecciones, cruzar la calle con el cineasta Enrique Pineda Barnet*, entre otros libros.



La tradición de lo nuevo en el cine latinoamericano: las infinitas generaciones del Festival

Reflexiones de una «eiceteviana» sobre el cine del futuro (que, en la tradición andina, no está delante, sino atrás)

Tania Hermida

Ponencia presentada en el panel por el cuarenta aniversario del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en diciembre de 2018.

El futuro

La invitación a intervenir en el panel por el aniversario cuarenta del Festival me ha obligado a ejercitar la memoria para tratar de sintetizar, como si eso fuese posible, algunas ideas sobre el tránsito de mi generación por el nuevo cine latinoamericano y por su Festival.

Me he lanzado a este ejercicio, tan insensato como necesario, con una única certeza: la de la im-

posibilidad de abarcar en un texto esa amalgama de aprendizaje, desaprendizaje, películas, poéticas, políticas, problematización y permanente celebración en la que habitamos los invitados a esta casa.

Me habían pedido que hablara del futuro, de lo que tenemos por delante. En la visión andina, sin embargo, lo que tenemos por delante es aquello que hemos vivido, aquello que hemos sido, lo que

¿NUEVO?

nos ha forjado y nos ha traído hasta aquí. Mirando hacia allá, entonces, mi ojo y mi oreja¹ han comprendido dos cosas.

La primera es que quienes fundaron este festival-movimiento-escuela-mundo del nuevo cine latinoamericano nos condenaron a ser para siempre «nuevos»; y que mi generación, la que llegó al cine en este mundo (aunque en mi caso sería más acertado decir: la que llegó al mundo en este cine), ha heredado esa paradójica tradición que la obliga a negarse, repensarse, regenerarse y reconcebirse permanentemente: la tradición de lo nuevo.

La segunda es que aquí, ahora, en esta sala, este 7 de diciembre de 2018, ya estamos en el futuro... que el futuro ya llegó (o nosotros llegamos a él, como quiera verse), y que habitamos ya en ese lugar al cual, quienes fueron para que pudiéramos ser, llamaron «el futuro».

La tradición de lo nuevo

Fernando Birri diría, poco tiempo después de crearse en 1985 la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), que había que darle nuevos nombres al nuevo cine, y en 1996 publicó un libro al que llamó *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*².

A mí esto me trae a la memoria un ensayo de Octavio Paz: «La tradición de la ruptura»³.

«Si tradición significa continuidad del pasado en el presente», dice Octavio Paz, «¿cómo puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?»⁴.

Paz hablaba de la tradición de la ruptura en la poesía de la época moderna, pero bien podríamos usar sus reflexiones para pensar en nuestra paradójica tradición de lo nuevo, no para exaltar la frenética búsqueda de novedad de la tradición moderna (que, de tanto serlo, dejó de serlo hace tiempo), sino, quizá, para poner en duda el categórico valor de lo nuevo por el solo hecho de serlo.

En un mundo donde todo caduca prematuramente y la actualización se impone en todas las esferas de la vida, detenerse a pensar y hacer memoria deviene gesto de importancia vital. Lo puramente nuevo, después de todo, no tiene sentido, excepto cuando viene cargado de sentido.

«Aquel que sabe que pertenece a una tradición, se sabe ya, implícitamente, distinto de ella», dice Octavio Paz, «y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, a negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición»⁵.

Pero, ¿cómo se adquiere conciencia de pertenencia? Haciendo memoria, me atrevería a decir, rotundamente, porque la memoria se hace, se forja, no se hereda pasivamente, no se descarga de la nube, no viene en una aplicación para el móvil, no se adquiere por suscripción mensual (ni en «el paquete»).

Ese legado, al que llamamos nuestra memoria, se produce, se teje —en diálogo con la memoria de los otros— y, solo entonces, nos pertenece.

Este festival nos ha enseñado, entre muchas otras cosas, a hacer memoria, a forjar tradición y, por eso mismo, a reconcebirnos permanentemente.

Festival, Fundación y Escuela

Para mí todo empezó cuando desembarqué por primera vez en Cuba, en La Habana, en San Tranquilino⁶ y en el nuevo cine latinoamericano, con su Festival, su Fundación y su Escuela (y subrayo este triángulo, como si de una trinidad se tratase).

Tenía yo diecinueve años y venía de los Andes, aunque aún no sabía que era andina, eso lo supe después, como también supe que ya era (también) caribeña, solamente cuando volví a los Andes, cargada de nostalgias habaneras.

Mi primer festival, ya como estudiante de la segunda generación de «eicetevianos», fue la décima edición, la de *Sur*, de Fernando Solanas (tan distinta ya de la de *La hora de los hornos*, de veinte

JO

años antes, y, sin embargo, nueva). Era diciembre de 1988 y en San Tranquilino, entre rones y café, nos hacíamos todo tipo de preguntas sobre el nuevo cine, con la extraña sensación de que aquello a lo que llamábamos nuevo, y que estaba en todas partes, no estaba ya en ninguna.

¿Había envejecido el nuevo cine? ¿Qué era lo nuevo de lo nuevo? ¿Era pertinente seguir invocando los postulados de la estética del hambre, del cine imperfecto, del tercer cine o del Grupo Ukamau? ¿Cuáles serían nuestros postulados?

El muro de Berlín seguía en pie, *perestroika* era una palabra nueva y el fin de siglo, que ya se veía cerca, era una mezcla de promesas y lóbregos presagios. Poco sabíamos, entonces, qué nos depararía la última década del siglo: la larga y triste noche, nuevas formas de dependencia, feriados bancarios, corralitos, y en Cuba, el periodo especial.

En diciembre del 88 nuestra única urgencia, como estudiantes de cine, era distanciarnos del viejo nuevo cine, sin comprender —pues no alcanzábamos a verlo, no había pasado suficiente tiempo— que ese nuevo cine, que queríamos dejar atrás, era todo excepto un corpus doctrinario; que la diversidad había sido su marca de nacimiento; que el debate y la confrontación eran sus modos de ser; y que lo nuevo del nuevo cine había sido interpelado, debatido y problematizado desde sus orígenes.

Militancia y poesía

Durante una conferencia en la madrileña Casa de América, en 2017, Fernando Pérez comentaba que la llegada de películas como *El exilio de Gardel (Tangos)*, de Fernando Solanas; *Frida: naturaleza viva*, de Paul Leduc; y *La historia oficial*, de Luis Puenzo, al festival de La Habana, en 1985, supuso un remezón con respecto a lo que el nuevo cine latinoamericano había sido y podía llegar a ser, poniendo en crisis el sentido de sus propios postulados y, por eso mismo, renovando sus sentidos.

Dos años después de esa irrupción de nuevas películas que recuerda Fernando, se celebró en el Festival un seminario bajo el nombre de «El nuevo cine latinoamericano hoy». Los creadores del movimiento y algunos de sus protagonistas (Alfredo Guevara, Jorge Sanjinés, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Fernando Birri) se reunieron para preguntarse, en voz alta, por el devenir del nuevo cine.

¿Dónde estaba el cine militante, urgente, antiimperialista, antiburgués, liberador y revolucionario, que se había autodenominado «nuevo» en el encuentro de Viña del Mar en 1967? ¿Era necesario, en los ochenta, empezar a jugar con estrategias de mercado para que el nuevo cine llegara, masivamente, a sus espectadores? ¿Había que «universalizar» el discurso para trascender las fronteras nacionales y conquistar los mercados internacio-

NEW?

nales? Y una pregunta curiosa: ¿cómo iba a enfrentar el nuevo cine la llegada del video casero?

Alfredo Guevara diría, en ese seminario: «Tendríamos que preguntarnos si nuestra obra, nuestros proyectos, las generaciones que nos siguen y sustituyen, tienen, pueden tener, tendrán, no ya la misma visión del mundo, y de nuestro mundo (pues la historia no se detiene), sino la actitud que hizo posible que el arte del cine conciliara dos términos, dos concepciones, dos tensiones... que, a veces, tantas veces, el dirigismo distancia, incompleta y deforma... «militancia» y «poesía»⁸.

El encuentro coincidió, poéticamente, con el estreno de *La película del rey*, de Carlos Sorín, que se llevó el gran Coral de ese año.

En su tesis *Cine y Revolución en América Latina*, Verónica Córdova, cineasta e investigadora, también «eiceteviana», señala que esta coincidencia resulta muy significativa, porque las desventuras del personaje principal de *La película del rey* pueden leerse como una analogía de la crisis por la que atravesaba el nuevo cine latinoamericano en ese momento.

En la película, un director de cine se empeña en filmar, contra toda adversidad, la epopeya del excéntrico francés que en 1860 se hizo nombrar rey de la Patagonia y la Araucanía en alianza con caciques indígenas que no querían someterse al estado chile-

no. La gesta del director está bellamente tejida, en el guion, con la del pretendido rey de la Nueva Francia, y ambas a su vez evocan las derivas de los cineastas latinoamericanos que, por esos años, se debatían entre el gesto heroico y el espectáculo, lo artesanal y lo industrial, lo autoral y lo comercial, el afán descolonizador y la paradójica relación con los colonizados, el acto militante y la poesía.

¿Cómo se expresa hoy nuestra tradición crítica? ¿Nuevo? ¿Cine? ¿Latinoamericano? En diciembre de 2013 hubo un panel en este festival en el que todo se puso entre signos de interrogación. Ahí se discutió, una vez más, sobre la vigencia de lo nuevo, las nuevas tecnologías, lo universal de lo latinoamericano y el futuro.

Una mirada atenta hacia adelante, sin embargo, permite ver que todo (lo nuevo, el cine y lo latinoamericano) estuvo siempre entre signos de interrogación y que el nuevo cine convivió, desde sus orígenes, con su propia negación y, por eso mismo, con su permanente renacimiento.

Hereditaria de la tradición del nuevo cine, entonces, yo me permito preguntar: ¿cómo es este futuro en el que habitamos, cómo es que vamos siendo las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanos?

En lo que va del siglo hemos visto crecer la producción en casi toda la región, en algunos países gracias a la creación o fortalecimiento de políticas

¿LATINOAM?

públicas, en otros, gracias a la integración y el acceso a fondos regionales o europeos.

El gran mercado sigue siendo de las *majors*, pero algunas de nuestras películas han alcanzado importantes cifras de taquilla en nuestros países e incluso en otras latitudes (a veces «gracias a», otras, «a pesar de» las *majors*).

Nuestras producciones han llegado a ocupar diversos nichos en el mercado de cine independiente, hay cada vez más agentes de ventas especializados en la producción latinoamericana, han proliferado las carreras de cine en institutos y universidades de todo el continente, han crecido y se han multiplicado los festivales para obras nuestras.

El cine latinoamericano ha demostrado, por si alguien tenía dudas, que puede ganar Leones, Osos, Tigres, Palmas, Conchas y Óscares, por supuesto.

Pero, pero, pero (el maestro Birri nos enseñó a decir tres veces «pero», cuando era necesario):

¿Por qué hay tan pocos espacios para hacernos preguntas sobre nuestras propuestas narrativas, nuestras apuestas estético-políticas y nuestra historia?

¿Por qué, en cambio, proliferan los *talent campus*, *networking labs*, *pitching workshops*, *markets* e *industry academies*?

Esa permanente exposición y promoción de nuestros proyectos y talentos, ese frenético picheo —para deleite de potenciales financistas y agentes— ¿no desvirtúa, acaso, nuestras voces, miradas y propuestas, al exigirnos cada vez más destrezas de publicistas que de cineastas?

En el camino de los *campus* y los *workshops*, ¿no resultan nuestros proyectos moldeados a imagen y semejanza de las demandas de un mercado internacional deseoso de ver reproducida, *ad infinitum*, la imagen de su otro radical?

¿Acaso el desfile por alfombras rojas (unas más anchas y rojas que otras) y los *selfies* compartidos en redes sociales desde Toronto, Locarno, Berlín, San Sebastián, Nueva York o Cannes no empañan nuestra tradición crítica convirtiéndonos en ávidos acumuladores de *likes* y *followers* como prueba del valor de nuestras obras?

Las infinitas generaciones del Festival

El nuevo cine latinoamericano nació pensándose, haciéndose preguntas e integrando, en toda su diversidad, a cineastas y pensadores de la región.

Habiendo pasado, como lo hemos hecho, por socialismos del siglo XXI, revoluciones bolivarianas, revoluciones ciudadanas, albas y unasures, que renovaron nuestro sueño de patria grande; y asistiendo, como lo estamos haciendo hoy, al regreso del neoliberalismo, el neofascismo y la neodesintegra-

AMERICANO

Tania Hermida (Ecuador, 1968)

Graduada en la EICTV. Máster en Estudios Culturales por la Universidad del Azuay. Guionista y directora de los largometrajes *Qué tan lejos* (2006) y *En el nombre de la hija* (2011). Asambleísta de la Constituyente ecuatoriana de 2008. Directora de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes de Ecuador (2016-2017). Miembro del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

ción de nuestra patria común, se me hace urgente preguntar:

¿Dónde y cómo nos estamos repensando y reintegrando las siempre nuevas nuevas nuevas generaciones de este festival?

Preguntar y celebrar... y volver a preguntar... y volver a celebrar... tal es la tradición que hemos heredado, pues lo accesorio se desvanece (como lo hizo el video casero), pero la actitud ha de permanecer.

Yo celebro, entonces, este futuro que estamos siendo, con datos como los siguientes:

Hace un año, en el 39 Festival, el premio a mejor película lo ganó una mujer (Anahí Berneri); el premio a mejor dirección lo ganó una mujer (Lucrecia Martel); el premio de edición lo ganó una mujer (María Novaro); el premio de fotografía lo ganó una mujer (María Secco); el premio de guion lo ganó una mujer (María Laura Gargarella); el premio de ópera prima lo ganaron dos mujeres (Cecilia Atán y Valeria Pivato); el premio especial de ópera prima lo ganó una mujer (Laura Mora); el premio a la contribución artística de ópera prima lo ganó una mujer (Caroline Leone); el premio a mejor documental lo ganó una mujer (Juliana Antunes); y el premio especial del jurado documental lo ganó una mujer (Lisette Orozco).

Esta invasión de mujeres llevándose los Corales del festival de La Habana es algo que los fundadores del movimiento no imaginaron jamás (y si lo imaginaron, nunca lo dijeron), pero estoy segura de que lo estarán celebrando con nosotras.

Formación, memoria y celebración. Festival del nuevo cine, fundación del nuevo cine, escuela del nuevo cine. Retomo el triángulo del inicio porque mi tiempo no es lineal, sino cíclico y espiralado, y lo

que he intentado decir aquí, en imposible síntesis, es que aquello que llamamos «nuevo cine» se fundó en la militancia, existió y existe en sus películas y manifiestos, pero se perpetuó, y continúa haciéndolo, ya para siempre, en sus instituciones, estas casas abiertas que, generación tras generación, nos regeneran, nos alimentan y nos resignifican, aquí, en Cuba, nuestra «matria» grande.

Que viva, entonces, el siempre Festival, siempre del nuevo cine latinoamericano y siempre, siempre, siempre, de La Habana.

Gracias, Iván, por invitarme a pensar colectivamente; y gracias a todas y todos por darme la palabra.



- 1 Esta expresión hace referencia a la de Fernando Birri para referirse a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en 1988: *Taller del Ojo* y de la Oreja.
- 2 Fernando Birri, *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*, Cátedra, Filmoteca Española, 1996.
- 3 Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Editorial Oveja Negra, Colombia, 1974.
- 4 *Ibidem*, pág. 6.
- 5 *Ibidem*, pág. 15.
- 6 La EICTV está emplazada en la finca San Tranquilino.
- 7 Los manifiestos fundacionales de lo que se conoce como el movimiento del nuevo cine latinoamericano son: *La estética de la violencia* (Glauber Rocha), *Por un cine imperfecto* (Julio García Espinosa), *Hacia un tercer cine* (Fernando Solanas y Octavio Getino), y los postulados del Grupo Ukamau (Jorge Sanjinés).
- 8 Alfredo Guevara. *Reflexión nostálgica sobre el futuro*. Seminario El nuevo cine latinoamericano hoy. La Habana, 1987. Biblioteca Digital. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=5598>

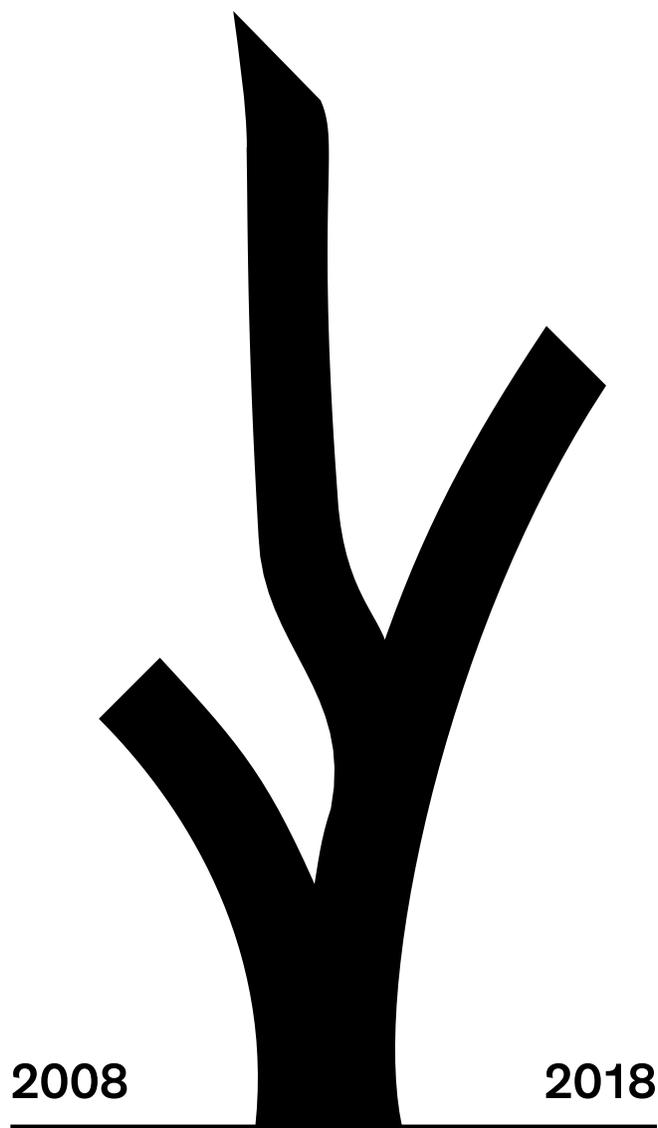


Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Continuidad, epítome y plataforma

Joel del Río

Muchas veces se asegura que el festival de La Habana reúne cada diciembre lo mejor del cine latinoamericano. Decidimos apartarnos un tanto de la retórica celebrativa y tratar de mostrar con la presente línea de tiempo, que abarca la última década, la coincidencia de los premios Coral con lo más destacado, solo en cuanto a largometrajes de ficción, según decenas de festivales y especialistas de muchos países. Si se sabe leer a fondo, este resumen aporta también un panorama de los mejores filmes y los más recientes hitos o estilos predominantes en el cine latinoamericano (entre otros, el auge de las cinematografías chilena, colombiana y uruguaya, la fuerte propensión al reciclaje genérico), y sobre todo se propone una suerte de mapa de los filmes, y autores, más exitosos internacionalmente en una década en la que el cine latinoamericano ha logrado galardones que le fueron esquivos durante veinte o treinta años. Repasar esta línea de tiempo significa recordar imágenes, espacios umbríos o luminosos que se localizan en nuestra memoria emotiva. De soslayo, pero no porque se le reste importancia, este balance también denota cuáles títulos integran la delantera cubana, aunque desgraciadamente son pocos los filmes nacionales que lograron imponerse en circuitos festivaleros, incluido el evento que ocurre en el suelo patrio.



2008

PRIMER PREMIO CORAL
Tony Manero (Chile)
Pablo Larraín



CORAL DE ACTUACIÓN
MASCULINA
Alfredo Castro

El primer premio Coral fue entregado a *Tony Manero* (Pablo Larraín, Chile), además del Coral de actuación masculina para su protagonista Alfredo Castro. La película ganó los festivales de Turín, Varsovia, Manila y Estambul, y fue nominada al Ariel como mejor película iberoamericana. En esta misma edición de 2008, el jurado en La Habana otorgó mención a *La buena vida* (Andrés Wood, Chile), elegida como la mejor película extranjera de habla hispana en los premios Goya y Colón de Oro en Huelva.

Dos años después, en 2010, el segundo premio Coral, los premios a mejor guion, actuación femenina y masculina (Alfredo Castro y Antonia Zegers) y el que otorga la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) fueron para la también chilena *Post Mortem*, igualmente dirigida por Pablo Larraín, que estuvo en la selección oficial del Festival de Venecia y ganó el premio mayor en Cartagena y Guadalajara.

En 2012 se repitió el triunfo chileno, en tanto un filme de ese país se adueñó del primer premio Coral: *No*, dirigido también por Pablo Larraín, en la conclusión de una trilogía que revisa los tiempos de la dictadura pinochetista. *No* también estuvo nominada al Óscar como mejor película de habla no inglesa, fue premio en la Quincena de los Realizadores de Cannes y conquistó el Ariel como mejor película iberoamericana, de modo que el triunfo del cine chileno se confirmó en 2012, pues además del éxito de *No*, el segundo premio Coral fue monopolizado por *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood), nominada también al Ariel y al Goya como mejor película extranjera de habla hispana, y ganadora de la Competencia de Cine de Ficción Mundial (World Cinema Dramatic Competition) de Sundance, de los principales premios Pedro Sienna del cine nacional y del premio por la mejor dirección en Huelva.

La cinematografía brasileña escoltó a la chilena con el segundo premio Coral y mejor edición para *Línea de pase* (Walter Salles y Daniela Thomas), que también ganó el Coral a la mejor actriz para Sandra Corveloni, premiada antes en Cannes. A pesar de tales reconocimientos, y el fútbol como componente indispensable de la trama, *Línea de pase* nunca alcanzó el resonante clamor mundial despertado por los anteriores filmes de Salles, *Estación Central* (*Central do Brasil*, 1998) y *Diarios de motocicleta* (2004), que también profundizaban en la búsqueda de identidad entre personajes muy jóvenes en medio de complejas circunstancias filiales o sociopolíticas. Al año siguiente, repitió Brasil entre los preferidos del jurado con el tercer premio Coral, y galardones a la banda sonora y FIPRESCI para el singularísimo experimento de documental y ficción romántica que es *Viajo porque lo necesito, vuelvo porque te amo* (Marcelo Gomes y Karim Aïnouz), justipreciada también en su país con el premio a la mejor dirección en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro.

Casi siempre instalado entre los máximos ganadores de La Habana, el cine argentino fue uno de los que marcó el paso en 2008 con el premio especial del jurado y el trofeo a la mejor dirección de arte para *Leonera* (Pablo Trapero),

que había competido en Cannes y había sido nominado como mejor filme iberoamericano en el Ariel. El director, que procedía del llamado nuevo nuevo cine argentino, operó una notable adaptación del *thriller* y el cine criminal a las condiciones psicosociales de su país no solo mediante *Leonera*, sino también a partir de las posteriores *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012), que no alcanzaron alta consideración del jurado en La Habana, como tampoco lo lograría *El clan*, que sí fue la preferida del público en la edición de 2015, un año atravesado por los triunfos internacionales de esta película, elegida como mejor filme de habla hispana en el Goya y como la de mejor dirección en Venecia. A través de estas cuatro películas, Trapero le pasaba la cuenta, a partir de códigos genéricos, a las instituciones carcelarias, el sistema legal y de salud pública, la violencia en los barrios marginales y el pasado criminal en tiempos de la dictadura.

La edición de 2008 también será recordada por los premios Coral de Honor entregados al brasileño Nelson Pereira dos Santos, al chileno Miguel Littín, al boliviano Jorge Sanjinés y al mexicano Paul Leduc, cineastas esenciales para comprender la evolución del nuevo cine latinoamericano. Por otro lado, se crea el sector Industria, que incluye un taller de guiones, y la competencia Latinoamérica Primera Copia, mientras continúa la sección Nuevas Miradas (creada en 2006 por la cátedra de producción de la EICTV). También aparece la sección La Hora del Corto, que se incluye dentro de Latinoamérica en Perspectiva junto con el Panorama Latinoamericano, la Sección Informativa Documental, Hecho en Cuba y Cine Fantástico y de Horror Latinoamericano, todo ello fuera de competencia. Para completar la excelencia de las presentaciones especiales fuera de concurso, se exhiben exitosas muestras de cine francés (*La clase*), español (*Los girasoles ciegos*), italiano (*Gomorra*), un homenaje a Mosfilm (*El espejo*) y un Panorama Internacional donde destacaron la israelí *Vals con Bashir* y la turca *Los tres monos*.

2009

PRIMER PREMIO CORAL

La teta asustada (Perú)

Claudia Llosa



Por primera vez un filme peruano alcanzó el primer premio Coral: *La teta asustada*, de Claudia Llosa, que ganó también el reconocimiento a la mejor dirección de arte. Tampoco estábamos descubriendo el Mediterráneo, pues la película, antes de llegar a Cuba, fue agraciada con el Oso de Oro en Berlín, y poco después fue nominada al Óscar de habla no inglesa y al Goya como mejor película latinoamericana. Dos años después, Perú conquistó el segundo premio Coral de ópera prima con *Octubre* (Diego y Daniel Vega), que fue galardonada por el jurado en la sección de Cannes Una Cierta Mirada (Un Certain Regard) y seleccionada mejor película iberoamericana en Mar del Plata. Luego, hubo que esperar hasta 2015 para que los jurados volvieran a fijarse en el cine peruano, pues ese año el premio especial de ópera prima correspondió a *Magallanes* (Salvador del Solar), nominado al Goya como mejor filme de habla hispana y Colón de Oro en Huelva. *La teta asustada*, *Octubre* y *Magallanes* ofrecen un panorama bastante amplio de la realidad contemporánea peruana del siglo XXI, y completan un panorama del cine peruano que trasciende los habituales lauros acaparados por Francisco Lombardi en los años ochenta y noventa.

Continuó la zafra chilena con el segundo premio Coral y mejor actuación femenina (Catalina Saavedra) por *La nana* (Sebastián Silva), mientras que la mejor ópera prima fue *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras), laureada también en Viña del Mar, y la sección Latinoamérica Primera Copia premió *Drama* (Matías Lira). Luego, hubo un impás para el cine chileno, solo si lo miramos a través del prisma que ofrecen los premios en La Habana, porque el crecimiento continuó, en cuanto a calidad y cantidad. En 2013 reaparecen en el cuadro de honor del Festival con el tercer premio Coral para *Gloria* (Sebastián Lelio), que fue nominada como mejor película extranjera de habla hispana

CORAL DE ACTUACIÓN
FEMENINA
Catalina Saavedra
La nana



en los Goya, y cuya protagonista, Paulina García, fue distinguida como mejor actriz del festival de Berlín. Ese mismo año, alcanzó el tercer premio de ópera prima *El verano de los peces voladores*, de Marcela Said, quien se situó luego entre las realizadoras chilenas más importantes.

Un filme particularmente popular, un melodrama de corte histórico que incorporaba los códigos del *thriller* político, alcanzó el premio especial del jurado, además del Coral a mejor dirección, premio del público, música original y mejor actor (Ricardo Darín): *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina), que ganó también el Óscar a la mejor película de habla no inglesa y el Goya como mejor filme extranjero de habla hispana, y fue nominada como mejor película extranjera en los premios BAFTA, César y Donatello. En 2010, repitió un argentino en el premio especial del jurado: *La mirada invisible* (Diego Lerman), mientras que ese mismo año la sección Latinoamérica Primera Copia premió el proyecto *Las acacias* (Pablo Giorgelli), que una vez concluido ganó la Cámara de Oro en Cannes, pero que sería ignorado en la repartición de los Corales. Tanto los directores argentinos consagrados como los noveles consiguen ganar algunos de los principales premios, y así lo demuestran no solo Campanella, Lerman y Giorgelli, sino también Carlos Sorín, de quien el evento guardaba grata memoria por *La película del rey* (1985) e *Historias mínimas* (2002), y que fue galardonado con el premio especial del jurado, en 2012, por *Días de pesca*.

Si para *Las acacias* fue imposible concretar el ciclo completo de gravitación en torno a La Habana, *Gigante* (Adrián Biniez, Uruguay) logró tal hazaña en tanto ganó como proyecto, en 2008, el premio Latinoamérica Primera Copia, y al año siguiente consiguió el segundo premio Coral de ópera prima. En otros eventos se multiplicaron los aplausos, pues conquistó el premio especial del jurado y el Alfred Bauer en Berlín, fue nominado al Goya como mejor filme latinoamericano y ganó el premio Horizontes en San Sebastián. Además de los éxitos de *Gigante*, el cine uruguayo escaló a lo más alto en 2010, cuando el primer premio Coral fue para *La vida útil* (Federico Veiroj), estrenada mundialmente en Toronto y ganadora de sendas menciones especiales en San Sebastián y Varsovia. Después de *La vida útil* entra en largo eclipse la consideración por parte de los jurados del cine uruguayo, casi siempre dedicado a la introspección y la baja narrativa, tendencias reconocidas en La Habana, en su momento, a través de títulos como *25 Watts* (2001) o *Whisky* (2004), ambas codirigidas por Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella.

En la edición de 2009 se crea la sección Vanguardias, dentro de Latinoamérica en Perspectiva, el gran apartado no competitivo. Además, se rinde homenaje a los cincuenta años del ICAIC y del Noticiero ICAIC Latinoamericano, y en Otras Latitudes se exhiben exitosas muestras de cine español (*Los abrazos rotos*), italiano (*Vencer*), polaco (*El cálamo*) y un Panorama Internacional donde destacaron la alemana *La cinta blanca*, la danesa *Anticristo* y la francesa *Un profeta*.

2010

PRIMER PREMIO CORAL
La vida útil (Uruguay)
Federico Veiroj

Aunque la uruguayana *La vida útil* fue en 2010 la preferida del jurado, el cine mexicano impuso su alto nivel profesional e industrial a través del filme histórico sobre la Guerra de los Cristeros, *Desierto adentro* (Rodrigo Plá), que ganó el Coral a la mejor fotografía, y que el festival de Guadalajara había seleccionado como el mejor filme nacional. En las antípodas de los relumbres épicos hay un cine mexicano urbano y juvenil que muestra lo cotidiano y lo aparentemente baladí, y que se impuso dos años consecutivos en el concurso de ópera prima, primero con *Parque Vía* (Enrique Rivero), también laureada con el Leopardo de Oro del Festival de Locarno, y luego con *Alamar* (Pedro González-Rubio), premio máximo en el Festival de Róterdam. En 2011, México



Fernando Pérez

1988

PREMIO CORAL
DE ÓPERA PRIMA
Clandestinos

1990

PRIMER PREMIO CORAL
Hello, Hemingway

1994

PREMIO ESPECIAL
DEL JURADO
Madagascar

1998

PREMIO CORAL
DE DIRECCIÓN
La vida es silbar

2003

PRIMER PREMIO CORAL
Y PREMIO CORAL
DE DIRECCIÓN
Suite Habana

2010

PREMIO CORAL
DE DIRECCIÓN
José Martí, el ojo del canario

2016

PREMIO ESPECIAL
DEL JURADO
Últimos días en La Habana

volvió a dominar con el primer premio Coral, y los galardones de música y vestuario para *El infierno*, de Luis Estrada, cuya trilogía no confesada sobre la corrupción institucionalizada en México despertó el entusiasmo en La Habana: *La ley de Herodes* (1999) fue ganadora del Coral a la mejor edición.

El cine cubano acaparó la atención de los jurados. Si en 2008 hubo un tercer premio Coral y mejor guion para *El cuerno de la abundancia*, de Juan Carlos Tabío (premio especial del jurado en el Festival de Mar del Plata el año siguiente), y en 2009 pasamos totalmente inadvertidos, en 2010 el Coral de mejor dirección y el de dirección de arte fueron para *José Martí, el ojo del canario* (Fernando Pérez), que ganó también los premios a la mejor dirección en Huelva y el Ariel al mejor filme iberoamericano. Este mismo año fue distinguida con una mención especial y el premio del público *Casa vieja* (Lester Hamlet), que retoma los problemas filiales y la emigración como espejo de otras declinaciones. Fernando Pérez viene a ser el cineasta cubano más premiado en este evento, gracias al premio para *José Martí...* y a sus memorables reconocimientos anteriores por *Clandestinos*; *Hello, Hemingway*; *La vida es silbar* y *Suite Habana*. En 2016, se reconocerían nuevamente las muchas cualidades del cineasta para abordar con belleza y responsabilidad la contemporaneidad de la Isla, mediante el premio especial del jurado y el Coral al mejor sonido para *Últimos días en La Habana*, galardonada también en los festivales de Málaga y Viña del Mar, y nominada a varios premios Platino del cine iberoamericano.

En esta etapa, el Festival experimentó la creciente inclusión de las realizadoras, y así lo demuestra, entre muchos otros ejemplos, el tercer premio Coral de ópera prima en 2009 para *Cinco días sin Nora* (Mariana Chenillo, México), que fue el mejor filme en el Festival de Mar del Plata y ganó el principal premio Ariel; en 2010, el tercer premio Coral y la mejor música por *Las buenas hierbas* (María Novaro, México), y el tercer premio Coral de ópera prima para *Del amor y otros demonios* (Costa Rica), de Hilda Hidalgo, por solo mencionar varios títulos adyacentes en el tiempo al triunfo de Claudia Llosa con *La teta asustada* en 2009. El premio de la realizadora tica Hilda Hidalgo sería uno de los pocos que otorgó el evento a las cinematografías centroamericanas en estos años, y se recuerda también el primer premio de ópera prima para Guatemala, en 2011, por *Distancia* (Sergio Ramírez). El conteo de premios otorgados a realizadoras prosiguió en los años siguientes: el segundo premio de ópera prima en 2011 fue para *Abrir puertas y ventanas*, de Milagros Mumenthaler (Leopardo de Oro en Locarno y mejor película nacional en Mar del Plata), pero en La Habana fue subestimada *El premio* (Paula Markovitch, México), que se hizo solo de una mención del jurado de ópera prima, aunque en la Berlinale le concediera sendos galardones por fotografía y diseño de producción.

Tampoco los premios Coral han marchado con demasiada asiduidad a Venezuela, a pesar del reciente e indiscutible auge cinematográfico en aquel país. En 2010, el premio especial del jurado de ópera prima fue *Hermano* (Marcel Rasquin), laureada con el Colón de Oro en Huelva. En 2013, ocurrió uno de los desaguisados del evento habanero cuando se trata de conciliar diversas opiniones, pues el jurado de ese año consideró que *Pelo malo* (Mariana Rondón) solo merecía una mención. Por suerte, San Sebastián y Mar del Plata se ocuparon de hacer justicia y le otorgaron la Concha de Oro y los premios de mejor dirección y guion, respectivamente. En 2015, otro de los grandes títulos del cine venezolano vuelve a participar, esta vez con mejor suerte, puesto que *Desde allá* (Lorenzo Vigas) ganó el primer premio en el concurso de ópera prima, luego de ser laureada con el León de Oro en Venecia.

Para redondear la edición de 2010, se proyectaron sendas retrospectivas: Nuestra América en el Bicentenario de la Independencia (*La independencia*

inconclusa, Luis R. Vera) y A Cien Años de la Revolución Mexicana, que incluyó filmes recientes como *Chicogrande* (Felipe Cazals) y *El atentado* (Jorge Fons), entre otros. Además, se exhibieron exitosas muestras de cine británico (*Another Year*, *Fish Tank*), español (*Lope*, *Habitación en Roma*) y norteamericano (*The Hurt Locker*), y un Panorama Internacional donde destacaron la danesa *Submarino* y la francesa *Welcome*.

2011

PRIMER PREMIO CORAL

El infierno (México)

Luis Estrada



Ya lo mencionamos: la mexicana *El infierno* ganó el primer premio Coral, pero Brasil consiguió anotarse nada menos que el premio especial del jurado y los de mejor edición y dirección con *Tropa de élite 2* (José Padilha), que se transformó en el filme nacional más taquillero de la historia. Semejante reconocimiento, a una película eminentemente popular, repite el malentendido anterior con *El secreto de sus ojos*, pues ni la brasileña ni la argentina cumplirían con las excepcionalidades artísticas y las rupturas de las convenciones genéricas que suele exigírseles a los filmes para aspirar al premio especial del jurado. Al clamoroso éxito de Padilha se añadió, con el segundo premio Coral, y los de mejor fotografía, banda sonora y actriz (Alessandra Negrini), *El abismo plateado* (Karim Aïnouz), que había formado parte de la Quincena de los Realizadores, sección oficial, en Cannes. Aïnouz fue distinguido en La Habana, primero, por su clásica ópera prima *Madame Satã* (2002), luego por la codirección con Marcelo Gomes *Viajo porque lo necesito, vuelvo porque te amo*, y volvería a ser premiado por los jurados de La Habana en 2014 con un Coral por mejor música y uno por sonido, gracias a otra historia de amores infortunados: *Praia do futuro*. En las ediciones de 2011 y 2012, Brasil conquistó otros galardones importantes: el tercer premio de ópera prima por *Trabalhar cansa* (Marco Dutra y Juliana Rojas), y al año siguiente el tercer premio Coral para *Fiebre de ratón* (Claudio Assís) y la mención del jurado para *Érase una vez que yo*, *Verónica* (Marcelo Gomes).

La edición de 2010, y sobre todo la del año siguiente, describieron un panorama de las dinámicas que caracterizaron al cine cubano a partir del arribo de una nueva generación de cineastas. En 2009, la sección Latinoamérica Primera Copia premió *Chamaco*, incluida por Juan Carlos Cremata en su ciclo de adaptaciones teatrales (*El premio flaco*, 2009; *Contigo pan y cebolla*, 2013), y que se concentraba en los ambientes marginales y prostibularios de La Habana nocturna contemporánea. En 2011, el tercer premio Coral se confiere a *Fábula* (Lester Hamlet), una historia de amor amenazada por los rigores del contexto, el premio del público recayó en *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués), ambiciosa comedia de horror, y también se presentaron al evento las muy disímiles *Habanastation* (Ian Padrón) y *La piscina* (Carlos M. Quintela), paradigmas respectivos de un cine genérico concebido para el gran público y de experimentaciones contemplativas de notable alcance psicosocial. *Habanastation* y *La piscina* solo alcanzaron premios colaterales.

Un espectro también variadísimo de estéticas y ambiciones muestra el cine argentino, laureado este año con una mención del jurado para *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein), premiada con el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana. Muy otras son las coordenadas en las cuales se ubica *Los salvajes* (Alejandro Fadel), laureada con el segundo premio del concurso de óperas primas. El cine que mira al pasado, una especialidad muy considerada por los realizadores argentinos, volvería a vestirse de lujo en 2013 con el premio especial del jurado y el de mejor dirección para *Wakolda* (Lucía Puenzo), que hizo parte de *Un Certain Regard*, sección oficial, en Cannes, y fue nominada como mejor película extranjera de habla hispana en el Goya. En ese mismo año, 2013, se impuso nuevamente la calidad histriónica en los filmes de este país con el Coral para Diego Peretti por *La reconstrucción* (Juan Taratuto).

Por otro lado, en 2011 se proyectan panoramas actuales del cine puertorriqueño (*Las carpetas*, *El clown*) y del emergente cine dominicano, con *Lotoman*, *Jean Gentil* y *La sogá*, entre otros. Respecto a lo mejor de lo que se hace en otros países, pasaron por nuestras pantallas exitosas muestras de cine alemán (*Soul Kitchen*), quebequense (*Los amores imaginarios*), español (*La voz dormida*) y un Panorama Internacional donde destacaron la iraní *Nader y Simín, una separación*, la danesa *Melancolía* y la *Trilogía de Yusuf* (*Huevo*, *Leche* y *Miel*), dirigida por el turco Semih Kaplanoglu.

2012

PRIMER PREMIO CORAL

No (Chile)

Pablo Larraín



Pablo Larraín

2008

PRIMER PREMIO CORAL

Tony Manero

2010

SEGUNDO PREMIO CORAL

Y PREMIO DE LA CRÍTICA

Post Mortem

2015

PRIMER PREMIO CORAL

El club

El triunfo total de Pablo Larraín con *No*, que revisa el momento en que comienza a resquebrajarse el despotismo pinochetista, nunca fue resultado de una puesta de moda ocasional o fortuita buena racha. Cuando Larraín trascendió su trilogía, continuó avanzando en la revisión del pretérito reciente de su país y realizó *El club* (2015) y *Neruda* (2016), que también alcanzarían reconocimientos mayores en La Habana, de modo que se convirtió en el realizador más premiado en los últimos diez años de Festival. *El club* alcanzó el primer premio Coral luego de ganar el Oso de Plata (premio especial del jurado) de la Berlinale y el premio al mejor guion en Mar del Plata. *Neruda* fue titulado en La Habana, en 2016, como el filme mejor dirigido y editado.

La violencia social, o política, y el *thriller* parecen los temas y el género dominantes en el cine latinoamericano de 2012, pues con esas claves narrativas sintonizaron las ya mencionadas *No* y *Elefante blanco*, además de las ecuatorianas *Pescador* (Sebastián Cordero) y *No robarás... a menos que sea necesario* (Viviana Cordero), por las que merecieron los premios Coral de interpretación, respectivamente, Andrés Crespo y Vanessa Alvario. En torno a la violencia generalizada en todos los estratos de la sociedad, pero asociada a otros asuntos como la adolescencia, la marginalidad y el narcotráfico, giraba la mexicana *Después de Lucía* (Michel Franco), premio a la mejor dirección en 2012, así como las colombianas *La Sirga* (William Vega) y *Carne de perro* (Fernando Guzzoni), que recibieron el primer y el tercer premio en el concurso de ópera prima, respectivamente.

Este año toma cuerpo la tendencia a premiar a los intérpretes y guionistas cubanos, no siempre reconocidos como se debiera, además de que el premio del público comienza a recaer en algún título del cine nacional. *La película de Ana* (Daniel Díaz Torres) ganó como mejor guion en 2012 y también triunfó su protagonista Laura de la Uz, además de que el título más votado por los espectadores fue *Se vende*, de Jorge Perugorría. En 2013, *Boccaccerías habaneras* (Arturo Sotto) es el premio al mejor guion y se convierte en el título más popular del evento, mientras que en 2014, 2016, 2017 y 2018 fueron aclamadas por la mayoría *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, también mención en ópera prima), *Ya no es antes* (Lester Hamlet, también premio al mejor actor para Luis Alberto García), *Sergio y Serguéi* (Ernesto Daranas) e *Inocencia* (Alejandro Gil, coganadora además del premio especial del jurado), respectivamente.

En ámbitos no competitivos, debe decirse que los festivales de Gramado y Trinidad y Tobago contaron con retrospectivas consagradas a los cortos gauchos y al cine del Caribe más premiado, respectivamente; se rinde homenaje al centenario del cine puertorriqueño y a los 30 años del filme cubano *Cecilia* (Humberto Solás); hubo cuatro retrospectivas de homenaje, una por el centenario de Michelangelo Antonioni, otra al japonés Kenji Misumi, y otras dos consagradas a la obra del checo Jan Svankmajer y del francés Chris Marker. Además, se exhibieron muestras de cine alemán (*Bárbara*), español (*Blancanieves*), canadiense (*Profesor Lazhar*, *Keyhole*), italiano (*Reality*), la sección De Hollywood a La Habana (*Los chicos están bien*, *Las crónicas de Narnia*) y un Panorama Internacional donde destacaron la franco-española *7 días en La Habana*, la francesa *Ellas* y las rusas *Elena* y *Fausto*.

2013

PRIMER PREMIO CORAL
Heli (México)
Amat Escalante



El cine mexicano remonta otra vez la cima de los principales premios Coral en 2012 y 2013. El primero de estos años registra un nuevo triunfo de uno de sus autores más respetados, Carlos Reygadas, y la polémica *Post Tenebras Lux*, ganadora del Coral como mejor fotografía y mejor banda sonora, luego de haber recibido el premio a la mejor dirección en Cannes. En 2012, *Aquí y allá* (Antonio Méndez Esparza, España) es laureado con el Coral al mejor filme sobre América Latina de un realizador no latinoamericano. Cercano colaborador de Reygadas es Amat Escalante, fascinado con la violencia que domina México en la extraordinaria *Heli*, primer premio Coral en La Habana y laureada como mejor dirección en Cannes. El aluvión de premios para el cine mexicano continuó en 2013 con el segundo premio de ópera prima para *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce), y en 2014 con el primer premio de ese mismo concurso para *Güeros* (Alonso Ruizpalacios), ganador también del premio Horizontes en San Sebastián y el Ariel como mejor filme nacional.

Los nuevos realizadores brasileños, sobre todos los provenientes del nordeste, marcan el paso en La Habana. En 2013, el primer premio de ópera prima fue para el oscuro *thriller* *Lobo tras la puerta* (Fernando Coimbra), premio Horizontes en San Sebastián. Coimbra llegó a ser aspirante al premio al mejor director novel del Sindicato de Directores de Estados Unidos y su película fue elegida en 2015 como el mejor largometraje de ficción por la Academia de Cine Brasileño. Por estas razones, y por otras relacionadas con las habilidades de Coimbra para narrar genéricamente, Hollywood se ha propuesto importarlo, tal como hizo con Walter Salles y José Padilha, con el cual trabajó Coimbra en dos capítulos de la serie *Narcos*. En 2014, fue premiada en La Habana *Praia do futuro*, de Karim Aïnouz, y en 2015 dos de los principales premios del evento recayeron nuevamente en filmes brasileños: el premio especial del jurado fue para *Toro de neón* (Gabriel Mascaro), laureado en la sección Orizzonti del Festival de Venecia, mientras que el Coral de mejor dirección fue para *Campo grande* (Sandra Kogut).

Se concedieron sendos premios Coral de Honor al actor cubano Reynaldo Miravalles y al animador también cubano Juan Padrón. Al primero, por toda una vida dedicada al cine, con personajes antológicos en clásicos como *Las doce sillas*, *El hombre de Maisinicú* y *Los pájaros tirándole a la escopeta*, mientras que Padrón es el director, entre otras, de varias películas de Elpidio Valdés y *Vampiros en La Habana*. Hubo un homenaje a Daniel Díaz Torres con una retrospectiva de su obra, a Camilo Vives con la proyección de *Una pelea cubana contra los demonios* y a Alfredo Guevara con *Diez Filmes para Salvar*, entre otros, *Fresa y chocolate*, *Muerte en Venecia*, *Providencia*.

2014

PRIMER PREMIO CORAL
Conducta (Cuba)
Ernesto Daranas

En la década que transcurre desde 2008 hasta 2018 nuestra cinematografía alcanzó el máximo premio Coral en una sola ocasión, cuando concursó *Conducta* (Ernesto Daranas), que también fue galardonada con el premio de la Asociación Católica Mundial para la Comunicación (SIGNIS) y el de mejor actor (Armando Valdés). Los múltiples valores del filme, entendido cual elocuente acto de confianza en las virtudes paradigmáticas de la educación, fueron reconocidos con el premio mayor en Málaga, la nominación al Goya como mejor filme extranjero de habla hispana, como mejor guion en Brasilia y con el premio del público en Lima. Sorprendentemente, *Conducta* no alcanzó el premio del público, que de todos modos se quedó en casa, pues *Vestido de novia* (Marilyn Solaya) recibió no solo el aplauso mayoritario, sino también una mención del jurado de ópera prima.

Sobre la violencia y el crimen discursaba también *Relatos salvajes* (Damián Szifron, Argentina), a la cual se le confirieron los Corales de mejor dirección y edición, y fue mundial el éxito de esta narración fragmentada y efectista, pues



CORAL DE ACTUACIÓN
MASCULINA
Armando Valdés

ganó también el Goya como mejor filme extranjero de habla hispana, el BAFTA como mejor filme extranjero, fue nominada al Óscar como mejor filme de habla no inglesa y ganó el Ariel como mejor filme iberoamericano. Destaca el Coral de mejor guion, este mismo año, al intimismo femenino de *La tercera orilla* (Celina Murga, Argentina) y el premio a Geraldine Chaplin por la delicada *Dólares de arena* (República Dominicana). El cine dominicano volvería a ser reconocido en 2017 con un premio de actuación masculina para Jean Jean, por *Carpinteros* (José María Cabral), que obtuvo además el premio especial del jurado en Guadalajara.

En 2014 tuvieron lugar varias retrospectivas de homenaje: al argentino Jorge Cedrón (*Operación Masacre*), el uruguayo Mario Handler (*Me gustan los estudiantes*), el haitiano Raoul Peck (*Lumumba, la muerte de un profeta*) y el austriaco Ulrich Seidl (trilogía *Paraíso: Amor, Fe y Esperanza*). El festival rindió homenaje a Gabriel García Márquez y dedicó un coloquio a exponer su influencia en el cine de América Latina y el Caribe. Se consagró un seminario a las series televisivas como nuevos paradigmas audiovisuales, y el Día de la Crítica discutió las diferentes leyes nacionales de cine en la región y el impacto positivo que han tenido en la producción en los últimos años. Además, se organizaron presentaciones especiales de *La sal de la tierra* (Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, Brasil) y de la superproducción alemana *La segunda patria* (Edgar Reitz), y se exhibió una copia restaurada de *El inquilino* (Alfred Hitchcock). Como broche, tuvo presencia el cine de otras latitudes con muestras de Canadá (*El reino de la belleza*), España (*La isla mínima*), obras experimentales de Jim Jarmusch y Sara Driver, y un Panorama Internacional donde destacaron la coreana *Otra familia*, la norteamericana *Guardianes de la galaxia*, la italiana *Pasolini* y la turca *Sueño de invierno*.

2015

PRIMER PREMIO CORAL
El club (Chile)
Pablo Larraín

El Coral voló nuevamente a Chile, con *El club*, aunque debe decirse que Pablo Larraín no es, aunque lo parezca, el único director de ese país muy reconocido en La Habana. En 2016, el premio especial del jurado en el concurso de ópera prima correspondió a *Rara* (Pepa San Martín) y al año siguiente compartimos el éxito mundial de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio) con el premio especial del jurado y el Coral de mejor actriz (Daniela Vega). Nunca se habló con más razón del triunfo global del cine chileno, pues el filme de Lelio ganó el Óscar a la mejor película de habla no inglesa, el premio al mejor guion en Berlín y el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana. Antes de que la cinematografía chilena entrara en la lista de ganadores del Óscar en 2015, estuvo a punto de lograrlo Colombia con el filme histórico en blanco y negro *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra), premiado con el Coral por mejor edición y música, aunque algunos opinan que merecía mucho más, a juzgar por la mencionada nominación al Óscar como mejor filme de habla no inglesa, el premio en la Quincena de Realizadores de Cannes, el Ariel como mejor filme iberoamericano y la distinción mayor en Mar del Plata.

Entre 2015 y 2017 la cinematografía argentina continuó marcando el paso como la más estable y diversa del continente, pues combina profesionalidad, tradición, insurgencia artística, renovación, la mira en el público masivo... *La luz incidente* (Ariel Rotter) con el Coral por mejor fotografía y mejor dirección de arte, y *La patota* (Santiago Mitre) con el premio FIPRESCI engrosaron en 2015 una lista apabullante de galardones, una relación a la cual se sumaron, al año siguiente, el premio al mejor guion por *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn y Gastón Duprat), que también ganó el Goya como mejor filme extranjero en habla hispana y la Copa Volpi al mejor actor para Oscar Martínez en Venecia. En 2016, gana en el acápite de ópera prima *El invierno* (Emiliano Torres), que había sido premio especial del jurado y mejor fotografía en San Sebastián.

Encuentros en La Habana se titulan los foros organizados por el Instituto Sundance que incluyeron paneles sobre guion, edición documental, música para cine y producción. Este último contó con una clase magistral de Christine Vachon, cuya presencia favoreció la exhibición de *Carol*, dirigida por Todd Haynes. También se proyectaron muestras de cine alemán (*Victoria*), español (*La novia*), documentales de HBO y un Panorama Internacional donde destacaron la húngara *El hijo de Saúl*, la portuguesa *Las mil y una noches*, la tailandesa *Cementerio de esplendor* y la sueca *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia*. Hubo retrospectiva del italiano Marco Bellocchio (*Bella durmiente*, *Sangre de mi sangre*) y homenajes al brasileño Ruy Guerra (*El hombre que mató a John Wayne*), al italiano Mario Monicelli (*Queremos los coroneles*) y a la Oficina Nacional de Cine de Canadá (National Film Board) por sus 75 años. En presentaciones especiales se exhibieron *Últimas conversaciones* (Eduardo Coutinho, Brasil) y *Allende en su laberinto* (Miguel Littín, Chile). Para sintonizar con otros festivales, últimamente abiertos a las teleseries, se exhibieron tres capítulos de *La casa*, de Diego Lerman, en la sección Series, el Cine de la Nueva Era Audiovisual. Dos salas habaneras, 23 y 12 y La Rampa, fueron equipadas con tecnología digital.

2016

PRIMER PREMIO CORAL
Desierto (México)
 Jonás Cuarón



El Coral al mejor filme y el de mejor música realzaron, inesperadamente, la mexicana *Desierto* (Jonás Cuarón), resuelta en las claves del cine de acción para denunciar la violencia antiinmigrante en territorio fronterizo. El año anterior, el cine mexicano había acaparado los premios de actuación para Diego Calva y Eduardo Martínez, por *Te prometo anarquía* (Julio Hernández Córdoba), que también ganó el premio al mejor guion, y Jana Raluy por *Un monstruo de mil cabezas* (Rodrigo Plá). Sorprendió el triunfo de *Desierto* cuando las apuestas favorecían a Chile o Brasil. Es posible que los jurados intentaran desmarcarse de la tendencia a cubrir de premios todas las películas de Pablo Larraín y por ello *Neruda* «solo» fue reconocido como el filme mejor dirigido y editado, mientras que *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, Brasil) recibió solo el Premio FIPRESCI, el SIGNIS y el Coral de mejor actuación femenina (Sônia Braga) como demostración de «originalidad» de un jurado oficial que quiso desentenderse del notable éxito internacional de un filme que había concursado en Cannes.

El ascenso definitivo del cine colombiano se registra en estos últimos años con los premios ya mencionados a *El abrazo de la serpiente* y el Coral a la mejor dirección de 2016 para *La mujer del animal*, que significa el regreso en plena forma del cineasta Víctor Gaviria (*La vendedora de rosas*, *Rodrigo D. No Futuro*), luego de 12 años de ausencia, con un tema tan vigente como la violencia de género, tratado con crudeza y ambientado en la Medellín de los años setenta. La condición de la mujer, vista desde la crítica a la violencia institucionalizada, le ganó al cine colombiano otro galardón en La Habana en 2017, con el premio especial del jurado en la competencia de ópera prima, para *Matar a Jesús* (Laura Mora).

Desde el año anterior, el jurado reconoce que algo estaba pasando con el cine joven cubano cuando le otorgó una mención, de consolación pero de todas maneras sintomática, a *La obra del siglo* (Carlos M. Quintela), ganadora del máximo galardón en Róterdam, y reconocida por un amplio sector de la crítica cubana entre las producciones más significativas de los últimos años. La mención a *La obra del siglo* antecede a los premios de 2016 para *Últimos días en La Habana* (Fernando Pérez) y *Ya no es antes* (Lester Hamlet), que llegan al público junto con la presentación especial de *Vientos de La Habana* (Félix Viscarret, España-Cuba), versión cinematográfica de *Vientos de cuarema*, primer capítulo de la elogiada miniserie *Cuatro estaciones en La Habana*,

basada en las famosas novelas escritas por Leonardo Padura. El año siguiente el cine cubano se fue en blanco de los reconocimientos oficiales, a pesar de contar en competencia con un nuevo filme del multilaureado Ernesto Daranas: *Sergio y Serguéi*. De todas maneras, en este intervalo de tiempo abundarían los reconocimientos a los logros pretéritos del cine nacional: en 2016 se entregó un Coral de Honor a Enrique Pineda Barnet y se presentaron clásicos restaurados como *Memorias del subdesarrollo*, *Una pelea cubana contra los demonios* y *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea. Al año siguiente fue el turno para las copias restauradas de *Lucía* (Humerto Solás) y *Se permuta* (Juan Carlos Tabío).

La edición de 2016 se dedicó al cineasta, ensayista y promotor cultural Julio García Espinosa con la exhibición de algunas de sus obras más destacadas. También se rindió homenaje a la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), a la cual se le entregó un premio especial por sus 30 años de fundada. A esta institución se vincula la sección Filmando en Cuba, homenaje al iraní Abbas Kiarostami con los cortos realizados en la Escuela. También se exhiben muestras de cine alemán (*Toni Erdmann*) y español (*Julieta*), y un Panorama Internacional donde destacaron la francesa *Frantz*, la bosnia *Muerte en Sarajevo*, la británica *American Honey* y la iraní *El vendedor*.

2017

PRIMER PREMIO CORAL

Alanis (Argentina)

Anahí Berneri



La edición número 39 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y sus principales premios confirmaron el avance internacional de las realizadoras. El primer premio Coral y el galardón a la mejor actuación correspondieron, respectivamente, a la argentina *Alanis* y a su protagonista Sofía Gala. Al igual que en dos de sus anteriores filmes, *Un año sin amor* o *Aire libre*, Anahí Berneri relata el itinerario de un personaje tratando de recomponer, desde su dignidad personal, los restos de un naufragio vital. *Alanis* alcanzó la Concha de Plata por la mejor dirección en San Sebastián. En las antípodas de este cine intimista, contemporáneo y sociológico se colocó Lucrecia Martel con *Zama*, que representa el regreso de la realizadora luego de un paréntesis de nueve años, y que fue reconocido en La Habana con los premios Coral por la mejor dirección, sonido, dirección de arte y, siempre mimada por los más exigentes especialistas europeos y latinoamericanos, el que otorga la FIPRESCI.

El Coral de ópera prima reconoció, como mejores debutantes del evento, al dueto integrado por las también argentinas Cecilia Atán y Valeria Pivato, directoras de *La novia del desierto*. Igualmente sobre el aislamiento y la necesidad de recomenzar discursa *Invisible* (Pablo Giorgelli, Argentina), que ganó el Coral al mejor guion. Y la copiosa recolección de premios por parte de las realizadoras continuó cuando el jurado SIGNIS se inclinó por las brasileñas, y así reconoció *A tus ojos*, de Carolina Jabor, y otorgó mención a *Plaza París*, de Lúcia Murat, sin contar con el ya mencionado premio Coral para la ópera prima colombiana *Matar a Jesús*, de Laura Mora.

James Ivory ofreció una clase magistral a propósito de una retrospectiva homenaje de su obra (*Una habitación con vistas*, *Regreso a Howards End*, *Lo que queda del día*); se entregó un Coral de Honor al brasileño Carlos Diegues, productor además de *La película de mi vida* (Selton Mello), elegida para inaugurar el evento, y hubo presentaciones especiales de varios clásicos restaurados: *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, Chile), *Canoa* (Felipe Cazals, México) y *Sur* (Fernando Solanas, Argentina), que apoyaron un panel sobre la importancia de conservar el patrimonio fílmico de los pueblos. Además, se dedicaron espacios a Filmando en Cuba con Werner Herzog, y en Otras Latitudes se destacó la muestra española (*El autor*, *Handia*) y el Panorama Contemporáneo Internacional, con la británica *Lady Macbeth*, la rusa *Sin amor* y la sueca *The Square*.

2018

PRIMER PREMIO CORAL

Pájaros de verano (Colombia)

Ciro Guerra

y Cristina Gallego



Luego de que la mexicana *Roma*, de Alfonso Cuarón, premiada con el León de Oro en Venecia, fue sacada de la competencia en La Habana, y delimitada a la categoría de presentación especial, se abrió el camino para que el Festival coronara *Pájaros de verano* (Ciro Guerra y Cristina Gallego, Colombia), precedida por una estela de elogios y reconocimientos internacionales. El hermoso, poético y terrible relato sobre el narcotráfico y su incidencia en la comunidad wayúu además se alzó triunfador en la especialidad de música original, mientras que el cine colombiano también ganó un premio por la contribución artística, en la competencia de ópera prima, por *Los silencios* (Beatriz Seigner).

Tres filmes del cine cubano ganaron el Coral especial del jurado de ficción, inusualmente compartido: *Inocencia* (Alejandro Gil), *Nido de Mantis* (Arturo Sotto) e *Insumisas* (Fernando Pérez y Laura Cazador). De las tres, solo *Inocencia* se alzó triunfadora en algún otro acápite, pues también se le entregó el premio SIGNIS y ganó el de la popularidad. La excelente representación argentina tuvo que conformarse con el premio al mejor guion para *Joel* (Carlos Sorín), el de actuación masculina para Lorenzo Ferro por *El ángel*, y el de dirección de arte para *Sangre blanca*. La muy notable película uruguaya *La noche de 12 años* alcanzó el Coral de edición y el de sonido.

El cine mexicano conquistó prácticamente el resto de los principales trofeos: se alzó triunfadora *Nuestro tiempo*, opus autoral de Carlos Reygadas, reconocida con los galardones como mejor dirección y fotografía, además del prestigioso premio FIPRESCI. La mejor actuación femenina fue para Ilse Salas por *Las niñas bien*, mientras que el Coral especial del jurado, en la competencia de ópera prima, lo obtuvo *La camarista* (Lila Avilés), también de México. A pesar de que la Berlinale le otorgó su premio al mejor guion a la mexicana *Museo*, de Alonso Ruizpalacios, y los prestigiosos Alfred Bauer y FIPRESCI, además del Oso de Plata a la mejor actriz (Ana Brun) por el filme paraguayo *Las herederas*, el debut de Marcelo Martinessi, ninguno de los dos fue laureado en La Habana.



Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en FAMCA. Doctor en Ciencias del Arte. Ha publicado, por Ediciones ICAIC, *Los cien caminos del cine cubano* (2010), en coautoría con Marta Díaz; *Melodrama, tragedia y euforia de Griffith a Von Trier* (2012) y *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (2016).





PREMIOS CORAL 2018

40 FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Ficción

CORAL DE LARGOMETRAJE

Pájaros de verano

(Colombia, México, Dinamarca, Francia)
Ciro Guerra
y Cristina Gallego



CORAL DE CORTOMETRAJE

Arcángel (México)
Ángeles Cruz

Ópera Prima

CORAL DE ÓPERA PRIMA

Retablo

(Perú, Alemania, Noruega)
Álvaro Delgado-Aparicio

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

La camarista

(México, Estados Unidos)
Lila Avilés

Especialidades

CORAL DE DIRECCIÓN

Carlos Reygadas

Nuestro tiempo
(México, Francia, Alemania, Dinamarca, Suecia)



CORAL DE GUION

Carlos Sorín

Joel (Argentina)

CORAL DE FOTOGRAFÍA

Diego García

Nuestro tiempo
(México, Francia, Alemania, Dinamarca, Suecia)

CORAL A LA CONTRIBUCIÓN ARTÍSTICA

Los silencios

(Brasil, Colombia, Francia)
Beatriz Seigner



CORAL DE ACTUACIÓN FEMENINA

Ilse Salas

Las niñas bien (México)



PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

Inocencia (Cuba)
Alejandro Gil

Nido de Mantis

(Cuba, México, República Dominicana)
Arturo Sotto

Insumisas (Cuba, Suiza)

Fernando Pérez
y Laura Cazador

MENCIONES DE CORTOMETRAJE

O Orfão

Carolina Markowicz (Brasil)

Cerdo

Yunior García (Cuba)



CORAL DE ACTUACIÓN MASCULINA

Lorenzo Ferro
El Ángel (Argentina, España)

CORAL DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Mariela Ripodas
Sangre blanca (Argentina)

CORAL DE MÚSICA ORIGINAL

Leonardo Heiblum
Pájaros de verano
(Colombia, México, Dinamarca, Francia)

CORAL DE EDICIÓN

Irene Blecua y Nacho Ruiz Capillas
La noche de 12 años
(Uruguay, España, Argentina, Francia)

CORAL DE SONIDO

Nacho Royo-Villanova, Martin Touron y Eduardo Esquide
La noche de 12 años
(Uruguay, España, Argentina, Francia)



CORAL DE GUION INÉDITO

Panamá al Brown (Cuba)
Manuel Rodríguez

CORAL DE CARTEL

Últimos días de una casa
(Cuba)
Claudio Sotolongo

Guion Inédito

Cartel



Documental

Animación

CORAL DE LARGOMETRAJE

Ciro y yo (Colombia)
Miguel Salazar

CORAL DE LARGOMETRAJE

Tito y los pájaros (Brasil)
Gustavo Steinberg,
Gabriel Bitar
y André Catoto

CORAL DE CORTOMETRAJE O MEDIOMETRAJE

Los viejos heraldos (Cuba)
Luis Alejandro Yero



PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

El camino de Santiago. Desaparición y muerte de Santiago Maldonado
(Argentina)
Tristán Bauer

O processo
(Brasil, Alemania, Holanda)
María Augusta Ramos

CORAL DE CORTOMETRAJE

Un oscuro día de injusticia (Argentina)
Julio Azamor
y Daniela Fiore

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

La casa lobo (Chile)
Cristóbal León
y Joaquín Cociña

PREMIO DEL PÚBLICO

Inocencia (Cuba)
Alejandro Gil



PREMIO CORAL DE POSPRODUCCIÓN

En la caliente
(Cuba, Francia)
Fabien Pisani

PREMIO SIGNIS

Inocencia (Cuba)
Alejandro Gil

PREMIO FIPRESCI

Nuestro tiempo
(México, Francia, Alemania, Dinamarca, Suecia)
Carlos Reygadas

LOS MUCHOS ROSTROS GRÁFICOS DE UN FESTIVAL

Antonio Enrique González Rojas



1. La imagen de la edición 36 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en 2014, pensada y diseñada por el dueto Lily Díaz y Pepe Menéndez, convirtió el póster —principal y muchas veces única plataforma iconográfica del certamen— en todo un manifiesto-síntesis del cine y su dimensión audiovisual más amplia. La mixtura de elementos cromáticos con tres de las fotos realizadas por el inglés Eadweard Muybridge para la antológica pieza *Caballo en movimiento* (1873), una de las precursoras directas del cinematógrafo, remite a la descomposición en los tres colores básicos (amarillo, rojo y verde) de imágenes en movimiento concebidas para crear un efecto tridimensional, pero vistas sin las adecuadas gafas 3D.

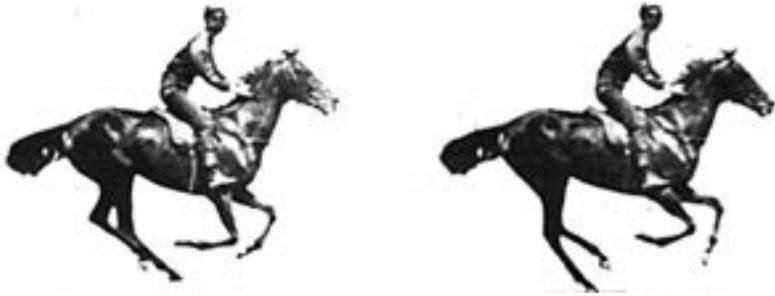
Cual drástica elipsis —no tan radical como la pensada por Stanley Kubrick para *2001: Una odisea espacial* (1968)—, los artistas hicieron confluír uno de los primeros, básicos y más famosos intentos decimonónicos por registrar imágenes en movimiento, con la ambición posterior y perenne del cine por convertirse en una experiencia de total inmersión perceptual en sus universos diegéticos, hasta la suplantación definitiva de realidades, simbolizada en dos axiales dispositivos: las imágenes tridimensionales y las virtuales, compuestas en sus esencias por los códigos binarios que «enmarcan» el galopante corcel, y que en el correspondiente *spot* cuentan con mayor protagonismo. Todo esto con la consecuente apelación a las discusiones filosóficas acerca de los meros conceptos de lo real y lo ficticio.

Tales pretensiones del cine vienen de mucho antes de lo que comúnmente se asume, dado que

los experimentos con 3D comenzaron a inicios del siglo xx, y ya en 1922 se estrenó comercialmente el primer largometraje de este cariz en salas de Los Ángeles, *The Power of Love* (Nat G. Deverich y Harry K. Fairall). Por su parte, el involucramiento de ordenadores en el séptimo arte tampoco sucedió primero en *El abismo* (James Cameron, 1989) y *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993), sino que desde los tempranos años setenta películas de «acción real» —*Westworld* (*Almas de metal*), dirigida por Michael Crichton en 1973— y de animación —*Hambre* (1974), de Peter Folds— ya incorporaron recursos de tal naturaleza.

Así que esta imagen del Festival 36 tampoco habla de un progreso técnico-creativo obligatoriamente cronológico, que transversaliza tres siglos, donde pasado y futuro están plenamente identificados; aun cuando el 3D y sus iconicidades emanan una ingente sensación de lozanía inmediata y el CGI ha terminado redefiniendo los procesos de posproducción en sentido general, más allá de la extrovertida faz revelada por las superproducciones taquilleras.

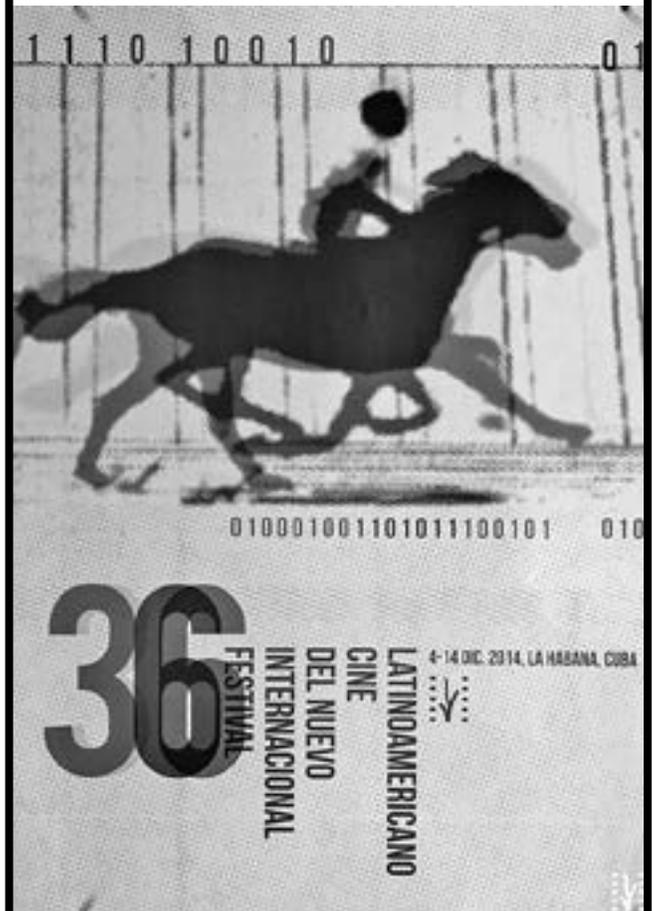
La imagen de marras se cimenta más bien en la naturaleza dinámica que ha definido al cine desde sus orígenes, recentísimos en términos históricos. Esencia que desafía cualquier intento de historiarlo de forma convencional, con periodizaciones nítidamente finitas, dado su carácter cultural rizomático y fractal. La tan referida naturaleza pendular del arte alcanza aquí una nueva dimensión, altamente compleja. El cine debe verse entonces como una esfera de múltiples interconexiones, donde el tiempo y el espacio solo son dos de sus muchas variables.



Cada plataforma fílmica, entre las que se hallan los festivales más o menos especializados, más o menos arriesgados en términos estético-discursivos, más o menos canónicos y conservadores, deviene fracción de un sistema somático como es el audiovisual fílmico. Parte y totalidad resultan aquí conceptos igualmente en crisis. La imagen de la edición 36 permite leerse también de esta buena manera.

La subsiguiente solución iconográfica pensada por estos mismos Lily y Pepe (así también aparecen firmados algunos de sus carteles) para la edición 37 apoya tales conceptos, a partir de la utilización del círculo como axial figuración y lógica, que en el *spot* respectivo adquiere movimiento en diferentes avatares: ruedas, espirales, tambores de revólveres, relojes de manecillas desenfrenadas, diafragmas fotográficos, ojos de buey a través de los cuales se avista la versatilidad de la superficie marina. Pues el cine se define solo en el movimiento, que a su vez es la gran constante universal, llámesele dialéctica, llámesele mutabilidad, u otros términos afines.

Desde la previa edición 35 (2013) del evento y hasta la 38 (2016), este dúo de diseñadores gráficos tuvo a su cargo la concepción de las respectivas imágenes, las cuales, como referí al principio, siempre han tenido al póster como primigenio dispositivo promocional, como las adaptaciones a *spots*, catálogos, diarios del delegado, invitaciones, entradas, pasaportes, *banners* y demás soportes. Este uso del cartel está dado en gran medida por el consabido peso de la singular cartelística cubana en los predios fílmicos durante los últimos sesenta años.



2.

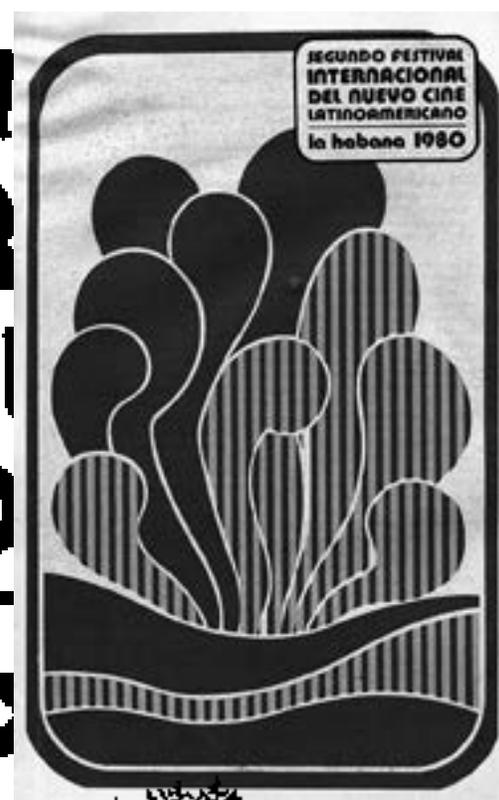
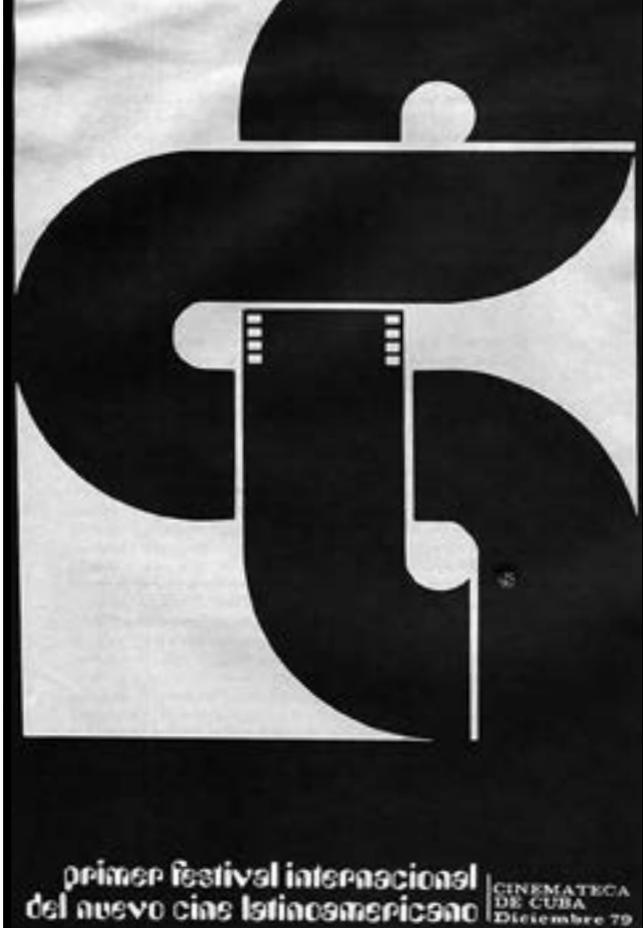
Con sus propuestas de sintética grafía, cromatismo básico y alta condensación semiótica, Lily y Pepe fueron igualmente responsables de articular una orgánica ciclicidad en los procesos de gestación de las diferentes imágenes gráficas del Festival, al dialogar con los tres carteles que representaron las iniciales ediciones, concebidos por Julio Eloy Mesa, para la fundacional convocatoria de 1979, y Antonio Fernández Reboiro, para la segunda y tercera. Concentrado sobre todo Reboiro en articular apropiaciones pop, no sin cierto sesgo psicodélico, del trofeo entregado a los ganadores: consistente entonces en una gorgonia, que pocos años después fuera sustituida por el más famoso coral negro, reservado en estos albores para galardonar las películas merecedoras del gran premio.

Julio Eloy optó por que la imagen debutante de 1979 contuviera altas dosis de sobriedad bicromática (blanco y azul), desde una figuración de solemne austeridad, no obstante el guiño a los «objetos imposibles» de Maurits Cornelis Escher, y la apropiación directa de la cinta de Moebius con doble lazo y tres campos, quizás un poco antes que el italiano Michelangelo Pistoletto concibiera su personal pero algo semejante versión del símbolo del infinito, como identificativo de su iniciativa del Tercer Paraíso.

Mesa particularizó su versión (¿previa?) añadiéndole un mínimo detalle, que remite al reconocido celuloide. Algo que pudiera leerse igualmente como la esencia cinemática de la obra audiovisual, que no existe en el presente, sino como transición permanente del pasado al futuro. Como el propio planeta Tierra, cada filme presenta entonces dos principales movimientos: rotación (el movimiento finito de los fotogramas, planos y secuencias que constituyen el relato cinematográfico de cada propuesta) y traslación (el desplazamiento de la película a través del tiempo, donde cada percepción y cada época la interpretarán de maneras infinitamente diversas). Y si se va más allá, hasta podrían identificárseles a cada cinta los otros tres más discretos movimientos planetarios de precesión, nutación y el bamboleo de Chandler.

En sentido general, tenemos que la primera imagen que brindó el Festival al mundo a través de su cartel fue la del movimiento perpetuo y la autorregeneración ante las diferentes, simultáneas y sucesivas percepciones generacionales y epocales.

Aunque la gorgonia graficada por Reboiro es un elemento casi olvidado de los albores del evento





tras su fugaz tránsito en el palmarés, un repaso a todos los carteles e imágenes oficiales descubre que el coral negro, irremplazable logotipo del evento a estas alturas, ha gozado casi de las mismas apropiaciones gráficas que su antigua compañera submarina, ganándole en apenas una. Casi siempre aparece como una adición independiente de la dramaturgia visual de los carteles, excepto en las piezas firmadas por Néstor Coll para las ediciones 14 (1992) y 18 (1996), y la mucho más reciente propuesta de Raúl Valdés (Raupa) para el festival 39 (2017).

En su primer póster, Coll respeta el diseño general del logotipo —el coral enmarcado en un fotograma— y lo suma intacto a su composición, coprotagonizada por una suerte de arcoíris o Bifröst fílmico, donde se reitera el empleo del (casi arcaico) celuloide como icono prístino del cine, junto al consabido significado del fenómeno luminoso como sumatoria de pluralidades. En la obra posterior lo subordina cual suerte de marca de agua sobre la que enuncia con recios caracteres la información básica del certamen: número de edición, título, ciudad, país y fecha.

Con su cartel, Raupa cierra un segundo ciclo, en tanto establece un estrecho diálogo estético y conceptual con Reboiro. El coral predomina como nunca en todo el campo, como eje de la balanceada composición. Pero en su prevaleciente puridad es elevado a la categoría de árbol del mundo fílmico latinoamericano. No sin ser respetuosamente modificado desde una personal apropiación estética que busca proveer a la garbosa figura de cierto volumen desde la adición de formas concéntricas que sugieren una posible iluminación lateral ¿de escenario? Quizás.

3.

Ahora, entre sintetizaciones gráficas de los albores y de la inmediata contemporaneidad, las imágenes anuales del festival de La Habana buscaron trascender los rediles puramente cinematográficos para apelar de manera más general a la identidad cultural e histórica de Latinoamérica, bautizada como Nuestra América por el Martí cuya efigie aparece en dos de los carteles oficiales de la edición 19 (1997). En el *offset* firmado por Paris Volta e Irenaldo Fumero, el intelectual cubano comparte espacio con Toussaint Louverture, Simón Bolívar, sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral y Glauber Rocha, en una especie de mosaico-manifiesto de los cimientos culturales y emancipadores sobre

los que se erige el subcontinente, compartidos por el Festival como fruto y expresión de todo esto. En el cartel rubricado solo por Volta, el juvenil Martí alegorizado con cálido y crepuscular cromatismo por Servando Cabrera Moreno ofrece una rosa blanca.

Este no es el único artista visual que ha sido referido en varias obras o encargado directamente de concebir los carteles. El chileno Roberto Matta (dos carteles para la edición 13 de 1991 y uno para la 33 de 2011) encabeza una nómina que incluye a los cubanos Nelson Domínguez (edición 14 de 1992), Moisés Finalé (edición 15 de 1993), Ernesto Rancáño (edición 23 de 2001), Amelia Peláez (edición 24 de 2002), Raúl Martínez (edición 26 de 2004) y Eduardo Abela (edición 32 de 2010), además de Servando.

La gama de motivos y dramaturgias visuales presente en estas piezas vadea casi siempre las convenciones signícas del cine, como el celuloide o la cámara. Proponen retadoramente a los potenciales receptores de sus mensajes, juegos de asociaciones más libres entre la información tipográfica y la iconográfica. La imaginación es estimulada.

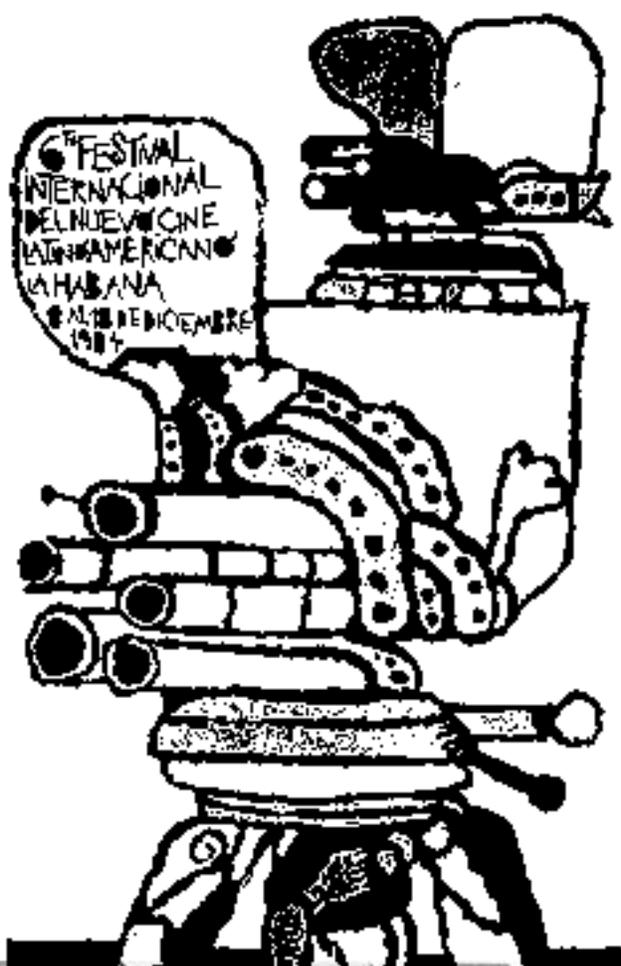
Como sucede con el póster más expositivo diseñado por el dueto Volta-Fumero para el decimonoveno festival, esta particular batería de obras termina nuevamente hablando a favor de la amplia dimensión cultural que ha buscado alcanzar el Festival, como resonancia de procesos creativos e intelectuales complejos que han operado y operan a lo largo de toda la región. Como el propio cine, la cita habanera es también hito y segmento orgánico (autónomo e interactuante) del soma y el rizoma cultural latinoamericano.

4.

Al igual que en la cinematografía cubana de los primeros cuarenta años del ICAIC, el trazo irrepitible de Eduardo Muñoz Bachs está presente en los anales cartelísticos del festival de La Habana, deviniendo el tercer diseñador en asumir la identidad de algunas de las primeras épocas. De manera consecutiva creó los carteles de las ediciones cuatro (1982), cinco (1983) y seis (1984), retomando por última vez el cometido en la décima (1988).

El estilo áspero y expresionista de Bachs, cuya intensidad visual sacude (aun hoy) modos perceptuales acerca de la gráfica, salva sus piezas de la siempre riesgosa apelación a la cámara de cine (4 y 6) y el rollo de celuloide (5), iconos canónicos del séptimo arte abocados al estereotipo facilista. Las





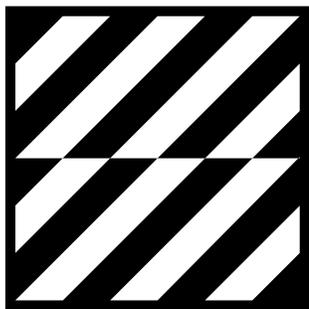
cámaras fantaseadas por este creador pierden toda la frialdad tecnológica al transmutarse en monstruosidades de mil lentes como los ojos de Argos Panoptes. Disímiles y diversos lentes-ojos acusan otras tantas miradas simultáneas a la cultura y al cosmos, y otras tantas percepciones únicas, personales, portadoras de verdades propias —ni superiores, ni inferiores—, y legítimas cada una de ellas en su autenticidad sociocultural.

En la última y más barroquista pieza pensada por él para el evento, en plena celebración de su aniversario diez, aparece la rúbrica iconográfica más inconfundible del diseñador: su propia representación del personaje de Charlot. Un genérico nativo sudamericano ataviado de poncho es acompañado por este duendecillo *bachsiano*, cual suerte de genio tutelar o daimón platónico que pudiera estar también conduciendo en la correcta dirección del buen cine el aeróstato ocupado por ambos. La presencia en este cartel del universal personaje chaplinesco refuerza la perspectiva dialógica del Festival respecto al arte cinematográfico todo, del cual las criaturas del subcontinente latinoamericano ocupan un segmento orgánico e imprescindible. El certamen de La Habana no buscaba implosionar como un gueto resiliente y endogámico de una filmica resentida e inferior, sino establecerse como una plataforma de posicionamiento, lanzamiento, rejerarquización y definitiva reconfiguración del gran fresco audiovisual de todo el orbe desde el centro-sur americano y el Caribe.



BACHS

Antonio Enrique González Rojas (Cienfuegos, 1981) Licenciado en Periodismo. Narrador y crítico de arte. Textos suyos aparecen en publicaciones como *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo*, *Altercine*, *Cine Cubano: La Pupila Insomne*, *Esquife*, y en varias compilaciones cubanas y extranjeras. Recientemente publicó el e-book *Voces en la niebla. Un lustro de cine joven cubano (2010-2015)*, bajo el sello Claustrofobia Ediciones.



Traficar la palabra

Ángel Pérez

1. Del director

Desde *La sombra del caminante* (2004) hasta la reciente *Pájaros de verano* (2018), la obra del realizador colombiano Ciro Guerra ha consumado uno de los ensayos culturales más notables y arriesgados de la producción cinematográfica en Latinoamérica. Si en su ópera prima y en *Los viajes del viento* (2009) se conjugaban ya un competente diseño dramático con una excelente radiografía psicosocial e identitaria de la tierra colombiana —lejos de cualquier marca de costumbrismo epidérmico—, la rigurosa concepción visual, la extraordinaria puesta en escena y la profundidad conceptual de la narración desplegada en *El abrazo de la serpiente* (2015) terminaron por colocar a este director como una de las voces relevantes del subcontinente. En *El abrazo...*, ampliamente celebrado por la crítica, Ciro Guerra propuso una narración de corte ensayístico —dada la meditación cultural propuesta— que, con ánimo etnográfico y certero pulso cinematográfico, se sumerge en la Amazonía de 1909 y 1940 paralelamente, para explorar las huellas de la colonización, el devenir de ciertas culturas indígenas y la suerte del hombre al interior de sus tradiciones. Por supuesto, además de su reflexiva elaboración conceptual, esa aventura estética reportaba otra particular ganancia: el valor depositado en la construcción del discurso. De este modo, cada una de las piezas legadas por el cineasta desarrollan orgánicamente complejos planteamientos temáticos e instrumentan relevantes ejercicios estilísticos que evidencian dominio del lenguaje fílmico, capacidad creativa y una alta competencia para encauzar el cine por territorios que trascienden lo estrictamente formal.

Animada por una tesis bastante similar, *Pájaros de verano* —codirigida con Cristina Gallego— llega justo para confirmar lo antes dicho. La película ofrece otra evidencia de la potente inventiva de este creador y de la originalidad con que perpetua un sólido imaginario autoral, siempre puesto en función de inteligentes premisas gnoseológicas. El acertado equilibrio entre una densa estilización retórica y una contundente meditación conceptual orquestan una de las cintas más convincentes del paisaje fílmico de la región latinoamericana, de una construcción argumental y dramática plena de matices y resonancias.

2. Del discurso

La historia contada en *Pájaros de verano* se articula a partir de una serie de sucesos acaecidos en la comunidad indígena wayúu, de Colombia, entre finales de la década del sesenta y la década del ochenta, cuando dicha comunidad experimentó múltiples conflictos internos a raíz del tráfico de marihuana con norteamericanos. Emplazado en La Guajira, territorio en el que se asientan los protagonistas, el relato se extiende a lo largo de doce años en los que se testimonia el auge y la decadencia de una familia presa de las inevitables consecuencias que el nuevo negocio implicó. Tanto las particularidades geográficas como las tradiciones y costumbres de estos individuos quedan rigurosamente retratadas en el filme, que tiene el tino de enfundar el imaginario wayúu, su universo de valores, su cosmovisión y sus atributos culturales en el entramado dramático como detonantes de las ideas sustantivadas por el discurso. En pureza, el argumento desplegado observa la disputa desatada entre



dos familias, lo cual alcanza a sustantivar un mapa ideológico representativo del destino latinoamericano; o sea, uno capaz de sobrepasar la realidad descrita o los hechos privilegiados por el plano referencial, para vehicular todo un pensamiento cultural.

Cuando el filme arranca, nos enfrentamos a una ceremonia ritual que marca la entrada en la adultez de Zaida, una joven wayúu que ha permanecido encerrada durante algún tiempo, en cumplimiento estricto de los dictados de su tradición. Ahora es

ofrecida en matrimonio, bajo una dote específica que Rapayet Abuchaibe, un hombre mucho mayor que ella, procurará obtener para conseguir su mano. Justo en ese intervalo de tiempo en que debe adquirir los bienes necesarios para poder contraer matrimonio con Zaida, Rapayet —secundado por su amigo Moisés— se encuentra con un grupo de *hippies* que lo introducen en el negocio de la droga a gran escala. Ahí detona el conflicto desarrollado por la película, desenvuelto con un gradual y coherente crecimiento

que, no solo mantiene el ritmo de la fábula, sino que nos conduce, peripecia tras peripecia, hasta un rotundo desenlace que concreta el sentido de una parábola muy bien entretejida. Ese es uno de los aciertos de *Pájaros de verano*, la competencia con que el centro temático se va engarzando durante el avance de la cadena dramática y la proporcionalidad con que las tramas colaterales añaden comentarios que la complementan.

Entretanto, según transcurre todo ese primer fragmento expositivo, el filme documenta con detalles, pero sin subrayado romántico alguno, los valores ancestrales, los modos de vida y los principios que rigen estas sociedades indígenas y sus diálogos con otros entornos socioculturales de Colombia. Aquí resulta determinante la plasticidad y fluidez visual con que la dirección de arte y la fotografía recrean y aprehenden el entorno, la convivencia y el paisaje donde se mueven estas comunidades; la expresividad con que los objetos, las vestimentas, etcétera, enriquecen la composición y la puesta en escena. Del mismo modo, el guion no teme presentar largos diálogos hablados en *wayuunaiki*, la lengua wayúu, así como aludir a sus prácticas pastoriles, a su organización social y a sus actividades cotidianas. Otro reconocimiento que la cinta merece —algo apreciable ya en *El abrazo de la serpiente*— es la limpieza dramática y la coherencia en la concatenación de elementos etnográficos cuando el discurso se detiene a caracterizar ese horizonte cultural. Lo que llama la atención al respecto es el modo en que ese abundante mundo se incorpora al relato sin huellas de exotismo ni idealización.

Gradualmente, la narración se entrega a recrear las peripecias acontecidas entre los clanes inmiscuidos en las negociaciones con los norteamericanos,



quienes no perdieron un minuto para comenzar a exportar un producto que, para entonces, alcanzaba altas demandas en su país. Así, a medida que se van desgranando los encuentros y desencuentros provocados por el narcotráfico, no ya con los gringos, sino entre las propias casas wayúu que llevaban adelante el contrabando, *Pájaros de verano* enfatiza en el impacto que las ansias de poder y venganza, y la sed de riquezas, tienen sobre la preservación de las tradiciones. Si tomamos en cuenta, además, que es esta una película «basada en hechos reales» —convención que complejiza la textura ficcional, en tanto estetización y reescritura del pasado—, se acentúa más la intención de acusar esa cartografía en que aflora la descomposición de «la memoria cultural» a causa de una especie de apetito caníbal (del que todos somos un poco culpables).

Al irrumpir los norteamericanos en el contexto de La Guajira, de inmediato se hace sistemático el negocio de la marihuana. Comienza a abundar el dinero y, casi sin percatarse, las familias implicadas en el comercio y la lógica capital, van transformando sus conductas y estilos de vida —cambian de residencia, medios de transporte...—, a la vez que se distancian de las coordenadas éticas y cívicas por las que se rigen sus culturas. Y, desde luego, esa erosión de sus valores, tal alteración de sus orientaciones identitarias, trae aparejada una inevitable condena. Tal es así que Úrsula, la madre

de Zaida y cabeza de la familia Ashaina, quien en la primera parte del filme se mostraba como una preservadora indoblegable de los valores familiares y las tradiciones de su pueblo, cuando palpa las recompensas (los beneficios) de la venta de la yerba pasa a participar del nuevo estado de cosa y llega a revelar, cuando la situación se le va a Rapayet de sus manos, otra cara de su personalidad: suplanta la regencia filial que hasta entonces había recaído en este último y se torna en una suerte de Lady Macbeth que acaba por destruir el núcleo doméstico. Otro subrayado al respecto tiene lugar cuando el «palabrero» es enviado a conversar con Aníbal —el jefe del otro clan implicado en el asunto— para resolver ciertas diferencias, y al cabo es asesinado por este último. Puesto que el «palabrero» es una figura central en la comunidad wayúu, un individuo fundamental dado el carácter sagrado que para ellos tiene la palabra como trasmisora de las tradiciones, dicha acción destierra por completo el linaje cultural a que se deben. Este acontecimiento marca un punto definitivo al que arriban estos sujetos diluidos en el imperio de la droga.

Mas lo interesante está en cómo ese desmembramiento o fragmentación de la identidad, esa disolución de lo propio, da paso a una pérdida más devastadora: una corrupción ética (con todo lo que el término implica) que trae consigo una pérdida del humanismo esencial que sostiene su civilización. Y en tal sentido, la película pretexta el relato puntual para remitir a otras complejidades inherentes al ser



humano. Colocada sobre esa cuerda, la directriz conceptual que engloba la narración invita a reflexionar, como mínimo, sobre las consecuencias históricas de la irrupción del narcotráfico en Colombia; la confrontación entre las culturas indígenas que se impusieron a los embates de la modernidad y las influencias negativas del mundo occidental y el capitalismo; el precio de la modernización tecnológica y civil motivada por las ambiciones del ser humano; y el peligro que radica en la observación acrítica de modelos de vida ajenos.

3. Del enunciado

En un momento en que el imaginario filmico latinoamericano legítima su experiencia estética de desalienar la imagen —de no limitarla a un repertorio cerrado o un proyecto identitario único—; desplazada la impronta colonizadora perpetrada por Hollywood, Ciro Guerra y Cristina Gallego procuran, satisfactoriamente, un sustancial ejercicio de revisión genérica en *Pájaros de verano*. La gramática edificada por estos autores ostenta una legítima revisión de ciertos códigos, referentes filmicos y topoi recurrentes en la breve historia del séptimo arte, ligados a la industria y al denominado cine comercial o de entretenimiento; los cuales, en lo absoluto atentan contra la hondura conceptual ni la sintaxis argumental. Al contrario, tal variante estilística enriquece la textura visual y el recorrido dramático como potenciadores del ensayo cinematográfico viabilizado por los creadores.

Anclada en ese horizonte, *Pájaros de verano* se presenta como un narco-thriller que atiende a todo el repertorio expresivo consolidado por esta variante narrativa, con la particularidad de estar colocado al interior de la cultura wayúu. La escritura dramática contempla, por ejemplo: la creciente bonanza económica de dos familias que mantienen vínculos ancestrales y que trasgreden su respeto mutuo a causa de la corrupción acarreada por la acumulación de riquezas; el enfrentamiento violento, físico y moral, entre ambos bandos que se disputan el poder; la venganza de algún miembro filial y la disputa de ciertas posiciones estratégicas al interior del negocio —líneas todas que se entregan a observar la composición de piezas canónicas como *El padrino* (Francis Ford Coppola) o algunas obras de Martin Scorsese, por solo mencionar dos casos—. Todo ello, además, está acentuado por una puntual revisión de pautas específicas del western, el suspense y el cine de acción. Claro, lo anterior, así dicho, no podría significar mucho; sin embargo, la distinción reside en cómo la atención a esos esquemas expositivos suministra (aprovecha)

determinada ideología que contribuye a engrosar la complejidad de la construcción filmica, toda vez que tiene la elocuencia de conciliar esos estilemas en un cuerpo discursivo que, gracias a ello precisamente, se atreve a transgredir la lógica que recurre a esos estereotipos —y pensemos en los múltiples seriales televisivos que en este minuto aprovechan la topografía del narcotráfico.

Pero todavía se densifica más el andamiaje de *Pájaros de verano*. La estructura narrativa se divide en cinco cantos —«Hierba salvaje, 1968», «Las tumbas, 1971», «La prosperidad, 1979», «La guerra, 1980» y «Los limbos»— que progresan linealmente, mas cada uno constituye una unidad dramática cerrada que, a la vez que diseccionan mejor el mundo de valores de los personajes y las torceduras a que se ven sometidos, van orquestando, a la manera de Dante, la trágica inmersión de estas familias en las arcas del infierno. La densa arquitectura lingüística de *Pájaros de verano* cruza esta zona de la cultura latinoamericana con referentes fundacionales de la cultura occidental, en un formidable y locuaz entramado intertextual capaz de sostener, sin caer en el panfleto o la política epidérmica del «buen salvaje», el resquebrajamiento existencial de una familia que, al abandonar los dictados de sus tradiciones y su cultura, se vio mutilada al punto de descender a la muerte¹.

Como si no bastara la declarada vocación genérica de que hace gala esta obra, el guion tiene a bien enmarcar la historia en los márgenes de la tragedia griega, no solo por las similitudes en la estructura narrativa, sino por la inclusión de ciertos componentes mitológicos, de donde procede la singularidad con que el final acentúa el castigo a que es sometida la familia protagónica. Esa composición en diferentes actos facilita la cristalización del tono épico que abraza al trayecto narrativo, matizado por austeras pinceladas de realismo mágico que remarcan la cosmogonía wayúu —destaca, sobre todo, el hecho de que sea un juglar o trovador quien nos relata la historia, a modo de esas moralejas propias de las tradiciones orales.

Llegado a este punto, es apreciable la contundente estilización, de corte neobarroco, desde la que los realizadores conciben el hecho cinematográfico. Es comprensible ese rejuego con el artificio filmico, puesto que, bien vista, *Pájaros de verano* no es una película interesada solo en observar con detenimiento el discurrir de la realidad wayúu y documentar las tensiones a que se enfrentan determinadas zonas de la vida latinoamericana, ciertamente problemáticas y complejas. Sin renunciar a ese perfil antropológico enfocado en diseccionar los cercos que definen

el devenir ético, social y emocional del ser latinoamericano —apuesta que distingue a lo mejor de las creaciones del área, si no qué otra cosa hace extraordinarios a títulos como *Joel* (Carlos Sorín, 2018) y *Retablo* (Álvaro Delgado-Aparicio, 2018), por solo poner dos ejemplos bien divergentes del tono escogido por los directores colombianos—, esta obra relega la descripción literal de las vicisitudes en la cotidianidad de esas personas, para conseguir una formulación que disfruta del despliegue de artilugios y convenciones, de cierta espectacularización, sin rebajar la efectividad del enunciado, más bien contribuyendo a su eficacia comunicativa².

4. De la lectura

Esta congruente meditación en torno a la disolución de las identidades étnicas y los efectos del apetito capitalista sobre el hombre se despide con la hija de Zaida y Rapayet vagando por el desierto, solitaria y abandonada a los desmanes de su suerte: una peregrina que carga con el peso de una culpa que no le corresponde, pero que hereda inevitablemente. Ciro Guerra y Cristina Gallego completan una metáfora que llama la atención sobre el destino escabroso implícito en unas relaciones peligrosas de las que no escapa el ser latinoamericano en la actualidad; sobre todo en ese corrosivo mapa social que vive Colombia, jalonada por un tenso diálogo entre tradición y modernidad.



- 1 Respecto a Latinoamérica, me gustaría destacar, en particular, las conexiones con la topografía de *Cien años de soledad*, donde también el afán de progreso y el contacto con una cultura «externa» arrastran a Macondo y su gente a la ruina.
- 2 Por ese mismo camino, la cinta corre el riesgo de subsumir sus ambiciones discursivas en la prefabricación estética del enunciado, sobre todo allí donde el universo wayúu se subordina a las acrobacias de la forma.

Ángel Pérez (Holguín, 1991)

Crítico literario y de medios audiovisuales. Recientemente publicó, en coautoría con Javier L. Mora, la antología *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (Casa Vacía, 2017). Trabaja en la Fundación Ludwig de Cuba.



Una camarera en retablo de silencios

Frank Padrón

El espacio semantizado, el contexto opresor de personajes (sobre todo descendientes de pueblos aborígenes) y un discurso apoyado en variados códigos que apuntan a realidades superpuestas, son temas que confluyen en textos filmicos de apariencia tan diversa como *La camarista* (2018, México, Estados Unidos), *Los silencios* (2018, Brasil, Colombia, Francia) y *Retablo* (2017, Perú, Alemania, Noruega), Corales en ópera prima del pasado Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, según decisión unánime de un jurado que tuvo el honor de integrar.

El Coral principal en la categoría, que recayó en *Retablo*, hace justicia a un filme donde el ambiente rural, atrasado y salvaje contrasta con la profesión del maestro retablista que vende con su hijo emblemáticas figuras en cajas, elaboradas por ambos, y que se inspiran en tradiciones étnicas del lugar.

Bien es sabido que, como dijera el colombiano Jorge Zalamea, «en poesía (extensiva al arte, la cultura toda) no hay pueblos subdesarrollados», un ejemplo de lo cual es el oficio de marras. Sin embargo, la aridez y el primitivismo de la zona sí están en perfecta consonancia con la mentalidad de sus habitantes: cuando se descubre que



el artista ha estado practicando sexo con otro hombre, no solo hay agresión y violencia, sino pérdida del mercado, abandono, vergüenza familiar y hasta suicidio.

Pero *Retablo* —reconocido además en la Berlinale, Lima y otros festivales importantes—, más que otro filme sobre diversidad sexual en un con-



texto hostil (para variar), es una sensible y digna reflexión en torno al amor y la solidaridad de un hijo adolescente por su padre, aun cuando la revelación del secreto genera en él un conflicto existencial. Ello queda como suma, como tesis de un filme que tras una lectura superficial pudiera concebirse apenas como la quiebra un tanto quijotesca del

ideal. Entre Noé y su descendiente, Segundo —simbólicos también los procedimientos nominativos—, se rompe un hilo que lleva de la admiración del hijo al padre (no solo por los sólidos vínculos afectivos, sino por la condición magisterial del progenitor) a la pérdida aparente de tales nexos cuando la develación del secreto rompe los moldes del mito paterno, tal como se hacen añicos de un hachazo las pequeñas esculturas.

Pero aun cuando no se explicita, el heredero desengañado parece interiorizar el hecho de que su decepción tiene que ver con prejuicios, con absurdos tabúes basados en tradiciones alejadas de la belleza y la poesía que significan el retablo, y por tanto no hay que tomarlas en cuenta; de ahí su gesto final, definitorio y grande. La diferencia ontológica y social de reservorios culturales y su incidencia en el ser humano, la familia, la sociedad toda, pudiera constituir el supratema, el asunto de tan singular texto fílmico.

Su director, Álvaro Delgado-Aparicio —quien ya se había volcado a este mundo de la plástica aborígen en un cortometraje anterior—, ha sabido captar tanto la ruralidad externa o la autenticidad de los retablos como la intensidad de los sentimientos en el joven protagonista; la cámara,

en un ejercicio virtuoso de «fusión entre pasajes», logra unir también escenarios con actantes: las máscaras, los muñecos, emblematizan la belleza interrumpida, el talento coartado, la vida sesgada ante la obcecación, la homofobia y la no aceptación de las diferencias, ante lo cual la evolución del joven heredero se yergue como una esperanza.

El mundo rural de Ayacucho —mágico, ancestral, detenido en el tiempo en todos los sentidos— es captado con eficacia por el bisoño realizador. Su cámara, en plena e incansable observación, emula con la tarea de los maestros retablistas: los que entrevistó, según declarara, confesaron que tal práctica es indispensable en el oficio.

El resultado, además de la eficiente subjetivación del sujeto que tal proceso morfológico implica, redundante en la visibilidad toda, conquista indudable del filme, en particular por la fotografía sabiamente escrutadora, la cual se detiene en cromas y gamas reveladoras del espacio natural —la fiesta de patronato, las competencias deportivas de jóvenes...— y se concentra además en los interiores de las chozas de los lugareños. Pudiera decirse que este elemento es cómplice respecto a los fundamentales supraenunciados del texto, en su esencia de contrastes y paradojas, algo a lo que también aporta la música de motivos altiplanenses, con sus peculiares escalas pentafónicas que no solo contextualizan, sino que agregan un sabor de autenticidad al relato, como también lo hace la presencia del quechua, idioma reinante en los diálogos.

Esas virtudes, inusuales en una ópera prima, nos hacen perdonarle ciertas redundancias y cacofonías narrativas. Habría que agregar, asimismo, la sinceridad y nobleza de las actuaciones, comenzando por Junior Bejar, el adolescente elegido en un *casting* que evaluó más de seiscientos aspirantes de diferentes escuelas peruanas.



La presencia del realismo mágico como significante sobreimpuesto a un tipo de realidad desgarradora conforma también el tono de *Los silencios*, que llegó avalado por su presencia en la Quincena de Realizadores (Cannes) y obtuvo entre nosotros el Coral a la contribución artística.

Dentro del conflicto armado en Colombia, la historia sigue a los adolescentes Nuria y Fabio, quienes llegan con su madre a una isla desconocida en la frontera del gigante sureño, de donde procede un padre desaparecido que un día retorna. El filme focaliza el dolor que ha dejado en no pocas familias del país la guerra que lo ensangrentó durante décadas.

La directora Beatriz Seigner logra aunar con sapiencia varios registros bastante opuestos, al menos desde el punto de vista expresivo: la aparente no-ficción y el ambiente suprarreal, sin olvidar la



exposición de la cotidianidad como puntero diégetico, todo ello desde una subjetiva: Nuria, quien, mediante su mudez voluntaria, cautelosa, también simbólica, actúa como testigo y presencia absoluta.

Las declaraciones de las víctimas del conflicto, así como las reuniones de los isleños reclamando su derecho a permanecer en ese, su lugar de origen, aportan a la narración una perspectiva documental que confiere un sabor de verismo al magma fictivo, enriquecido desde otro tono con el elemento mágico: la isla está llena de fantasmas, pero ello detenta asimismo una connotación metafórica que alude a la muerte, la desaparición y el vacío recurrentes, pesantes.

Ese carácter mí(s)tico presente todo el tiempo en la diégesis se ve matizado por pinceladas de discreto humorismo, sobre todo en los encuentros de la madre y el niño, este último despreocupado e

irresponsable, ajeno a la tragedia que se respira en el lugar. Merece elogio el hecho de que, pese a esta variedad de registros, el filme exhibe una rara organicidad, a lo que ha contribuido la eficacia del montaje, lo cual no resta que haya más de un momento o escena dilatados o redundantes.

También esta obra que galardonamos en la 40 edición de nuestro festival se caracteriza por diseños de iluminación y fotografía impecables: la penumbra, el claroscuro, las angulaciones esquinadas y los planos —frontales, cenitales...— conforman y proyectan la atmósfera lúgubre del lugar, revestido siempre de una opacidad y un gris que metaforizan la miseria de los personajes, el intenso drama personal, familiar y social que viven. Los desempeños son también muy sinceros; incluso los de histriones no profesionales, que se desenvuelven con naturalidad y frescura.

Premio especial del jurado de ópera prima en La Habana, *La camarista* —precedida por otros galardones o selecciones oficiales en Toronto, San Sebastián, Londres y Morelia— fue realizada por la mexicana Lila Avilés, partiendo de su pieza teatral *La camarera*, en la que plasmaba, de alguna manera, la serie fotográfica *Hotel*, creada por la artista visual francesa Sophie Calle a partir de imágenes tomadas de objetos olvidados por los huéspedes de un hotel veneciano, así como de sus habitaciones a medida que se vaciaban.

La camarista sigue a Eve, trabajadora de limpieza en un hotel de cinco estrellas de la capital mexicana. El retrato de la prudente empleada, introvertida y seria, va armándose con pormenorización a lo largo del relato: deja la vida en cada habitación y complace hasta a los más exigentes y extravagantes clientes, pero también es la madre soltera que debe criar sola a un hijo al que casi nunca ve por lo esclavo de ese trabajo, que transcurre en hermosos cuartos ajenos, con impresionantes panorámicas de la ciudad, donde el personaje observa con curiosidad y privilegiado anonimato los vestigios más íntimos dejados por los diversos ocupantes del hotel. Lo único que rompe su continuidad sin fin, donde parece que siempre vive el mismo día, son sus de-

seos de superación personal e incluso sus contados e individuales desahogos sexuales.

El filme se proyecta desde la subjetiva de la protagonista, y la narración se torna deliberadamente monótona al punto de abrumar, pero no hay dudas de que fue la intención de la realizadora, quien filmó no pocos planos y escenas en tiempo real: un elevador que baja con toda su calma, deteniéndose en cada piso; limpieza rigurosa, con todo esfuerzo y vehemencia de una bañera que debe quedar lista en minutos... de modo que aprehendamos hasta el detalle lo deshumanizante, rutinario y desconsiderado de algunos empleos, única opción para muchas familias.

En realidad, *La camarista* es una película sobre la invisibilidad. Discursa sobre esos seres que no le importan a nadie, que solo «funcionan» mientras resuelven algo (incluso a nivel de compañeros de trabajo, como se ve en la relación de la protagonista con su simpática, pero pragmática colega), y a quienes una parcializada jerarquía ignora como trabajadores y como seres humanos.

Avilés consigue un retrato certero y preciso tanto del personaje como del contexto mediante su estudiada y bien proyectada morfología: los expresivos planos generales y medios revelan con lucidez y



conocimiento de causa ese mundo aparentemente armónico que encierra la frialdad de una cárcel. A las reiteraciones y el tempo lento como estrategias discursivas de indudable eficacia se unen variaciones tonales que enriquecen la diégesis: humor, en su variante cínica, y los códigos de un tipo de cine social que hereda de Loach y Guédiguian, sin olvidar ese referente clásico: los *Tiempos modernos*, de Chaplin.

Quizá el lado erótico de la camarera, que en los momentos finales se asoma, pudo explor(t)arse un poco mejor, pero no hay dudas de que se trata de un filme aleccionador y lúcido, sin panfletarios ni explícitos didactismos moralizantes. Gabriela Cartol (*La tirisia*) entrega asimismo una actuación sensible, pletórica de contención e interiorismo en la piel de la tenaz empleada, como el resto del elenco, sobre todo Teresa Sánchez, en el personaje de la gruesa colega, extrovertida y falsamente solidaria.

Tres filmes que hacen de la alusión, la conjugación eficaz de tonos y recursos expresivos y la sutileza en la focalización de sujetos y contextos poco recurrentes —esencialmente de culturas aborígenes— la hechura y el magma de textos que reafirman la salud y el potencial del cine latinoamericano.



Frank Padrón (Pinar del Río, 1958)

Crítico de artes, narrador, poeta y ensayista. Sus más recientes libros son: *El cineasta que llevo dentro* (Ediciones ICAIC) y *De la letra a la esencia: Mirta Aguirre y el barroco literario* (premio UNEAC 2016).



La camarista (Lila Avilés)

Carlos Sorín: La tiranía del oficio, el cine de la duda y el espectador ermitaño

Rubén Padrón Astorga

Entre las charlas organizadas por el 40 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la de Carlos Sorín fue la que más me cautivó. ¿Cómo no sentirse cautivado por un cineasta que confiesa que le da miedo hacer cine? Cuando Sorín habla se expone todo el tiempo, como si cediera a una demanda impostergable de explicarse como creador, de señalar su ruta, sus objetivos, límites y carencias. La postura que asume frente a un público cualquiera, desconocido, es de confesión: no para que lo admiren con facilidad, sino para hacerse cómplice de sus actos y pensamientos, y exponerse sin remedio a la evaluación ajena. Uno incluso percibe alivio en él cuando cambia de tema, cuando habla del mundo digital, de la distribución de cine, de la pintura barroca, o de cualquier otra cosa alejada de sus resortes creativos. Pero no está ahí para distraerse con cháchara casual, sino para ser testigo de sí mismo. Entonces regresa a los límites de su visión creadora y de su vocabulario estético, cuenta el tiempo que el cine le ha robado, ve el éxito de sus películas como algo desproporcionado y habla del riesgo de recibir premios (sabe que el guion de *Eterna sonrisa de Nueva Jersey* era malo, pero sospecha que el fracaso desorbitado de ese filme se debió al éxito previo de *La película del rey*), reconoce la tragedia que significa para él no poder ver nunca sus películas por primera vez, como lo haría cualquier espectador, pues para el cineasta, obligado a contemplarla como objeto en formación, no existe la primera impresión de su obra. Puede que Sorín se sienta satisfecho con lo que ha hecho, pero cuando habla en público no proclama su satisfacción, sino la angustia que le causa ejercer su oficio con rigor. En su próxima vida, dice, no será cineasta.

Después de ver *Joel* y de escuchar a Sorín, uno descubre entre el autor y la película un extraño vínculo de continuidad, como si el filme no concluyera hasta la llegada de las revelaciones postreras del realizador. Como una reedición o un guion extracinematográfico, como un corte del director que no añade secuencias desechadas, sino vivencias o convicciones paralelas y anteriores a la realización, el relato vital de Sorín le aporta un sentido complementario y revelador a las imágenes en pantalla. Y no es que sus palabras expliquen una obra que no se basta a sí misma, sino que la confirman y redimensionan justo en lo que es.

Por ejemplo, para todo el que lo quiera escuchar, Sorín hace dos confesiones esenciales: el público es su referencia a la hora de hacer una película (su mirada vive desdoblada, en travesía constante hacia la piel de espectador) y el proceso de creación es en él un acto personal, un monólogo de interacción con la materia filmica: escribe y edita sus películas solo, sin interferencias externas. Escritura, dirección y edición son un proceso único que realiza sin interlocutor, de ahí que sus filmes tengan ese aliento ermitaño y visceral, ese aspecto hosco de transeúnte solitario.

Esa soledad cósmica del Sorín creador es la misma que se percibe en sus personajes. Ya trate asuntos sociales, como la adopción y la discriminación; o íntimos, como la maternidad y los conflictos domésticos, sus personajes, la mayoría encarnados por actores no profesionales y anónimos (como el público con el que se comunican), están marcados por el aislamiento y la introspección. De ahí que el realizador deteste los efectos cinematográficos impactantes. El gesto, dice Sorín, el lenguaje no verbal, la elocuen-

cia del rostro ensimismado, el silencio, son sus recursos cinematográficos preferidos, y llega a ellos a través del actor, el único recurso inamovible, dice. Quien quiera disfrutar a plenitud de una película suya debe estar dispuesto a aceptar ese silencio y a renunciar a la retórica. Su cine no es confirmación, sino insinuación.

Joel, su nueva película, se acerca a una pareja que decide adoptar a un niño porque no puede concebir. Sin embargo, el chico que les toca tiene ocho años (después resultan ser nueve). Según una estadística que deambula por Internet, nueve de cada diez parejas dispuestas a adoptar rechazarían a niños de edad tan avanzada, aunque no hace falta una estadística para comprender esa decisión. El objetivo de la película es revelar el verdadero drama social de la adopción: no solo consiste en fundar una paternidad, sino en acoger a un ser humano. Como asegura uno de sus personajes, no se trata de buscar un hijo para unos padres, sino unos padres para un niño sin hogar. De entrada, el filme sabotea su temática: no es una historia habitual de adopción, sino de solidaridad. *Joel* es un gesto de humanidad.

Para Sorín, el cine tiene que ser un reto. Filma, dice, porque le gusta sufrir. Rueda (lo ha hecho varias veces) en parajes aislados, inhóspitos, nevados, donde no hay Internet ni electricidad que distraigan de la película al equipo técnico y actoral. Ti-

ranía creativa que se traducirá en la historia como sobriedad, tensión y ansiedad, y que revelará nada más que la esencia, concreta y sin ornamentos, de lo que se quiere transmitir.

Su aspiración de reto se expresa en sus personajes, en la manera en que se construyen, pero sobre todo en la elección de quienes los interpretarán. Sorín conoció a Joel Noguera mientras este mendigaba comida en una panadería. Para su nueva película, cuyo título sería *José*, el director quería contar la historia de un niño desamparado. El actor lo es todo, pensaría entonces, y transformó al niño hambriento en personaje, además de ponerle su nombre al filme. La interpretación de Joel, a medio camino entre la exteriorización natural de un chico sin amparo y una impresionante asimilación del drama del protagonista fabricado para él, le aporta a la cinta un realismo denso, un fuerte ímpetu interno de verosimilitud. Joel es un cachorro indefenso, pero acostumbrado a correr riesgos para buscarse la vida. Desconfía por hábito de la bondad de los demás, pero confía por instinto en la seguridad de los refugios. De la eficacia de su desempeño depende que un cineasta lo escoja para interpretar un papel y que unos padres lo adopten tras un periodo de prueba. Doble circunstancia dramática de un niño obligado a reorientar su vida fingiendo lo que es frente a una cámara.





El otro pilar actoral de la película es Victoria Almeida, la madre. El filme mira y respira a través de ella. También se justifica. *Joel* está dividida en dos partes bien diferenciadas. En la primera, los padres intentan construir a la carrera una doble identidad (la suya como padres y la de Joel como hijo) que habitualmente se produce de forma gradual, pero que aquí está obligada a crearse con la brusquedad de un cataclismo. Esa fase del relato se sostiene sobre la tensión que genera la introducción del elemento ajeno y problemático en el ámbito familiar, y es preámbulo de otra tensión, de tipo social, a partir de que el niño se matricula en la escuela del pueblo, segunda parte diferenciada de la historia. El enfrentamiento que establecen estas dos formas de tensión, la doméstica y la social, es el camino que fabrica la película para ir en busca de su objetivo.

Venido de un ambiente marginal, Joel les cuenta sobre su antigua vida a sus nuevos compañeros, quienes escuchan fascinados los relatos como si se tratara de una aventura peligrosa y excitante. Joel

les habla de robos, drogas y armas, quizás no solo porque es lo que conoce, sino para explotar a su favor la curiosidad de unos niños habituados a una existencia sin sobresaltos. De repente, Joel transforma su personaje desvalido en un héroe escolar. La vida desgraciada de la que intenta huir adquiere de pronto una apariencia exitosa. Como la perspectiva de la película es la de la madre, estos acontecimientos solo llegarán al espectador indirectamente, a través de los relatos incompletos que le cuentan a la mujer los profesores y otros padres, quienes, preocupados por sus hijos, comienzan a presionar para sacar a Joel de la escuela y así evitar su influencia peligrosa. A medida que Joel empieza a ser asimilado por sus compañeros, que no lo excluyen por su pasado o por su comportamiento diferente, sino que más bien lo admiran por eso, comienza como reacción el rechazo de los padres.

La película introduce aquí un elemento clave, el de la discriminación, y como el espectador lo recibe de manera indirecta, su respuesta, y la de la madre,



es de indignación espontánea ante una injusticia evidente. La discriminación, que fue una costumbre, una necesidad y una garantía de amparo en las sociedades del pasado, es uno de los peores males del mundo contemporáneo, que no se concibe como una reunión de poblaciones aisladas en conflicto constante, sino como una gran comunidad transfronteriza que aspira a la convivencia ecuménica. Un comportamiento excluyente de un personaje provocará un rechazo mayoritario de una audiencia contemporánea. Sin embargo, el relato no busca satisfacerse con una condena automática y silenciosa por parte de los espectadores. Las cosas no funcionan así, diría Sorín. Se vuelve abyecto el ideal que suplanta a una realidad falsificándola. Por primera vez entonces hay una desviación en el punto de vista y emerge la mirada de los padres preocupados, siempre observada desde la posición de la madre, *alter ego* de un director empeñado en encarrilar a su público hacia el examen de conciencia y desviarlo de la exaltación ideológica, de una

reprobación confortable amparada en una convicción insípida e irreflexiva de lo que está bien y de lo que es correcto. El cambio de perspectiva opera en el personaje interpretado por Victoria Almeida un desdoblamiento que la detiene de pronto entre dos fuerzas legítimas: la necesidad propia y la ajena de proteger a los hijos.

Sorín enfrenta dos perspectivas contrarias e igualmente válidas, pues ambas partes quieren lo mismo: cuidar a sus hijos, unos de la exclusión, otros de la influencia peligrosa. ¿Es posible condenar una en beneficio de la otra? Hasta allí llega la faena del director, hasta que plantea esa pregunta difícil, cuya respuesta no dará él, sino cada cual a sí mismo, en su soledad, sin renunciar a dudar.

Uno de los mayores dramas del ser humano es no poder estar nunca completamente seguro de nada. Hay algo falso en la convicción total, algo irreal en la demostración plena. El convencido total es un teórico, o un ideólogo, o un necio. El cine de Sorín no busca demostrar, sino, como él, apenas exponer, confesar la indefinición dramática de quien desconfiaba de la certidumbre.

Creo que esa es la gran virtud de *Joel*, que recibió el premio al mejor guion en el festival habanero. Sin forzar una solución dramática para darle fin a la historia, ni una apariencia falsa y acogedora de redondez, consigue fabricar un callejón sin salida perturbador, una encerrona de ambigüedad para atrapar a los espectadores y obligarlos a juzgar con sinceridad, a juzgarse a sí mismos. Su final no es abierto, aunque lo pueda parecer, sino una indefinición que es estructural dentro de la película (y del tema elegido), y que coge cuerpo en el epílogo, cuando se enfrentan las dos partes del relato, es decir, cuando se vuelve activo el vínculo comunicativo entre las dos perspectivas en tensión: la íntima y la social.

A manera de cierre, *Joel* sugiere que en un enfrentamiento entre dos posiciones igualmente legítimas no prevalecerá la que contenga mayores dosis de verdad, de convicciones razonables (o de razones correctas), sino aquella a la que se le ponga más empeño. Pero la solución a la duda sería anecdótica, de ahí que la película no se ocupe de recogerla. Basta con plantearla, con contemplarla como posibilidad.



Rubén Padrón Astorga (La Habana, 1976)
Crítico de cine, editor y diseñador. Trabaja en la *Cartelera de Cine y Video* del ICAIC, en el programa de televisión *Arte 7* y en la revista *Cine Cubano*.

ROMA O LA REINVENCIÓN DEL CINE DE LÁGRIMAS



Roma (2018), de Alfonso Cuarón, exige ser comprendida como melodrama, género que subraya lo emocional por encima de cualquier otro elemento de la acción dramática. Cuarón lo tiene claro a partir del propio peso evocatorio de su película: un relato donde la función autobiográfica (su propia infancia) está resuelta a través del prisma de la nostalgia y, por tanto, ajeno a necesidades de verosimilitud referencial. Incluso el tratamiento fotográfico y la elección del blanco y negro sugiere más un paisaje idealizado de la memoria que un mundo social concreto: esa calle, donde siempre hay un vendedor o un desfile, tiene más de álbum de fotos que de mundo histórico.

El segundo rasgo esencial del melodrama que sobresale en *Roma* es su modelado alrededor de un universo femenino. Lo doméstico está dibujado aquí como el espacio de la mujer, en la mejor tradición del cine mexicano del periodo clásico, y en general, del cine latinoamericano patriarcal.

El sujeto masculino de esta película recibe un modelado singular como contraparte afectiva, sobre todo si nos detenemos en los dos protagónicos: el cabeza de familia del hogar donde trabaja Cleo y el novio de la empleada doméstica. Ambos existen en su esfera particular, vinculada al mundo de afuera, que permanece ajeno y extraño al cosmos doméstico. La primera aparición del señor de la casa está descrita de manera ostentosa con su arribo en el imponente Galaxy, escuchando un movimiento sinfónico a todo volumen y maniobrando el auto con idéntica seguridad con la que manipula su cigarrillo prendido, hasta que consigue finalizar con éxito la ceremonia de aparcamiento.

Este sujeto, del cual jamás sabremos demasiado, se conduce con el mismo síndrome obsesivo de control que el novio de Cleo. Este segundo personaje muestra a su novia, en el cuarto de pensión donde han estado teniendo sexo, su destreza en el manejo de un instrumento contundente. Cuarón describe a esos varones como individuos que se manifiestan a través del ejercicio de la virilidad y del deseo de posesión.

De ahí que no sorprenda el siguiente rasgo dramático que los va a caracterizar: la traición. Ambos terminarán abandonando de la forma más torpe y despreciativa a sus parejas. El padre de familia se

irá con una mujer más joven, sin hacerse cargo siquiera de las consecuencias que ello tiene sobre los hijos, mientras que el novio de Cleo la ignorará una vez que reciba la noticia de que la muchacha está embarazada, y cuando ella consigue dar con su paradero para exigirle la cuota de corresponsabilidad debida, termina amenazándola y agredéndola.

Ojo con el paraje adonde Cleo va a buscar al energúmeno: un mundo de extrarradio urbano, polvoriento y agreste, donde una columna de hombres sincroniza golpes de *katana* bajo el mando de un entrenador gringo; al mismo tiempo, reciben la visita aleccionadora de un forzado célebre de la televisión, quien los invita a alcanzar nuevas cimas en el dominio de su mente y cuerpo. La ironía de Cuarón sobre el mundo viril se manifiesta aquí desnuda, pues mientras los atletas curtidos son incapaces de sostener el equilibrio en una pierna que exige el presunto mago, Cleo, que entre un puñado de curiosos contempla arrobada la práctica de artes marciales, consigue dominar el ejercicio sin dificultad.

Aunque la estetización y abstracción general de *Roma* lo disfrace, la película funciona a partir de un sistema de clichés absolutos. Uno de ellos cobra cuerpo en la caracterización de los espacios. El afuera de *Roma* es ordinario o violento: la aridez del escenario donde entrena el colectivo paramilitar; el hacinamiento de la noche bohemia, en el episodio de la salida familiar al cine; la sangrienta represión de la protesta estudiantil durante la secuencia en la que Cleo está escogiendo cuna para su hijo por nacer; el caos del hospital, aséptico en su ordenada racionalidad al decretar la muerte de la criatura; el mar revuelto donde los niños están a punto de perecer ahogados; el bosque incendiado de la finca campestre de los amigos ricos... Todo es peligro en ese orden de cosas ajeno a la calidez del hogar propio.

Cuarón parece haber hecho en este filme su *ars poetica*. Si en sus títulos previos se arriesgaba a apuntar la equivalencia entre la felicidad individual y el hogar, la familia, aquí concentra en ello toda su energía. Sus películas mejor valoradas tienen trazas de este tema, pero acaso la más cercana a *Roma* de todas ellas sea la adaptación de la novela de Frances Hodgson Burnett, *A Little Princess* (*La princesita*), cuya segunda versión filmica (en 1939 Shirley

Temple había protagonizado una) dirigió en 1995. La soledad y el anhelo por el hogar son el eje de esos constantes regresos de Cuarón a los relatos de iniciación. *Great Expectations* (*Grandes esperanzas*), que adaptara a partir de Dickens en 1998, podría ser el paradigma, pero sirvan como ejemplo además sus mucho mejor valoradas *Y tu mamá también* (2001), *Children of Men* (*Hijos de los hombres*, 2006) e incluso, a su manera, *Gravity* (*Gravedad*, 2013).

Roma es especial dentro de ese recorrido, porque puede verse como interfase entre el viejo cine mexicano y una sensibilidad que opera menos a partir de producir una imagen de lo nacional que desde la noción de lo transnacional. El conflicto entre los atributos de la modernidad urbana y los valores tradicionales, encarnados en la hacienda y el charro que expresara el periodo dorado del cine mexicano, es desplazado por Cuarón hacia la caracterización antinómica del adentro y el afuera, en el que la infancia sería un estado patrimonial donde todo es salvable, tibio y generoso, y lo maternal es una especie de barrera protectora ante todo lo ambiguo y siniestro de un más allá amenazante, donde gobiernan los hombres.

La revalorización en *Roma* del espacio doméstico como contrapartida de lo masculino no es el único rasgo manifiesto del trabajo sobre rancios repertorios culturales del cine y la cultura popular mexicana. Lo es también la caracterización del sujeto femenino desde la tríada moralizante del melodrama patriarcal, que dibujaba a sus personajes sobre el eje pecado-sufrimiento-redención. Tanto Cleo como sus empleadoras, mujeres de clase media, sufren por lo mismo: el desprecio y el desengaño frente a los hombres.

En este sentido, la Cleo que interpreta Yalitza Aparicio se suma con justicia al panteón simbólico donde reposan decenas de personajes encarnados por Dolores del Río, Fanny Navarro, Laura Hidalgo, Ninón Sevilla, Libertad Lamarque, Zully Moreno o María Félix, entre otras, cada una con sus matices. La empleada doméstica que protagoniza *Roma* es otra mujer caída. Sola, embarazada, pobre, mestiza, emigrada, encargada de faenas difíciles, va a pecar, a sufrir y a redimirse. Mas, y he aquí la singularidad del tratamiento de Cuarón, ello ocurre además en un entorno de diferencia de clase social. La función subalterna de Cleo es más que manifiesta. No obstante, su función moral se iguala a la de su señora empleadora: ella también ha sido traicionada, abandonada y, en un momento de absoluta solidaridad de género, dirigiéndose a la criada, confiesa: «No importa lo que te digan: siempre estamos solas».

Para Cuarón, el conflicto de clase carece de importancia porque todo se reduce a un dilema de valores morales absolutos y de solidaridad entre mujeres violentadas. No debería por ello sorprender que no exista tampoco una visión clasista en Cleo. El personaje es incluso observado como un traidor de clase en aquella escena en que su amiga le comenta que su madre está detenida, que la gente de su comunidad ha sido reprimida por el ejército, que podría ir a visitarla a la prisión... Cleo no se inmuta ante ello. Porque tiene su propio ámbito de recogimiento y alivio, su parnaso personal: la familia que abandonó o perdió le es devuelta en esta otra, blanca y urbana, donde sus problemas encuentran un remanso de armonía, donde la aceptan y premian.

Por eso el episodio de la redención final del personaje, que sucede cuando Cleo se quiebra tras salvar del ahogamiento a los hijos de su ama (cosa que no pudo hacer por el suyo, y confiesa que no lo quería tener), es también aquel donde la fuerza del melodrama se despliega sin embozo; el cine de lágrimas hace su trabajo puro y duro de traernos a su regazo para darnos palmaditas de alivio.

La maternidad frustrada de Cleo (no queda muy claro que tener un hijo iba a ser consumatorio para ella, pues convertirse en madre acabaría por robar la exclusividad afectiva de que gozan los vástagos de su jefa) la devuelve emocionalmente casta y pura al amor de sus niños adoptivos. Entre ellos el propio Cuarón, ese niño cuya infancia imaginada se ha servido de la protagonista para convertirla en el eje de una película donde vuelve a existir el mundo ideal que vive en su cabeza, allí donde todo era virginal y tibio, y una cohorte de mujeres solícitas existían solo para consolarlo a él y a sus hermanos, e incluso, para limpiar la mierda del perro de la casa.

El personaje de Cleo posee un contenido trágico extra comparado con el de las heroínas del melodrama previo. Si bien es ella el centro del relato, no es quien cuenta la historia. Cuarón articula su solidaridad simbólica con la chacha de su despreocupada infancia, robándole la voz. Esta película no hace el más mínimo esfuerzo por comprenderla como algo diferente de sus obsesiones memoriales. En ello coincide con Alejandro González Iñárritu, quien en *Amores perros* (2000) dibujaba un mundo de valores esencializados, sin pizca de circunstancialidad o libre albedrío, pues todos los caminos se cruzaban en el determinismo moral de la realidad humana y ninguna transgresión merecía premio.

Roma resulta entonces un esfuerzo estéril y egoísta, porque como película de evocación reproduce la imagen extraviada y pueril que Cuarón conserva de sí mismo como niño. Su narcicismo lo

lleva a reproducir un inconsciente ante el cual no logra colocarse críticamente, como si ni siquiera esa visión hubiera evolucionado, mucho menos la distancia necesaria ante esa realidad.

Cleo se sacrifica a sí misma en el altar de la entrega afectiva y vital a quienes sirve. Más que un nuevo ejemplo de buen salvaje, su modelado de carácter propone una clase de heroicidad donde a la mujer caída del melodrama prostibulario se superpone el paradigma altruista de la india noble que los cronistas piadosos de la Nueva España celebraron como atributo superior de esa «raza»: la capacidad de sobreponerse a los peores padecimientos con el alma limpia. Incluso, a los escarnios que debían sufrir a manos de quienes los esclavizaban.

En ese sentido, el imaginario que expresa *Roma* es transparente: el niño de la casa creció, se hizo cineasta y ahora siente la necesidad de practicar la solidaridad simbólica filmando una película de arte sobre una india de nombre caprichoso que lo apapachaba, que se desvivía por verlo feliz... a costa incluso de la dicha propia.



Dean Luis Reyes (Sancti Spíritus, 1972)

Crítico, ensayista y profesor. Tiene publicados los libros *Contra el documento* (Editorial Cauce, 2005), *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano* (Editorial Oriente, 2012), *La forma realizada. El cine de animación* (Ediciones ICAIC, 2015) y *Werner Herzog: la búsqueda de la verdad extática* (Nobuko, Buenos Aires, 2016).



La caza de Lars

Si vas a matar, espera por Virgilio

Rolando Leyva Caballero

Porque toda casa es hecha por alguno,
pero el que hace todas las cosas es Dios.
Hebreos 3:4.

*Woah Woman, oh woman, don't treat me so mean
You're the meanest old woman that I've ever seen
I guess if you said so I'd have to pack my things and go
(That's right!).
Percy Mayfield.
«Hit the road Jack».*

1. Soy la venganza autosatisfecha de Jack¹

Lars von Trier ha dedicado buena parte de su vida adulta no solo a gestar un cine de arte, autoral, de pretensiones filosóficas trascendentales, sino también, y precisamente por ello, a cobijarse tras una reputación de intratable y temible. Esta actitud lo ha llevado a ser uno de los directores más influyentes y polémicos de los últimos 35 años de la historia del cine, y uno de los más respetados y seguidos, a partir de la calidad intrínseca, a ratos manierista, de su obra fílmica, siempre oscilante, pero que no deja indiferente a casi nadie. Si bien arrastraba una producción interesante desde inicios de los años ochenta, marcadamente autorreferencial en lo temático, no fue hasta la declaración de principios contenidos en el manifiesto de Dogma 95 que se convirtió en un realizador más que reconocido, al apostar por un nuevo canon audiovisual², una suerte de neorrealismo nórdico determinante en la escena cinematográfica europea y mundial de finales del siglo xx.

Su evolución de los últimos años, sin embargo, ha estado marcada no tanto por un cambio de su registro estético, que no ha ocurrido sino por una

desviación definitiva de su sensibilidad retorcida, que la disfruta y padece a partes iguales; que lo ha impelido al escarnecimiento brutal de sus personajes femeninos, siempre sufridos, pero que ahora acaban despojados de cualquier posibilidad de escapar de un destino trágico que les acecha de manera irremediable.

La casa de Jack (*The House That Jack Built*, 2018) establece así una escalada en su carrera fílmica, más bien un nuevo descenso a los infiernos. Otra vez. Podría decirse que ha viajado en ambas direcciones en muchas ocasiones anteriores.

Fiel a su estilo esencialmente «dogmático», que nunca le permitiría abandonar el empleo de la cámara al hombro, o en mano, *La casa de Jack* es un nuevo episodio en su búsqueda espiritual, no de la verdad, sino de la maldad, entendida como una cualidad intrínsecamente humana, que a veces resulta imposible reprimir de manera natural, y que por tanto es necesario asumir hasta las últimas consecuencias.

Es el despertar asustadizo de la bestia humana, que, entrampada por leyes y reglas escritas de la convivencia en sociedad, encuentra en el director

danés no un detractor, sino más bien un admirador. Es la cuerda temática en la que Lars von Trier se siente, más que cómodo, realizado como un autor de cine. De ahí el aprehensivo carácter dialogante e introspectivo, metafísico, no menos traumático y violento desde la contención emocional, pero no física, de un narrador personaje que intentará convencernos de que actúa movilizado por los más altos designios de una autoridad divina, esquiva pero suprema, que lo faculta para buscar y encontrar el arte, la belleza, por medio de la destrucción y la muerte del prójimo arrogante y desprevenido.

Por eso *La casa de Jack* no es la anécdota de un asesino furtivo³. Alguien aficionado a la caza de la especie humana, víctima dilecta de sí misma. El asunto es más oscuro. Lars von Trier se apropia de la semilla del mal y la inoculara en los terrenos fértiles del inconsciente del espectador, pero también de los personajes, que esperan ser desatados para hacer de las suyas a la más mínima oportunidad, sin que por ello deban exponer, más que explicacio-

nes, razones convincentes. Solo el libre fluir de los instintos más primarios.

De ahí que se pueda afirmar que uno de los puntales filosóficos del cine danés contemporáneo, en la figura de Von Trier, sea precisamente el de la represión, del pecado como la consumación del acto liberador de romper lo establecido, de la culpa cristiana en tanto estado antinatural impuesto desde las costumbres y hábitos cívicos que amoldan al animal humano a un corpus ético ancestral, devenido prisión mental, pero sobre todo moral.

La casa de Jack no es la denostación de la demencia en tanto enfermedad asociada al efecto represivo de las normas sociales instituidas, como ocurre o propone cierto tipo de cine ejemplarizante, pero nada sofisticado. Para Lars, cualquier patología mental, en cuanto padecimiento personal que elude la comprensión clasista y la explicación social de la naturaleza humana, es también una aptitud artística, un vehículo de expresión de ciertas cualidades creativas aberrantes, pero no por ello menos calificadas y disfrutables.



IMPULSIVENESS

Cinéfilo conocedor de los esquemas industriales de siempre, en lo narrativo, Lars von Trier se permite empezar el largometraje asumiendo como válido el manido recurso de la chica en apuros. Que una dama en desgracia aparezca abandonada a su suerte en medio de la nada permite augurar, sin equívocos, tratándose del director danés, que todo irá a peor.

Lo atrayente en el caso de *La casa de Jack* ocurre más bien en el nivel y plano de la información subliminal con que el director surte al espectador, que dispondrá de pistas elocuentes sobre quién es el personaje en realidad: Jack es un hombre descompuesto, disfuncional, un ser humano herido y solo.

Aunque se puede deducir, Lars von Trier apostará por concebir la personalidad de Jack a partir de sus conversaciones desquiciantes con esos interlocutores prescindibles que irán apareciendo para luego ser aniquilados con furia. Así, el primer asesinato establecerá las pautas patológicas que movilizarán a Jack en su intento voraz de convertirse en un artista vestido por Dios para una gran misión en la vida: alcanzar cierto grado superior del ser. No obstante, más allá del actuar físico entre los personajes, buena parte del intercambio entre ellos ocurre en el plano de los diálogos encubiertos.

A partir de una conversación causal, pero nunca descafeinada, Lars von Trier articulará los motivos triviales que transformarán a Jack en un asesino en serie. Dice el primer personaje femenino exterminado por Jack, dirigiéndose a él: «Esta porquería no fun-

ciona. ¿Tienes un “gato” que me puedas prestar?»⁴. Lo interesante de la frase y de las que sobrevendrán después en el diálogo entre los dos personajes, siempre en inglés, se resiente a nivel lingüístico a causa de las traducciones que se hacen de un idioma a otros. Así, lo que para los angloparlantes que vean el filme adquiere un sentido y significado obvio, es más difícil de asumir por los hispanohablantes⁵.

Su interpretación semántica, simbólica y visual no es desechable, pues tributa a la configuración psicológica directa del asesino que Jack no es. Aún. En cuanto objeto utilitario, instituye una analogía nominal con el personaje, ya que tanto el «gato» (*jack*), como el hombre en su condición de persona (Jack), deberían estar aptos para levantar grandes pesos muertos, pero no pueden, porque los dos están quebrados de una forma u otra.

La conversación se irá tensando y generando de a poco un encuentro que acabará de manera desagradable sin que ninguna de las partes pueda hacer nada para evitarlo. Dice ella al escuchar que Jack no está en condiciones de ayudarla a resolver el problema de su coche:

«¡Qué raro! Pensé que todos tenían un “gato”». Admite decepcionada mientras insiste en pedirle a Jack que le eche una mano, a lo cual él responde:

«Bueno, no tengo que revisar tu auto. El problema con tu “gato” es que está roto».

En una película de ínfulas metafísicas, los diálogos suelen ser más decisivos e informativos que las



MOOD SWINGS

1ST INCIDENT

supuestas acciones dramáticas. De ahí la importancia que es posible conceder al intercambio verbal entre los personajes bajo presión.

Por un lado, el oportunismo de una mujer elegante que recurre al coqueteo y la insinuación para inducir a Jack a que la ayude en contra de su deseo. El error del personaje femenino en apuros no es recabar auxilio de un desconocido. Tampoco explotar su condición de mujer atractiva y elegante, sino practicar el juego insano de la provocación gestual y verbal. Llega a sugerir, entonces: «Podrías ser un asesino en serie. Lo siento, pero te ves como uno». Afirma sin medir las consecuencias que tendrán sus palabras. Es el personaje femenino, por tanto, quien concede a Jack la idea de convertirse en un homicida serial⁶.

Así, desde la perspectiva de Jack, y del director en parte, debe ser castigada, no por el pecado de ser mujer, sino por su incapacidad para callar, haciendo enojar a Jack. Ella también debe ser escarmentada por amedrentarlo sin razón. Llega a decir: «Un "gato" como este puede hacer mucho daño. ¿No lo crees?». Lars precisaba crear un personaje femenino que resucitase el relato canónico, pecaminoso, de la mujer que intenta imponer su voluntad desde la persistencia en la manipulación emocional y sentimental de un hombre de mecha corta.

El personaje femenino, que no sabe aún que se encuentra en apuros, más allá del pinchazo que sufrió su automóvil, es la encarnación de la mujer desafiante y engreída que descrea de la capacidad homicida de los hombres⁷. Su actitud burlona y condescendiente es la que provoca su muerte violenta. El círculo del desprecio que siente por Jack sin apenas conocerlo, a contrapelo de estar él haciéndole un favor desinteresado, cierra con una frase lapidaria: «Eres demasiado cobarde para matar a alguien». Entonces le cierran el pico.

Jack destruirá de varios golpes el mito de la mujer adulta que puede cuidar de sí misma. El pecado mortal es el de la arrogancia, pero también la incontinenia verborreica de quien desprecia a los otros y disfruta escucharse a sí misma.

Lars von Trier es un director que siempre ha permitido que sus personajes se expliquen, lo mismo por medio del contrapunto verbal que desde el monólogo. Las metamorfosis múltiples de sus pro-

tagonistas acaban siendo expuestas de alguna manera poco común. *La casa de Jack* no es la excepción. La película no narra la historia repetida una y mil veces del asesino en serie que se dedica a cazar al semejante porque en algún momento olvidado de su niñez fue abusado por una figura familiar autoritaria. Tampoco es la historia de una venganza autosatisfecha contra la sociedad que desprecia al individuo incapaz de aceptar las normas. El asesino en serie, descrito desde el cine convencional como un desajustado, cual enfermo incapaz de controlar y corregir su comportamiento desviado, aquí es un sujeto investido de otras atribuciones y deberes casi místicos.

Lo que somete al análisis Lars von Trier, para desmontarlos, no son tanto los modos y principios de funcionamiento de la sociedad humana contemporánea, sino las bazas civilizatorias históricas que magnifican y subliman el arte y lo bello como el escalón último y superior de la evolución de la especie biológica, pero también del ser social, librado al fin de sus comportamientos atávicos.

Es decir, los seres humanos se realizan y trascienden como mamíferos en la misma medida en que sus instintos primarios devienen materia prima para la consecución de un vehículo expresivo único, la creación artística y su belleza, que emanan de esos objetos y sucesos protagonizados por los individuos, todos aquellos dotados con la aptitud asumible pero inconsciente de ir más allá de las capacidades y dones naturales concedidos por un Dios todopoderoso, que en buena medida es la gran autoridad metafísica emplazada en el filme.

El ordenamiento cósmico y la existencia del universo como jardín de recreo de ese Dios descompensado y tiránico que olvidó a su creación más preciada, el ser humano, es el sustrato reflexivo de un filme que ahonda en el tema de la maldad consustancial a la humanidad, pero también en la posibilidad de conseguir la felicidad individual a través de la praxis del libre albedrío, así sea a la manera dantesca de un asesino en serie condenado al infierno.

Jack, sin entenderlo bien ni saber por qué, anhela jugar a ser un ángel rebelde, un usurpador de funciones, un destructor de lo creado por el Dios omnisciente, pero también irresponsable, ese repartidor de justicia que castiga a los herejes y pecadores después

de haberles concedido la opción de ser buenos o malos. Jack, más que un ángel de luz caído en desgracia, no solo se enfrenta a Dios. También, en sintonía con la mentalidad maquiavélica de la deidad judeocristiana, constituye apenas una partícula vital, parte integral de un plan que lo supera y convierte en esclavo del sentido del humor sádico que caracteriza, desde siempre, al pantocrátor del Antiguo Testamento, del cual Jack es deudor y cómplice, al citarlo como su principal fuente de inspiración a la hora de matar.

2. Soy la ira desperdiciada de Jack

El diálogo constante entre Jack y Virgilio, como poeta de compañía en un viaje de castigo eterno al inframundo, acentúa en parte la sensación sombría de un largometraje deferente, no tanto con los espectadores, sino con los personajes, más que solitarios, necesitados de comprensión y empatía, en este caso por parte de los demás. Es decir. Nosotros.

Si bien Jack es una persona de éxito a la cual no le basta con ser próspero, el debate interior que lo consume también lo compele a escoger entre dos únicas posibilidades en pugna. Por un lado, asumir la mediocridad de su ser terrenal, un ingeniero con limitaciones creativas que no encuentra la forma de evitar convertirse en un epígono de todo lo que ha sido construido antes por los otros. Un continuador incapacitado para dejar huella siquiera. En la banda contraria, la ambición de acercarse a competir con Dios, gran arquitecto del universo, responsable de los destinos de su existencia individual, y a quien Jack reclama la concesión del talento artístico suficiente que le permita ejercer con aplomo su función de creador divino, demiurgo demoníaco que halla en el asesinato del prójimo la concreción de ese impulso estético de búsqueda del arte y la belleza, precisamente por medio del caos y la destrucción de las convenciones al uso.

Jack, en esencia, es un iconoclasta que desea convertirse en ídolo de masas. Un dictador doméstico en potencia, un maniático con delirios de grandeza⁸.

La interpretación artística o estética de la realidad social parte precisamente del rescate del derecho a ser un animal cruel y despiadado, cazador del prójimo.

Necesita encontrar una razón superior. Al desafiar e intentar imitar a Dios, en lo concerniente a la creación de un universo personal donde él sea el amo, Jack asume la tarea épica de construir una morada hecha a su imagen, medida y semejanza, lo cual pue-



VULGARITY

RUDENESS

de ser asumido como una metáfora sobre el destino crepuscular y servil del hombre que al adorar a Dios acaba desobedeciéndole. En su condición de hombre creyente, pero no devoto, de cínico e incorregible, Jack conjura la agonía espiritual de saberse limitado por su condición humana, mortal, que acabará haciéndolo perecer de alguna manera. El impulso banal de ignorar el carácter anecdótico de la existencia hasta sustituirlo por un legado repulsivo, basado en la destrucción de lo que se tenga por bueno y hermoso, establece el miedo, no ya de morir, sino de ser olvidado sin remedio.

Atrapado en una sociedad apócrifa que aspira a la uniformidad del ser humano, despersonalizado por las ambiciones y el consumo de bienes y servicios fútiles, Jack encuentra la forma de superar y sustituir su estatus existencial transitorio por un estado espiritual trascendente.

Para conseguirlo es preciso matar. Más que el arrepentimiento, la contrición y el acecho de la culpa son dos de las constantes morales del cine de Von Trier. Son nociones consustanciales a una estética intensivista, donde el individuo es llevado al límite de sus capacidades en el ejercicio de sus deberes y derechos, distorsionados por una percepción enfermiza de las reglas del contrato social.

A partir del segundo incidente que narra Jack, se pone en entredicho otro de los grandes mitos de la sociedad contemporánea, el de la sensación de seguridad ciudadana basada en la vigilancia por parte de las fuerzas de la ley y el orden, burladas en este caso por un individuo muy motivado para hacer daño. De paso, cuestiona otro de los cimientos de la sociedad norteamericana actual: la práctica de la auto-protección y preservación de la integridad física personal. Si bien con el primer asesinato Jack había castigado la arrogancia y frivolidad de una mujer insoportable, con el segundo se propone expiar la avaricia ajena, incluso la gula y pereza de los que tragan sin parar para mitigar su ansiedad.

Jack, es preciso verlo de esta manera, más que un asesino en serie o cazador, se

asume como un ángel castigador y terrible que redime con la muerte a los que han incurrido en algún pecado capital. No importa que en un inicio no pase de ser un asesino *amateur* que aprende sobre la marcha los secretos del oficio. Que recurra a la asfixia mecánica para hacer justicia divina, por mano propia, habla también de un individuo que disfruta, cómo no, el escarnio del asesinato.

El trastorno obsesivo compulsivo que padece lo impulsa no solo a limpiar de manera concienzuda la escena del segundo crimen, casi al extremo de ser atrapado con las manos en el cuerpo del delito, sino a mantener impoluta su casa y lugar de trabajo, donde construye esas muchas maquetas inacabadas de una obra infinita que es su gran proyecto de vida: trascender.

Jack, en tanto personaje autoconsciente que se aventura a demoler la cuarta pared para confraternizar con el espectador, es honesto y transparente en la medida que asume y confiesa los que podrían ser entendidos como sus grandes defectos: egoísmo, vulgaridad, rudeza, impulsividad, narcicismo, inteligencia, irracionalidad, manipulación, cambios de humor, superioridad verbal⁹.

Asumir la convivencia como simulacro cívico de aceptación amorosa y respeto por los demás es lo que le facilita a Jack convertirse en un personaje paródico, casi esperpéntico, que entiende e implementa la empatía impostada como una puesta en escena que le permitirá acercarse a los otros hasta cebarse en ellos. La doble moral como parte de la educación intelectual y sentimental del ser. Lars von Trier insiste en criticar el comportamiento hipócrita y los simulacros alrededor y sobre los cuales se establecerían las normas de convivencia social, regidas por códigos éticos más o menos consensuados, ya sea arbitrados de manera colectiva y democrática en las urnas o impuestos mediante el ejercicio de la fuerza del poder en cualquiera de sus formas de existencia y expresión.

La alegoría de los segadores que cortan los granos y el pasto ayuda a explicar, solo en parte, el sentido confuso o distorsionado que condiciona las acciones pervertidas de Jack, para quien el acto automático e involuntario de respirar, de inhalar y exhalar el aire fresco mientras se trabaja en los campos de mieses, se relaciona no tanto con el ciclo afortunado de las estaciones del año y la vida, sino más bien con la llegada abrupta y definitiva de la muerte, que acecha por doquier, para convertir lo bello y lo bueno de existir en feo y malo.

2ND
MURDER
INCIDENT

3. Soy el corazón roto de Jack

Si bien la comprensión del asesinato como una de las bellas artes¹⁰ se remonta a la sensibilidad decimonónica y romántica, canalizada con el paso de los años a través de la novela negra y mucho más tarde por el cine de suspense y terror, Lars von Trier, atrevido e intransigente al fin, como buena parte de los mejores directores europeos que cultivan el cine de autor en cualquiera de sus géneros, intentará filosofar al respecto desde la asunción de un argumento casi visceral, que pecará por exceso al regodearse, no podría ser de otra forma, en aderezar las atrocidades humanas con una puesta en escena oscura y perfeccionista.

Si bien con la tercera muerte, en este caso de una amante que se equivocó al escoger como pareja posible a un asesino en serie, Jack incorpora al debate la problemática del amor y el sexo, no es hasta que ocurre el recuento exhaustivo de este tercer incidente que entendemos y reafirmamos el carácter reactivo de un filme dirigido por un realizador que, precedido de una reputación cuestionable, por misógino, concibe su obra en tiempos del movimiento feminista *Yo También (Me Too)*.

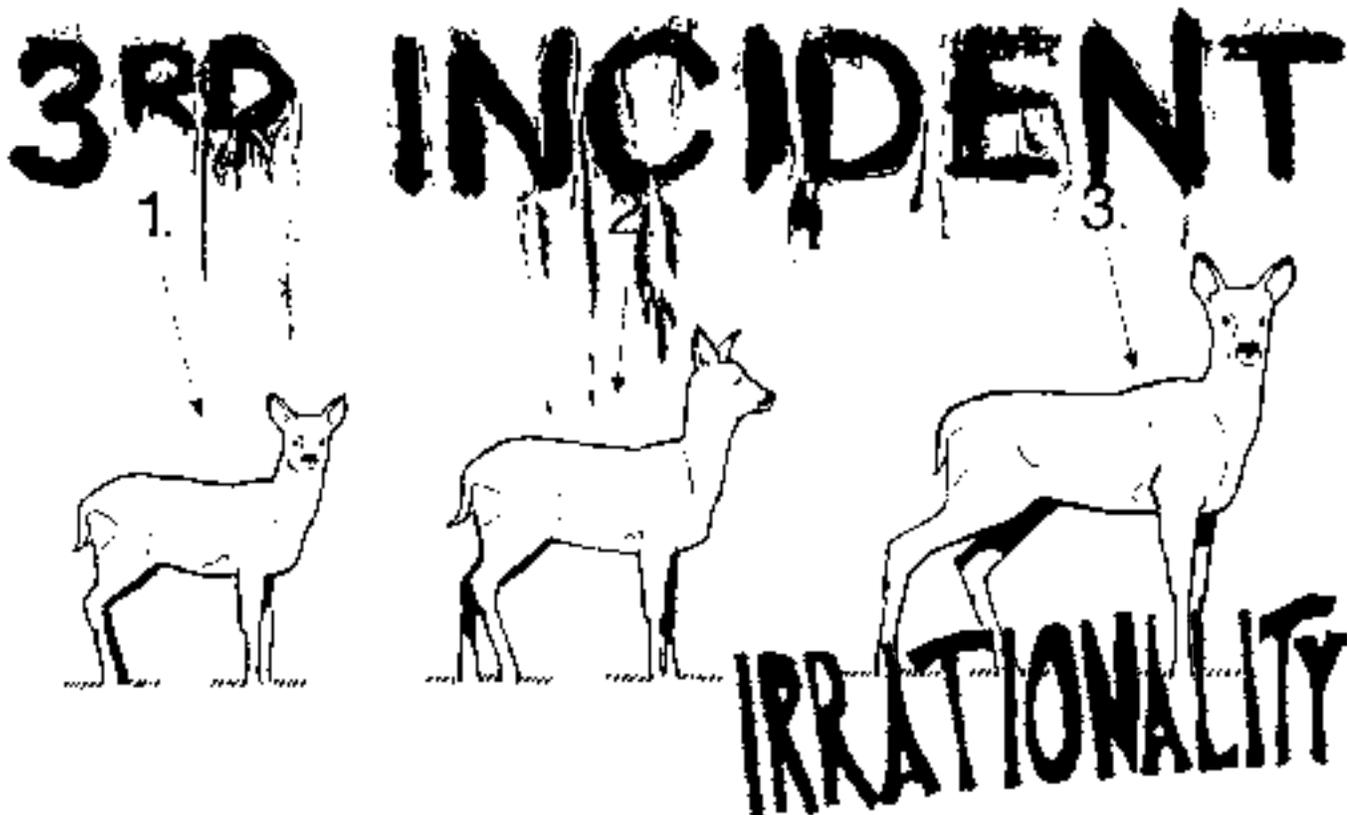
Es cuando ocurre la metamorfosis decisiva de Jack en el Señor Sofisticación. De regreso al empleo de la alegoría de la caza como ese ritual desagradable y sádico que practican los seres humanos sin necesidad, no para alimentarse, sino por el placer de saciar el instinto predatorio de la especie, Lars von Trier, Jack mediante, se permite emplazar a dos de las instituciones sagradas de la cultura europea y norteamericana en su versión extendida. Por un lado, la familia como la estructura celular básica bajo

amenaza de ser desarticulada, pero también entendiéndola cual instancia civilizatoria que coarta o limita la realización del hombre. Por el otro, la condición de madre, de la mujer cosificada al punto de quedar reducida a un objeto reproductivo, responsable de portar la carga de la crianza de la descendencia, y por ello, obligada casi siempre a renunciar a sus otras facetas individuales, en especial, la de ser una persona sexualmente activa que busca compañía y satisfacción.

Con la música estacional de Vivaldi sonando como parte de la banda sonora, en medio de un paisaje boscoso y pastoril, Jack lleva adelante el exterminio de una familia monoparental, regida por una madre confiada e ingenua que anhela encontrar en el hombre que la asesinará un patrón de referencia, masculino, con el que acompañar el proceso educativo de sus dos hijos varones.

Más que cazar o sacrificar, dos infinitivos brutales que de solo pronunciarlos hacen sentir más que incómodo a Jack, este lleva adelante una limpieza étnica, un ejercicio de tiro al blanco que respeta, eso sí, los códigos éticos de la caza, los de matar en un sentido ascendente, empezando por la menor de las crías, luego el objetivo mediano, para acabar finalmente con la progenitora.

Jack, más allá de toda suspicacia, lo que está eliminando del paisaje dramático de su vida es la posibilidad de una relación sentimental convencional que lo lleve a conformar una familia donde él deba asumir el papel de esposo y padre. De una forma u otra, Virgilio¹¹, su interlocutor, acaba justificando lo imposible: «La caza, después de todo, es una metáfora del amor».





Si bien Jack aparenta alergias o cierta apatía ante fillos efectos indeseados del amor y sus ansias, ello no significa que practique el celibato como el *modus* de expiar sus culpas por medio de la abstinencia de poner a prueba su voluntad. La suya es una sexualidad mórbida y primitiva que lo llevará en algún momento al asesinato de su pareja, que aunque le atrae en lo físico, también le asquea, más que todo por no encontrarla a la altura de las circunstancias y del nivel de exigencia intelectual que él espera que ella detente como una virtud cardinal.

4TH INCIDENT

Acabar con su vida en cuanto es una pecadora que ejerce la lujuria ignorante, en este caso practicándole una mastectomía doble y sin anestesia, responde a la necesidad argumental de insistir en la ablación como la reacción inmediata a la castración simbólica del hombre. Tal brutalidad sin sentido, tan solo para llegar al momento en que Jack arroja, de forma retórica, una pregunta y una respuesta, tan afirmativas como ciertas, que encierran el sustrato filosófico postergado de un largometraje extenuante (hablamos de un largometraje de ficción de dos horas y media de placer sadomasoquista): «¿Por qué siempre es culpa del hombre?», para luego ratificar, algo dubitativo: «Las mujeres siempre son las víctimas, ¿verdad? Y los hombres siempre son los criminales».

Intelligence

5TH INCIDENT

Desde la perspectiva irracunda de Jack, los hombres deben ser castigados por su incapacidad para resistir el empuje vigoroso de un movimiento de liberación que aspira a la igualdad razonada de los derechos y deberes a ser vindicados ante la sociedad y en lo individual íntimo. Por eso la última bala que él desea gastar es para matar a varios hombres al unísono, en última instancia, todos¹², máximos responsables de que la situación haya desembocado en una revolución de género, que aunque con muchos precedentes en la historia, nunca había cuajado en un movimiento de reconocimiento del carácter histórico y sistémico del problema de la desigualdad entre los géneros, y de la supervivencia

De película
Cine Cubano

evidente o soterrada del machismo y la misoginia tras nuevas prácticas discriminadoras que a veces pasan desapercibidas.

Aquí subyace el verdadero entramado ideológico de un largometraje de ficción, violento y terrorífico, que describe no solo el estado anímico de una generación de hombres atrapados en medio del marasmo que significó para ellos el arraigo decisivo del discurso feminista y del reforzamiento de la ideología de género. También expone la renuencia masculina a permitir que le transfieran la culpa ancestral que durante muchos siglos acarrearón las mujeres como si fuese una maldición del cielo, pero sobre todo, como lo que era en realidad a todas luces: una imposición machista y misógina que buscaba ningunearlas para luego, desde ese argumento banal, espurio e interiorizado, esclavizarlas, mantenerlas sometidas a un ordenamiento patriarcal que las convertía en seres humanos incompletos, de segunda categoría, simplemente inferiores.

La casa de Jack podría ser entendida como la reacción de un autor ante un fenómeno que ha rebasado el campo de acción del debate político en el ámbito público para expresarse en todas las esferas humanas posibles, incluida la subjetividad hormonal del sujeto masculino hegemónico puesto en ridículo y que teme perder sus privilegios, por lo que actúa en consecuencia.

En pleno auge de las redefiniciones correctoras y reivindicativas de lo que es lo femenino y lo masculino desde un punto de vista nunca más binario ni sectario, el asunto no depende ya del concepto anacrónico que tengan de los demás los individuos que ejercen el poder. Eso sí. Si vas a tomar la justicia por la mano para matar en nombre del arte, la belleza y el hombre, no olvides esperar por Virgilio. Si algo nos demuestra el intento fallido de Lars de construir su casa ideal es que el camino del infierno está empedrado de viejas intenciones.



1 Las tres frases que dan título a cada uno de los subtítulos del artículo forman parte de los parlamentos proferidos por el personaje de Jack en el largometraje *Fight Club* (*El club de la pelea*, 1999), de David Fincher.

- 2 Lo que propusieron él y Thomas Vinterberg en el manifiesto de Dogma 95 era un regreso consciente y responsable al cine artístico, más personal, menos contaminado por la industria, que priorizara historias mínimas y verosímiles, donde los efectos especiales fuesen relegados en tanto artificios innecesarios y se emplearan actores y luces naturales, así como la cámara al hombro o en mano, completamente neurótica, y subjetiva, por tanto humanizada, que permitía concebir diálogos muy breves, desde la fragmentación o la ruptura de los planos, en una edición atropellada, saltante, pero funcional, de escenas cortas e intensas.
- 3 Las alusiones a la práctica de la caza como actividad económica, deporte y entretenimiento homicida son constantes no solo al interior del filme analizado, *La casa de Jack*, sino de la sensibilidad de los miembros del manifiesto y movimiento Dogma 95. De hecho, Thomas Vinterberg, el otro puntal del cine danés contemporáneo, dirigió una película titulada así, *La caza* (2012), asumida y expuesta como el acto persecutorio que convierte en víctimas necesarias y propiciatorias a los seres humanos que hayan quebrado los códigos de la convivencia en sociedad. En este caso, un maestro acusado de ser pedófilo.
- 4 Extraído literalmente de los subtítulos en castellano del original en inglés.
- 5 Jack es un apelativo relativamente común que acepta diversas interpretaciones respecto a su etimología. Algunos autores insinúan que es una variante de Jacobo, nombre que podría derivarse del hebreo *áqebh*, que significa «talón», o bien de *áqab*, que equivale a «engaño». Hay quien sugiere que es una variación de John, que a su vez es una variante de Juan, nombre de origen judío que puede ser interpretado como «Dios ha tenido misericordia» o «regalo de Dios». Otros autores afirman que podría tener su origen en la voz celta *iach*, cuyo significado es «salud», y que se interpretaría como «saludable y lleno de energía y vida». Sin embargo, en el filme, más allá de nominar al personaje, adquiere otro significado, más objetual, digamos. *Jack* es el apelativo cosificado que describe al gato mecánico que sostiene en sus manos el personaje femenino en el momento de su encuentro fortuito con Jack en medio de una carretera vecinal, y con el cual será asesinado tras recibir varios golpes en el rostro.
- 6 Que sea Uma Thurman la actriz que interpreta el personaje de la mujer arrogante y en apuros, que no sabe callar nunca, no es obra de la casualidad ni de su talento para la actuación. En lo absoluto. Ella encarnó a lo largo de una sangrienta trilogía tarantineana el arquetipo de la mujer decidida y heroica, no solo capacitada y dispuesta a desencadenar una venganza violenta contra un hombre cruel y peligroso, sino casi inmortal a partir de sus habilidades para matar y sobrevivir a cualquier intento de asesinato feroz. Lars von Trier, conocedor, pero no partidario de esta tendencia reivindicativa del cine contemporáneo, que apuesta por empoderar a las mujeres desde el emplazamiento y destrucción simbólica de la autoridad de la que siempre han estado investidos los personajes masculinos, desiste de ser el artista políticamente correcto y oportuno que demandan las circunstancias dominantes. En su lugar ha decidido permanecer fiel a una forma muy particular de entender el mundo y las relaciones entre los géneros, mediadas por la lucha callada por practicar la hegemonía y el poder personal de imponer decisiones egoístas en solitario, siempre en detrimento del otro, que acabará subordinado.

- 7 Lars von Trier se atreve una vez más, casi siempre de manera encubierta o indirecta, a promover la reconversión crítica pero necesaria del hombre pusilánime que acaba siendo dominando por las mujeres. Incluso destruido. Es un viejo pánico personal exacerbado ahora por el auge del movimiento feminista y su actitud combativa ante el acoso constante de los grandes depredadores sexuales de la industria del cine, encarnados en la figura de Harvey Weinstein, el rostro visible de un escándalo extendido y mayúsculo que también salpicó al autor danés, sobre todo tras las insinuaciones de la cantante islandesa Björk, quien en declaraciones a la prensa dio a entender, por las claras, que había sido victimizada por Lars von Trier durante el rodaje de *Dancer In The Dark (Bailando en la oscuridad, 2000)*.
- 8 Como buen egocéntrico y narcisista, con carencias afectivas no resueltas a través del contacto humano, Jack aspira a convertirse, por medio del arte de destruir lo bello de la vida, en un déspota culto y diabólico, admirador y émulo de ese arquetipo de ser humano belicoso y cruel que encarnó en los grandes dictadores del siglo xx. El director no deja margen a la duda. Jack es un fascista bien intencionado y tremebundo. Jack es un superhombre a la manera de José Ingenieros, no de Nietzsche. Un perfecto mediocre engraido.
- 9 Son los comportamientos y rasgos psicopatológicos comunes que comparten la mayoría de los asesinos en serie, y a sueldo, que asolaron la sociedad norteamericana durante años, en especial de los que podrían haber servido de basamento e inspiración para concebir la personalidad despiadada y enfermiza de Jack, no solo Richard Kuklinski, alias *Ice man*, por su método de congelación de las víctimas para enmascarar el momento de la muerte, y del cual aparecen imágenes en el filme de ficción dirigido por Lars von Trier, sino también de una larga lista de criminales, algunos de ellos desconocidos, en la que aparecerían desde los anónimos Jack el Destripador (*Jack the Ripper*) y el Asesino del Zodíaco, hasta el archifamoso y repudiado Ted Bundy, el no menos recalcitrante y repulsivo Gary Leon Ridgway (*The Green River Killer*), y otros psicópatas como Richard Ramirez (*The Night Stalker*), y Jeffrey Dahmer (El Canibal de Milwaukee), quien aportaría al cine la imagen estereotipada y recurrente del depravado sexual que comete atrocidades mientras permanece impasible, y de la cual Lars von Trier se apropia y aprovecha en esta oportunidad.
- 10 «Del asesinato considerado como una de las bellas artes» es un ensayo de Thomas de Quincey editado por primera vez en 1827 en la revista *Blackwood*. No solo es un texto capital por su carácter fundacional, sino también por ser una de las obras maestras de la sátira negra en clave británica. Thomas de Quincey, con todo el humor sadomasoquista del mundo, concibe el asesinato como un espectáculo digno de ver. Según el autor, más allá de las consecuencias de tipo penal en las que él no insistiría, era básico asumir los asesinatos no como actos éticos y morales, sino cual obras artísticas, piezas con un valor visual agregado. A su vez, analiza de forma puntual el crimen como un acto rodeado de una estética inmanente, no transferible a ninguna otra experiencia sensorial. De más está comentar lo determinante que resultó su estudio e influencia en la obra de los grandes maestros del cine de suspense y terror.

Rolando Leyva Caballero (Santiago de Cuba, 1980) Licenciado en Historia del Arte y máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano, por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Valencia, España. Sus textos sobre crítica cinematográfica han sido publicados en diferentes revistas especializadas cubanas y extranjeras.

- 11 De nuevo el *casting* de la película es increíble. Si bien Matt Dillon había aceptado el papel de Jack por el desafío y la recompensa que supone filmar a las órdenes de Lars von Trier, en el caso de Bruno Ganz, que interpreta el personaje del poeta Virgilio, entran a jugar otras variantes que van más allá del talento. Quizás tenga que ver con que el actor suizo haya en su momento aceptado encargarse de dos personajes que acabarían siendo esenciales en su carrera, el ángel Damiel en *El cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987) y el de Adolf Hitler en *El hundimiento* (Oliver Hirschbiegel, 2004), que estarían irremediablemente emparentados en lo espiritual y lo simbólico con el que desarrolla ahora en *La casa de Jack*.
- 12 Someter al calvario del asesinato a varios personajes masculinos multiculturales y diversos en lo étnico, entendiéndose un afronorteamericano y un asiático en primer y segundo plano de la acción dramática, pero también un trío de caucásicos, recurriendo para ello a un viejo experimento pirotécnico puesto en práctica durante la Segunda Guerra Mundial por las fuerzas hitlerianas con el fin de aniquilar prisioneros de guerra con un mínimo de esfuerzo y recursos, ayuda a entender cuál es el punto de vista del personaje de Jack. Según parece decirnos, se está librando en la sociedad contemporánea un cruento conflicto, en este caso de ideas y principios, donde la menor vacilación al respecto debe ser entendida como una traición a la causa machista de preservar aquellos privilegios ancestrales perpetuados en el tiempo. En consecuencia, los hombres del mundo que cooperen sin resistirse, independientemente de su origen y condición social, deben pagar con sus vidas por haber favorecido una revuelta feminista que amenaza con relegarlos a la condición de cavernícolas alfabetizados, pero no por ello dominantes ni dotados. Un nuevo orden mundial, en teoría, más equitativo y justo, aspira a entronizarse, y la mujer forma parte plena del mismo.



Una gotera en el grifo de mi destino

Mario Espinosa

—Soy un escritor temporalmente bajo de inspiración.

—¿Ah, un escritor, eh?

—Sí.

—¿Está seguro?

—No, no lo estoy.

—¿Qué es lo que escribe?

—Relatos cortos, principalmente. Y estoy en mitad de una novela.

—¿Una novela, eh?

—Sí.

—¿Cómo se titula?

—*La gotera en el grifo de mi destino*.

—Oh, eso me gusta. ¿De qué trata?

—De todo.

—¿De todo? ¿Quieres decir, por ejemplo, que trata sobre el cáncer?

—Sí.

—¿Y qué me dices de mi esposa?

—También aparece¹.

Solo de imaginar ese espectáculo que ha visionado Charles Bukowski como un profeta o como un anarquista borracho, el ejercicio de la crítica se retorcería en sus propias estrategias. Los manicomios abrirían sus puertas a aquellos críticos que enfrentasen una obra que tratase acerca de todo. Aunque el asunto puede ser relativo, no hace falta pensar en un libro de millones de páginas, o en un filme de cuatro meses de duración; tal vez ya un haiku de Bashō hable acerca de todo. Tal vez tres horas de metraje en la mano del director turco Nuri Bilge Ceylan sean suficiente.

El peral salvaje (*Ahlat Ağacı*, 2018) ha cerrado dos festivales. Cannes la programó en su última función, y algunos pensaron que como la prensa

especializada ya estaba de retirada no fue lo suficientemente valorada para una Palma. También es fácil sospechar que valoraran sus premios anteriores como un impedimento, en caso de que haya habido algún forcejeo diplomático, pero *El peral salvaje* pudo haber sido ganador de cualquiera de las categorías premiadas. Curiosamente, fue este Ceylan salvaje quien también cerró la 40 edición del festival de La Habana en un cine La Rampa casi lleno. Ciertamente es que en sus tres horas de duración algún espectador pudo haberse sentido ahogado por la densidad y ritmo de un cine más contemplativo que dinámico. Sin embargo, el filme resultó ser tan espontáneo, atractivamente místico, con personajes complejos que se movían todo el tiempo entre la luz y la sombra, con una fotografía limpia salida de la mano de un maestro, que cada segundo en esa sala valió la pena.

El cine de Ceylan es una máquina difícil. Para catalogar de alguna forma su estilo propongo pensar en los diez o quince primeros minutos de un filme bien accesible, donde un impaciente espectador rápidamente descifrará a qué personaje seguir, de qué conflictos esperar solución y deducir, incluso desde la primera escena, el género de la película. Ahora, con Ceylan, esos 15 minutos se extienden a 30, 45 y hasta 90 minutos en un limbo narrativo. En *El peral salvaje* —también en otras de sus obras— la acción no parece suceder y los tiempos muertos invaden, pero tal dilatación no es nociva; en cambio, Ceylan la vuelve hermosa. Como compensación tras la desaparición del orden narrativo y la violación a la poética de Aristóteles, el director turco nos regala el «irse por las ramas», unas ramas que se despliegan en el infinito de las disertaciones y diálogos imparables, justificados en una trama que los deja fluir: Un joven escritor con su primera novela en la mano regresa a su pueblo natal después de cinco años de estudios para profesor de primaria. Tras el regreso encontrará que las deudas de su padre han afectado a su familia. Sinan Karasu es su nombre, y es un personaje que domina el arte de la polémica. Sus estudios le han dado argumentos y su juventud le ha dado su entusiasmo por la ruptura. Sinan es una perfecta herramienta de exploración usada por Ceylan para deslizarse por los territorios más alejados. Cual maniobras sacadas de los *Diálogos* de Platón, puntos de vistas antagonísticos chocan en cuanto a religión, literatura, amor, economía, feminismo, hasta llegar a otras cuestiones esenciales humanas. En este campo de ideas en oposición, Ceylan se define polifónico, dejando claramente visible que *El peral salvaje* no es solo un filme, sino también un ensayo.



Entra Sinan en una librería, se encuentra con un reconocido escritor local. Durante el diálogo-guerra, detrás del escritor consagrado, Ceylan deja ver una imagen de Gabriel García Márquez; detrás de Sinan se asoma Franz Kafka. Hablan entonces el escritor que vivió su fama y el que murió en las sombras:

- Así que quieres ser escritor.
- Bueno, sí. Estoy escribiendo ahora, por si sirve de algo.
- ¿Qué género?
- No lo sé. Algo así como reflexiones sobre la «cultura de la vida» local.
- ¿Cosas promocionales de la zona?

- No, nunca. ¿Qué le hizo pensar eso?
- ¿Por qué nunca?
- «No hay hechos, solo interpretaciones». Para citar al maestro. Diría que debería ser vista como una delirante metanovela de autoficción.
- Entonces, ¿de qué trata esta estafalaria metanovela?
- Debe ser una de esas novelas que no se puede describir en una o dos oraciones.
- No te preocupes, una o dos palabras no la desflorarían.
- No es eso, pero... a las mentes simples les gusta reducir un trabajo a una idea central sólida. Me refería a ellos. Los que consideran



una novela un fracaso si no pueden sacar una conclusión simple de ella.

En esta escena vemos un filme que se tuerce sobre sí mismo. Diálogos autorreferenciales que descubren la coincidencia entre las inquietudes de un personaje y las de su autor. El primer libro de Sinan lleva como título *El peral salvaje*, y como un director de cine a la búsqueda de presupuesto para un proyecto ambicioso, busca financiamiento para la publicación. Y tal vez lo hubiera obtenido si accediese a reducir sus ideas a «cosas promocionales de la zona». Teme a la «descripción de lo local», su propuesta es la «búsqueda en lo local». Claramente se trata de un fantasma que ha aterrorizado a Nuri Bilge Ceylan durante casi toda su filmografía. Hemos visto a sus personajes dinamitar la tranquilidad de un costumbrismo plano o decorativo, mientras se vuelven poliédricos y escapistas. En esta victoria de lo metafílmico, Ceylan se hace de un aura literaria; ahora su película no puede reducirse a una simple idea sólida. Tal vez trate acerca de todo.

Creo que uno de los mayores méritos de toda su obra ha sido filmar con la certeza de que el cine es aún un arte joven e incompleto, por lo que este director turco, tal como han hecho otros grandes cineastas que él mismo cita como influencia, fuerza y exprime sus formas. *El peral salvaje* no solo es novelesco o literario por su organización en capítulos, o por su estructura dialógica, sino porque es evidencia de que Ceylan sabe que hay algo del cine que extermina la imaginación. Este filme cruza sus fronteras, va hacia afuera, hacia lo invisible, incluso cuando no tiene otro lenguaje que la imagen, y ha dejado sus mensajes ahí, en ese terreno incierto que pertenece a la literatura.

Esta misma ágora de grandes discursos tiene un punto ciego. En uno de los diálogos de Platón, Sócrates llega a concluir que hay algo más allá de la política, las letras y la ciencia que no puede ser enseñado. Habla de una virtud y de sus dones, del sentimiento innato del bien. Sinan tiene su fe totalmente puesta en la palabra; solo al final verá la caída del discurso y su imperio. Digamos entonces que esa desaparición es lo que realmente le interesa a Ceylan, algo que se puede anticipar desde sus primeras películas, como en *Kasaba* (1997), cuando un personaje hablaba sobre las batallas de Alejandro Magno:

—Después de luchar durante un tiempo ellos percibieron algo parecido al agua. Primero creyeron que era un espejismo. De repente vieron un oasis en el medio del desierto. Un soldado caminó hacia el agua y...

—¡Hijo! Olvídate de los problemas de los demás y preocúpate por nosotros. Todavía estoy llorando la muerte de tu pobre hermano.

El escritor que antes hablaba con Sinan le dice algo similar:

—No me importa que el centro de la literatura sea el lenguaje o cualquier otra mierda. En lo único que pienso ahora es en el dolor de mis pies.

Fue Yunus Emre², un poeta y místico turco que aparece citado en la película, quien se acercó con un verso hacia la misma esencia genuina que le preocupa a Ceylan: «Yo encontré mi Luna aquí, en la Tierra, / ¿Qué me importa el cielo?».

Definitivamente es una película con su base en la retórica, con todo su peso sobre el diálogo; pero no solo descansa sus valores cinematográficos en un océano de palabras, sino también en la sensibilidad de una cámara que persigue breves rayos de luz entre las hojas, y que esculpe en la imagen buscando su perfección. Sorprende la llegada de los silencios, en los que Sinan pierde su lengua y aparecen sus sueños. Dosis de extrañamiento y fracturas



del espacio y el tiempo hacen suponer otros mensajes, otro discurso más allá de las palabras. Como había mencionado antes, no se trata de un fruto nuevo en el peral; ya habíamos visto a este director amante de Chéjov cortar cuellos con el filo de sus hilos narrativos y revivir a los decapitados con la cámara perfecta, pero aquí yace la certeza de que esa rara relación entre forma y contenido va hacia una exploración de la condición humana y toda su oscuridad.

Idris Karasu es el padre de Sinan; este personaje es un eje esencial del filme. Sinan choca con la adicción de su padre a las apuestas en las carreras de caballos, lo llega a odiar, la idea que tiene de él lo reduce a una simple forma, Sinan solo quiere ver sus sombras, no reconoce al idealista que cava un pozo en una colina durante años esperando encontrar agua. Tampoco reconoce que de alguna forma él es también su padre. En un final, Idris le demuestra que eso es solo una parte de él, no la esencia. El padre resultó ser el único lector de *El peral salvaje*.

Un verso de Rumi, tal vez uno de los más conocidos del poeta sufí, que aparece como exergo en un tema de la banda de rock experimental Julian Casablancas and the Voidz, resume muchos de los pensamientos aquí ensayados: «Más allá de las

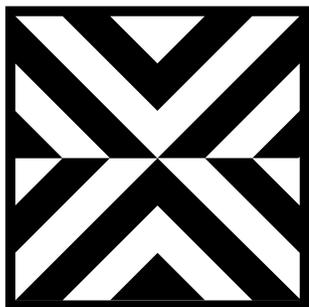
ideas del bien y del mal existe un campo. Allí nos encontraremos». Sin embargo, a Casablancas no le interesó el final del aforismo: «Cuando el alma se acuesta en esa hierba, el mundo está demasiado lleno para hablar de él. Las ideas, el lenguaje, incluso la frase “cada uno”, no tienen sentido». Esas palabras dibujan una imagen del filme: Idris Karasu tumbado a la sombra de un peral salvaje. En su paz y silencio, las hormigas caminan sobre él; durante semanas estarán saliendo por su nariz.



- 1 Fragmento extraído de *Factótum*, una novela de Charles Bukowski.
- 2 Poco se sabe de la vida de este poeta. Su biografía está compuesta por un mosaico de leyendas. Una de las más conocidas hace referencia a un devoto fanático llamado Molla Kasim, que malinterpretaba los poemas de Yunus escritos sobre el amor divino. Se dice que Molla Kasim, sentado a la orilla de un río, quemó mil poemas y tiró mil más al agua. Pero cuando intentaba tirar otro, vio que este Yunus lo dedicaba del siguiente modo: «Yunus, no digas estas palabras de manera torcida, quizás un día te censure Molla Kasim». Al ver este poema, Molla Kasim se dio cuenta de que Yunus era un hombre que había llegado a la perfección, o sea, a la santidad; arrepentido del daño que había hecho, guardó otros mil poemas. Sin embargo, según la creencia popular, los primeros dos mil poemas no fueron destruidos: mil fueron al cielo, en donde los ángeles los recitan, y los otros mil, echados al agua, los leen los peces; en cuanto al resto, los leemos nosotros.



Mario Espinosa (La Habana, 1991)
Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana en 2015. Crítico de cine y ensayista.



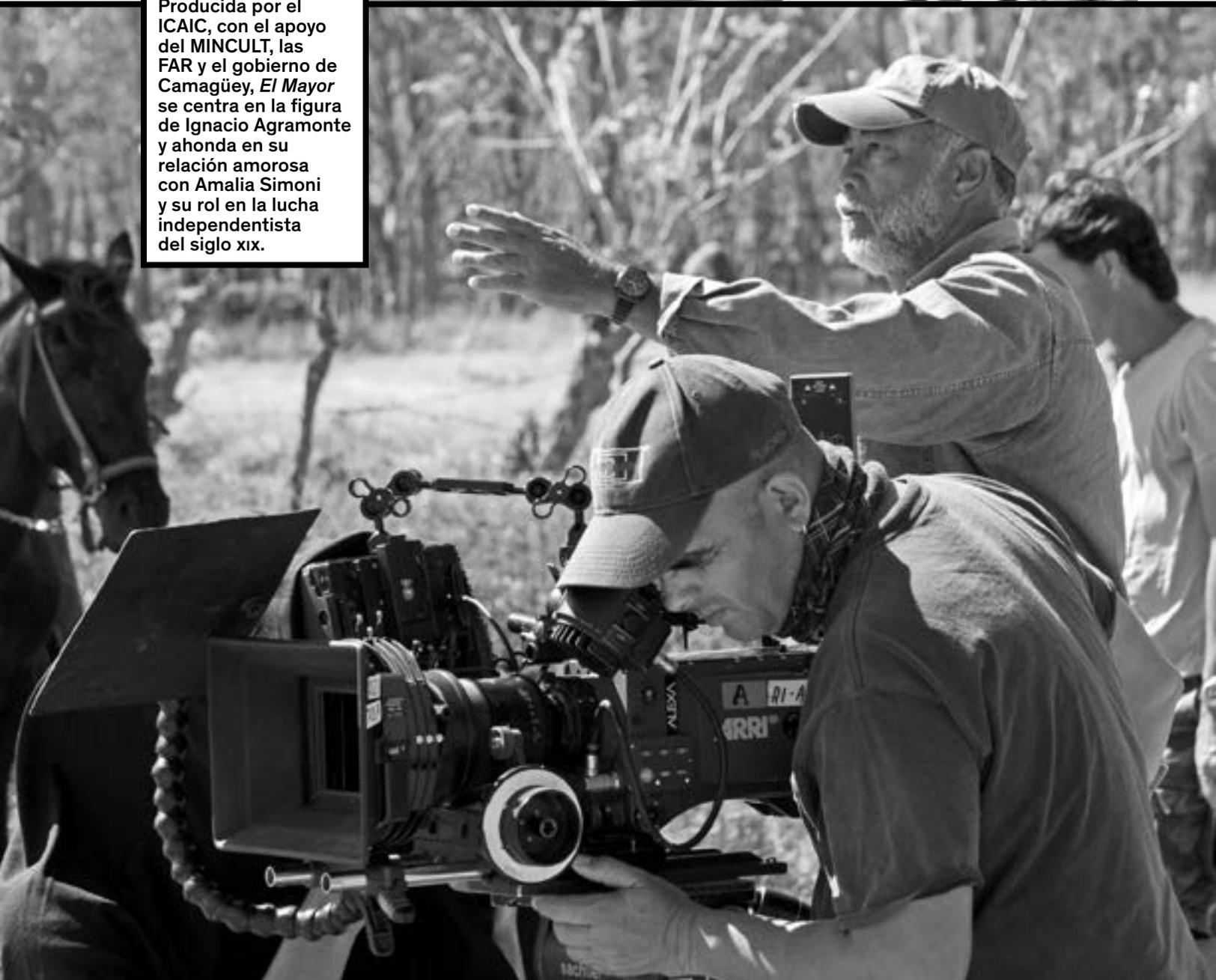
El Mayor

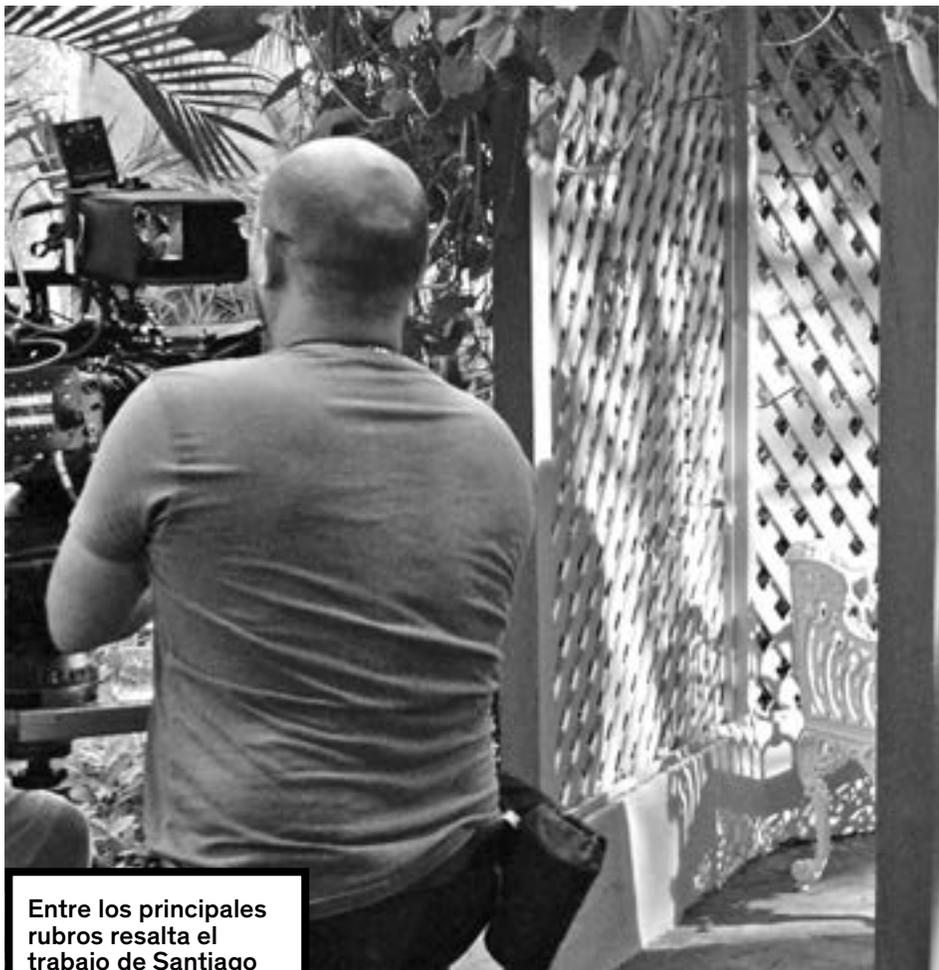


El filme *El Mayor*, última película del cineasta Rigoberto López, se rodó a inicios de 2018 en locaciones de Camagüey, La Habana y Mayabeque.



Producida por el ICAIC, con el apoyo del MINCULT, las FAR y el gobierno de Camagüey, *El Mayor* se centra en la figura de Ignacio Agramonte y ahonda en su relación amorosa con Amalia Simoni y su rol en la lucha independentista del siglo XIX.





Entre los principales rubros resalta el trabajo de Santiago Llapur en la dirección de producción, Ángel Alderete en la dirección de fotografía, José María Vitier como autor de la música y Velia Díaz de Villalvilla, a cargo del diseño sonoro.



En el elenco destacan Daniel Romero en el rol de Ignacio Agramonte, Rafael Lahera, quien interpreta a Carlos Manuel de Céspedes, y la joven actriz Claudia Tomás, quien encarna a Amalia Simoni.

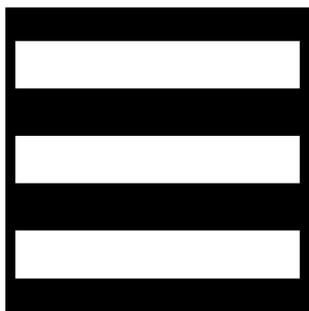




Durante el rodaje se grabaron batallas en las que se emplearon hasta quinientos figurantes y doscientos caballos, como el combate de Minas de Juan Rodríguez, donde el Ejército Libertador, le produjo trescientas bajas al bando español.

En total se representaron seis combates para los cuales fue construida una parte del armamento y la ambientación.

En la película participaron los actores norteamericanos Michael Redford (*The surface*, 2015), en el papel de Henry Reeve, y Jonathan Burton (*Yes Mum*, 2012), como Thomas Jordan.



Imágenes y sonidos que se leen

Norberto Codina

Palabras en la presentación del libro *Conversaciones al lado de Cinecittà*, de Arturo Sotto, en diciembre de 2018.

En 1992, hace la friolera de veintisiete años, tuve el primer contacto con Arturo Sotto —más con la obra que con la persona—, al integrar el jurado que le otorgó el premio Caracol de la UNEAC a la mejor dirección por su cortometraje *Talco para lo negro*, filme que sería su primer paso reconocido dentro del audiovisual cubano. Desde entonces, y a lo largo de su trayectoria como director de ficción y documentales, se me fue revelando una estética que, más allá de gustos y preferencias, mostraba una inteligencia y una voluntad creativas con un sello muy propio.

Y en eso también fue consecuente el otro Sotto, el escritor y futuro colaborador de *La Gaceta de Cuba*, lo cual lo llevaría a vincularse tanto con la revista, que decidimos sumarlo a nuestro consejo editorial. La plenitud de ese vínculo se produjo cuando nos presentó el proyecto de un grupo de entrevistas para publicar en el transcurso de un bienio (2008-2009), como homenaje a los cincuenta años del ICAIC. Al final, el proyecto, el entusiasmo y la capacidad de trabajo del entrevistador nos desbordaron, por la elemental limitación de espacio para tanta historia que contar y a pesar de nuestra implacable tijera

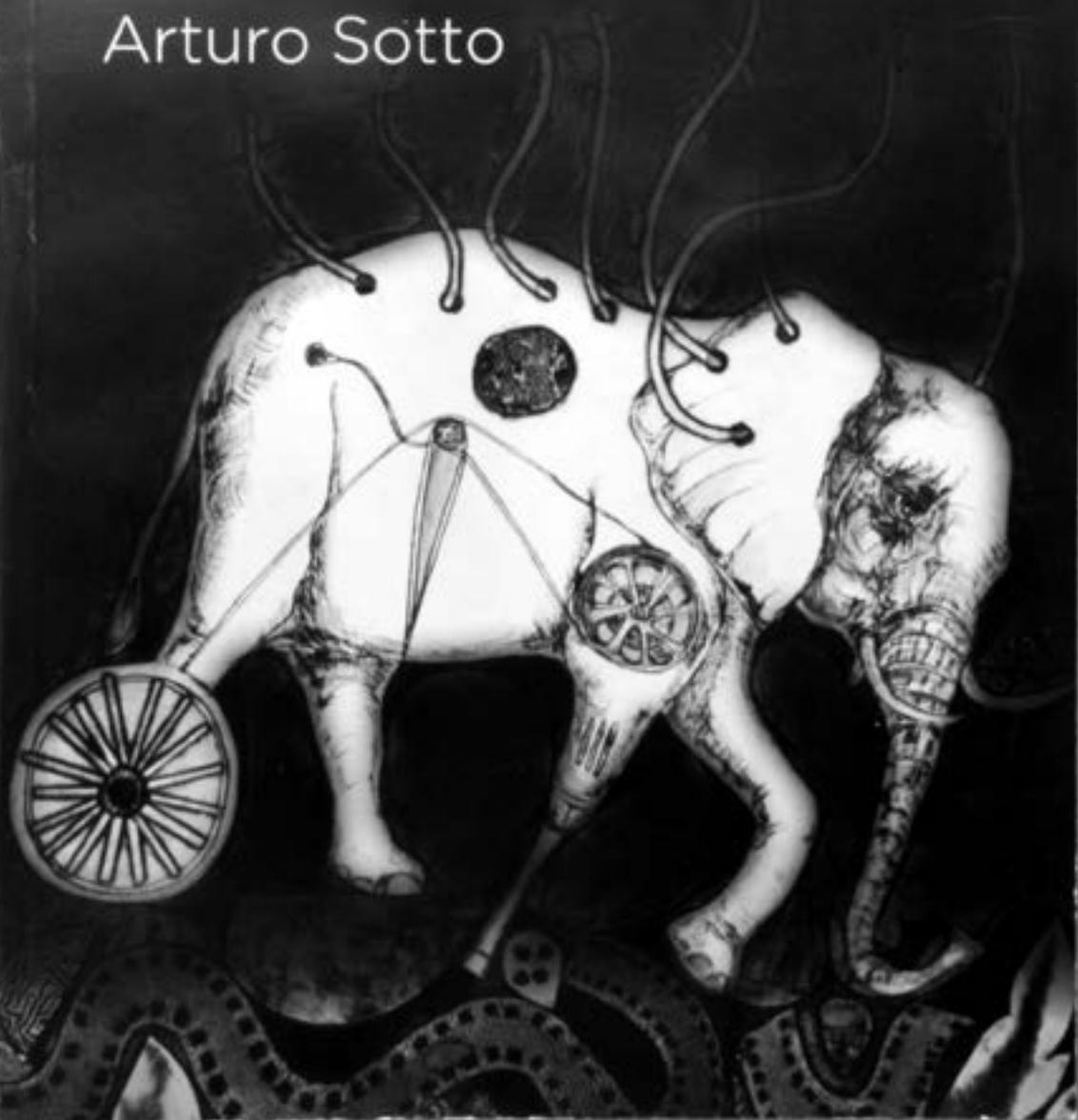
de editores. Entonces convinimos en agrupar esas colaboraciones de indiscutible interés y convertirlas en un volumen que se dio a conocer por el medio siglo de la emblemática corporación cinematográfica cubana: *Conversaciones al lado de Cinecittà*. Diez años después celebramos la aparición de la segunda edición, aumentada con otros diálogos, un par que adelantamos en las páginas de nuestra publicación, y otros que aparecieron en un espacio natural para ellos como la revista *Cine Cubano*. Como su predecesor, este es un título que compartimos gracias a Mercy Ruíz y su equipo editorial, y que debe estar aplaudiendo desde el Olimpo que seguro tenemos reservados los ateos el recordado amigo Pablo Pacheco, que mucho tuvo que ver con el nacimiento de aquel primer libro.

Por estos diálogos transitan y se privilegian productores, fotógrafos, sonidistas, directores de arte, además de representantes igualmente principales en la animación, la música, la edición, la asistencia de dirección, el trucaje y la construcción de la memoria del cine cubano, en particular esa que se ha ido atesorando en una institución que es orgullo de nuestra cultura. El lector conocerá a través de estas

CONVERSACIONES
AL LADO DE CINECITTÁ

EDICIÓN AMPLIADA

Arturo Sotto



entrevistas, junto a los ya consagrados, a un conjunto de artistas, técnicos y especialistas, todos creadores de primer orden, que por lo general tienen menos visibilidad que los directores y los actores. Sus testimonios nos darán a conocer historias más divulgadas, y no por eso mejor conocidas, y otras menos difundidas, algunas casi olvidadas, salpicadas todas de un delicioso anecdotario que nos hace «ver y oír» en sus palabras muchas de nuestras películas y momentos capitales de una zona significativa de la cultura cinematográfica cubana.

Aunque aquí aparecen, entre otros premios nacionales, un músico excepcional y un par de notables directores —vale señalar la memoriosa entrevista a Manolo Pérez, aunque esto de «memorioso», tratándose del merecido y hoy flamante «doctor *honoris causa* Manolito», sea redundante—, una singularidad de este volumen es que da visibilidad a los menos favorecidos por la marquesina, y está ojo avizor con los llamados márgenes o silencios en la cultura, al menos esa ha sido la intención de este conjunto de testimonios. Se habla de lo más y de lo menos público en la ejecutoria de los fundadores, pero en sus voces, y sobre todo en la de quien les interroga, percibimos también la presencia de las promociones más nuevas y de las huellas que ha ido dejando el paso sucesivo de las distintas generaciones.

Sotto logra capturar, en el diálogo que entrevistador y entrevistado tejen tal como si lo hicieran con una lanzadera, la trama de esas existencias consagradas al cine, el espíritu de una época, el retrato de sus protagonistas y el saber de los oficios y profesiones, en el que no se dejan fuera los contratiempos, aventuras, incomprensiones, celos profesionales, contradicciones. Pero por encima de todo va quedando decantada la generosidad y la total entrega, el sentido de pertenencia, la pasión y creencia en lo que se hace de este grupo de trabajadores de nuestro cine. Con razón, la dedicada

estudiosa María Eulalia Douglas (Mayuya) resume en este volumen esa tradición y ese compromiso que tomó cuerpo desde los primeros años: «El ICAIC fue un proyecto de la Revolución que se colocó en la vanguardia de la cultura cubana y que fue, en ciertos aspectos, una isla dentro de otra Isla. Cuentan que cuando a alguien del ICAIC le preguntaban: “¿Dónde tú trabajas?”. Respondía: “Yo soy del ICAIC”».

Las entrevistas que fueron apareciendo en su mayoría en *La Gaceta de Cuba*, aunque amplias y enjundiosas, son en la generalidad de los casos, por limitaciones de espacio y exigencias de edición (tal como ocurre en el cine), versiones reducidas de las originales, a las que ahora el lector podrá acceder íntegramente en este libro, que considero ya imprescindible para el cabal conocimiento de una institución nacida junto a la Revolución, y que ha escrito —no obstante sus momentos de contradicciones y de amargas experiencias, como toda obra humana con sus luces y sombras (y aquí el cine y la realidad vuelven a mezclarse)— un capítulo esencial del diseño cultural revolucionario.

Sotto va adentrándose en las claves de la personalidad de sus entrevistados, y logra que el diálogo se convierta en un reflejo de sus más íntimos resortes, lo mismo a lo largo de toda la conversación, que en breves y reveladoras aseveraciones, como ocurre cuando acota al final de su charla con el director de fotografía Raúl Rodríguez: «Y aquí se detuvo la grabadora por falta de baterías, pero Raúl siguió hablando sin percatarse de la interrupción, porque cuando se desata a hablar de cine no hay Dios que lo contenga».

Cuando debatimos dos o tres opciones de título para esta serie de entrevistas que se publicarían en *La Gaceta de Cuba* decidimos adoptar, primero con reserva, pero después con total convencimiento, la propuesta del autor de *Conversaciones al lado de Cinecittà*, pues con él se hacía un triple guiño: a la ubicación del Instituto, a la pizzería —cita frecuente del público asiduo a la Cinemateca y de los trabajadores del ámbito cinematográfico, una tertulia imprescindible de esos años— y a los estudios homónimos de Roma asociados con algunos de los fundadores del nuevo cine cubano, en esos años seminales en que el audiovisual de la Isla estableció,

tanto en conceptos como en realizaciones, vasos comunicantes con la estética neorrealista que nutrió legítimamente la búsqueda de una voz propia y emergente.

Director o guionista de cerca de una veintena de cortos, medios y largometrajes, entre documentales y ficción, Sotto, igual devenido narrador literario, se nos presenta como un excelente autor de entrevistas. Para él, y para todos los reunidos en este libro, resulta válida —se siente en cada una de sus preguntas y comentarios, en las repuestas y en los silencios— la conclusión a la que llega en el intercambio con uno de los entrevistados, el reconocido productor Camilo Vives: «Y cuando escribo “vida” lo hago en toda su significación, porque para los que amamos la magia sibarita de la sala oscura, el cine es la vida».

El saldo de este libro hace valedera la rotunda y certera afirmación que pueden enarbolar como suya cada uno de los nombres públicos y anónimos que desfilan por estas cuartillas: «Nosotros somos el ICAIC». Sin duda, este libro constituye una referencia en su nueva e indispensable versión para el investigador del porvenir. Por eso, nada mejor que la voz en *off* de Arturo Sotto para concluir esta evocación de imágenes y sonidos que se leen:

Conversaciones al lado de Cinecittà [...] se propone honrar, reconocer, significar la labor, el espíritu de una institución y un sentido del arte; un apego y un compromiso de pertenencia que se diluye en medio de tanto bullicio económico, desidia, también de renovación, o simplemente del saber adaptarse a las nuevas circunstancias. Un mirar a lo hecho sin la inercia que anida en la contemplación, un reto que dialogue con lo metafórico de una frase que leí, no hace mucho, de un sabio cubano: «Nuestra nostalgia de la futuridad.



Norberto Codina (Venezuela, 1951)

Poeta y editor. Director de la revista *La Gaceta de Cuba*, publicación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Entre sus libros se cuentan los títulos *Pruebas de galera*, *Convexa Pesadumbre* y *La condición perturbadora de la poesía*.

Rogelio París y la intensidad de la aventura

Gloria Rolando

Palabras en la presentación del libro
Rogelio París, nosotros, el cine,
de Luciano Castillo, en diciembre de 2018.

Resulta imposible imaginar esta presentación sin Rogelio. De alguna manera, él hubiera convocado a mucha gente: a los amigos y familiares, a los que hicieron posible su cine y aun a aquellos que no entendieron ni su cine ni la dinámica de su personalidad.

El libro tiene la virtud de encadenar capítulos muy atractivos para conocer la vida y las distintas facetas de la obra de Rogelio París, pero creo sinceramente que el gran valor de esta obra es la inclusión de las voces de muchos que todavía estamos en el ICAIC. Luciano Castillo pudo rescatar también las memorias de quienes formaron parte del paisaje humano de aquellos agitados pasillos del Instituto; un ICAIC que no se borra porque fue parte de la juventud de muchos. Están encadenadas estas memorias de una forma muy amena y podrían incluirse en un documental.

Todos los que trabajamos con Rogelio sabíamos que él necesitaba la intensidad de la aventura. Y hay capítulos en el libro que hablan de su compromiso con la aventura revolucionaria. El lector puede encontrar en el texto la referencia a las epopeyas de los tiempos de la Revolución... y la guerra de Angola fue una de ellas. Dice Samuel Claxton en relación a los filmes *Caravana* y *Kangamba*:

Con *Caravana* lo principal es que todos estábamos en peligro por filmarse en plena guerra. Afortunadamente, no pasó nada. Teníamos

que ir al rodaje con balas de guerra. Cuando llegábamos al lugar donde íbamos a filmar organizaban un círculo de soldados que nos protegían a nosotros, cambiábamos las balas de guerra por las de salva y al terminar el rodaje de ese día, volvíamos a cargar las armas con las de guerra con el fin de estar listos si teníamos que enfrentarnos al enemigo en un momento determinado.

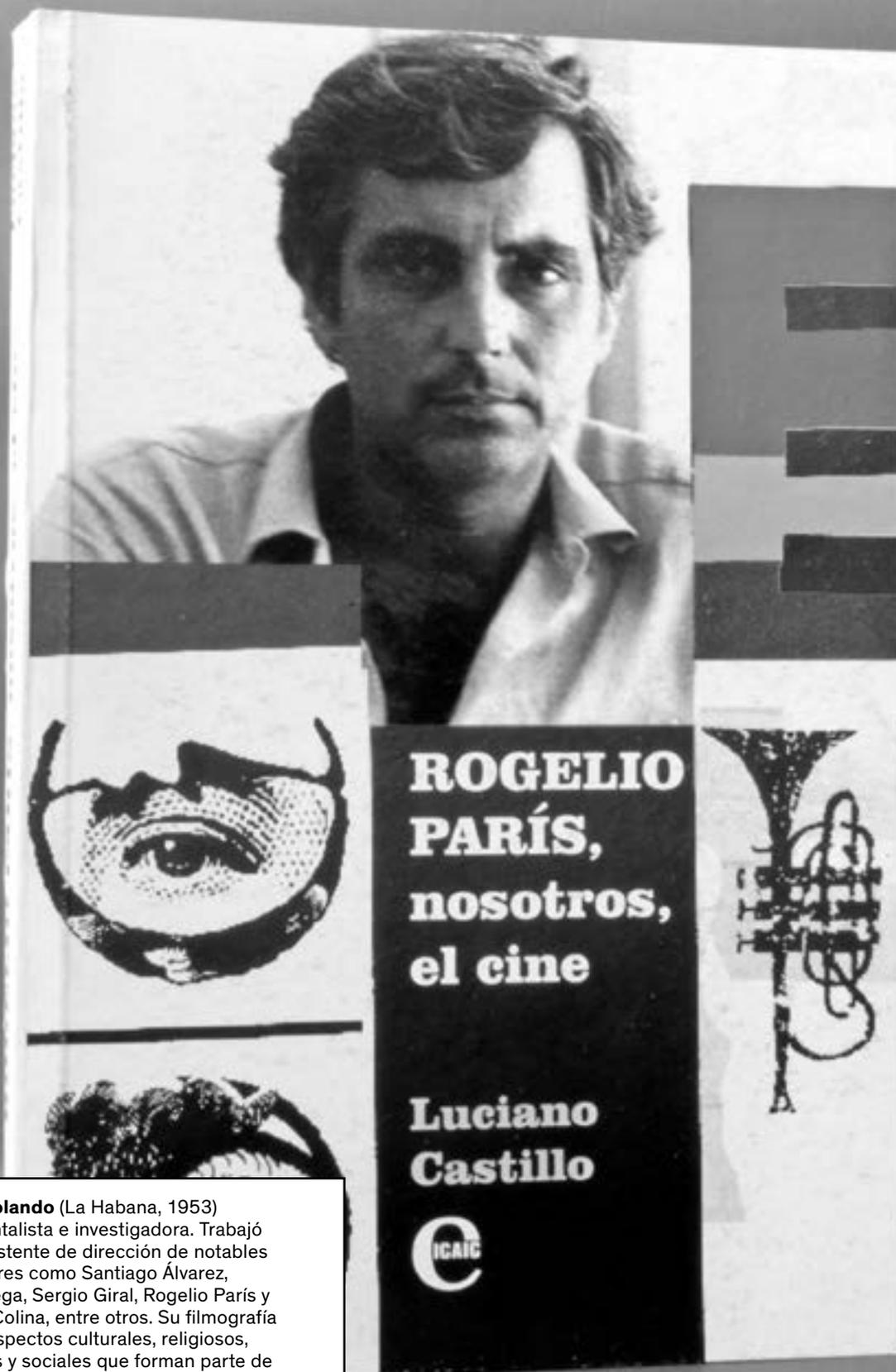
Tal vez su origen, su clase social, le podían diseñar otros caminos en su vida. Pero Rogelio tomó el camino de Cuba. Un camino con muchos colores, matices y temas donde conjugó sus miedos pasados, presente, músicas y todo lo posible para abrir un abanico de experiencias. Todo aquel que lea las páginas del libro de Luciano Castillo puede apreciar las facetas de Rogelio París: llevar a su cine la excelencia de una rumba, conectarse con las esencias de diferentes disciplinas deportivas, ir a tierras lejanas para descubrir el heroísmo de los médicos cubanos y desarrollar un compromiso artístico y político a través de sus filmes de ficción. El propio Rogelio define cómo desarrollar esa capacidad o estilo de vida. No sé cómo llamarle exactamente, pero en la entrevista de Félix Contreras, publicada en *La Gaceta de Cuba* en 2005, dice Rogelio París: «Ese blanquito de El Vedado y por demás, del Vedado Tennis Club y del Colegio de La Salle, tenía todos y cada uno de los prejuicios clasistas de una capa burguesa pequeña, pero tenía-tiene un estupendo y esplendente antídoto al cuadrado: humana calidad y artística sensibilidad». Este fragmento está en el libro de Luciano Castillo.

Espero que muchos puedan disfrutar de este título que será útil para los especialistas en el mundo del cine, pero también para aquellos que quieran descubrir el porqué y cómo de una vida dedicada al arte y a Cuba.

Es posible que Rogelio hubiera estado en los inicios de esta presentación. Pero la inquietud de su espíritu se lo llevó para hacer nuevos contactos y llamadas telefónicas en otras dimensiones del espacio. Él, siempre acompañado de sus libretas con muchas prioridades y colores... Lo imagino, donde quiera que esté, buscando otros proyectos, pensando, planificando y recordando la época en que con amor, él y nosotros estábamos todos fundidos en la aventura del cine.

Gracias, Luciano, por este libro tan valioso, y las gracias a Virgilio López Lemus por sus hermosas palabras en el prólogo.





Gloria Rolando (La Habana, 1953)
Documentalista e investigadora. Trabajó como asistente de dirección de notables realizadores como Santiago Álvarez, Pastor Vega, Sergio Giral, Rogelio París y Enrique Colina, entre otros. Su filmografía aborda aspectos culturales, religiosos, históricos y sociales que forman parte de la memoria colectiva de los afrocubanos.

Renace un crítico de cine

Daniel Céspedes

Palabras en la presentación del libro *Con ojos de espectador. Críticas y ensayos de Eduardo Manet*, en diciembre de 2018.

Cuando Eduardo Manet (Santiago de Cuba, 1930) comenzó a publicar críticas de cine en el periódico *Granma* en 1966, no venía a transitar por un terreno ajeno ni recién descubierto. Desde hacía seis años la revista *Cine Cubano* acogía sus textos. De una plataforma no tan popular por especializada, él se adentraba en una más pública y recurrente. El ejercicio del criterio estaba ahora mediado por una menor extensión y por la simplificación del contenido. No subestimar al lector, sino considerarlo, fue su propósito.

¿Para qué un realizador, dramaturgo y narrador insistía en escribir críticas de cine? ¿Tanteaba por aquel entonces varias profesiones? Puede ser. Pero, a todas luces, Manet figuraba como un ejemplar raro por llevar a un tiempo realización propia y análisis de obras ajenas. A su modo, se inscribía en la hornada de directores que antes fueron críticos de cine, como François Truffaut o Peter Bogdanovich.

Analizadas en el contexto de su época e incluso desde el presente, sus críticas de cine aparecidas en el periódico *Granma* y recogidas en *El espejo pintado* (Editorial Oriente, 2017), y antes, las publicadas en *Cine Cubano*, que ahora se agrupan en *Con ojos de espectador. Críticas y ensayos de Eduardo Manet* (Ediciones ICAIC, 2018), revelan en primer lugar a un conocedor del séptimo arte también preciso y agudo. Luego, afirman una pluma exquisita y atractiva.

Con estas dos compilaciones de Carlos Espinosa Domínguez (re)descubrimos a un crítico de cine a la altura —y no es una apreciación caprichosa— de Guillermo Cabrera Infante (G. Caín). Bastaría comparar los criterios sobre películas vistas por ambos, como por ejemplo *De repente en el verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959). Son apreciables las sagacidades interpretativas y el cuidado del lenguaje en los dos autores, aun cuando estuvieran en desacuerdo con el resultado de la adaptación

realizada por Joseph L. Mankiewicz de la obra de Tennessee Williams.

El espejo pintado y *Con ojos de espectador...* corroboran que el cine puede prolongarse gracias a la recepción, escritura y lectura. Obviar un discurso crítico que esclarece y, sobre todo, induce a atender el audiovisual del pasado es imperdonable. Atemoriza cuanto no hemos visto por ser esclavos de las reiteraciones audiovisuales contemporáneas. Asimismo, preocupa que detrás de la obstinación visual no se atine nada de análisis.

¿Qué nos hemos perdido como espectadores? ¿De dónde proceden determinados guiños e influencias? ¿Qué preferencias tiene quien escribe sobre cine y en cuáles códigos del mismo se centra cuando comparte su visión de la obra apreciada? Estas son algunas de las preguntas que el lector espera que le respondan.

Al colaborar para *Granma*, Manet tuvo bien claro para quién tenía que escribir: toda clase de lectores diversos. No podía faltar en sus textos el promocionar una obra, lo que no implicaba renunciar a la provocación de los lectores. La cuestión era y es estimularlos mediante la reflexión en torno a uno o más aspectos cinematográficos. Con menos cuartillas que las escritas para un espacio especializado, el principal diario del país le exigía disimular sus emociones en virtud de sus valoraciones. La revista *Cine Cubano*, por su parte, le concedió la libertad de extensión discursiva, la manera y el tono ensayísticos.

Manet vierte el contenido justo de una generalidad (la historia, lo consabido entre la frase popular y lo verificable... hasta la apreciación personal) en aras de configurar ese continente estético y artístico que constituye una película. Advértanse los inicios de sus críticas y su afán constante de argumentar después de afirmar.

Por la inconstancia y divorcio de ritmos, tonos y estilos, cuando no de fragmentos técnicos y

Con ojos de espectador

Críticas y ensayos de Eduardo Manet



Compilación de Carlos Espinosa Domínguez



artísticos dispersos durante el avance de una historia; por actores mal dirigidos; por la suma superflua de detalles; el no aprovechamiento de los códigos cinematográficos en las películas analizadas, se nos presentan, por ausencia, las atenciones plurales del cinéfilo Eduardo Manet como crítico de cine, quien aspira en todo momento a exponer o sugerir qué significa la nueva realización en el cine del autor comentado y cómo esta se integra en su época.

Ante la tendencia a la mera información o de la valoración sin mucho análisis; ante la presencia de una crítica más posfílmica y teórica que se apoya en otros campos del saber, dígame la historia, la sociología y la política; una crítica, en fin, vinculada al procedimiento sintomático de la escuela del maestro David Bordwell, Manet representa al crítico de cine centrado en lo que la película es. Sin embargo, en algunos de los textos escritos para *Cine Cubano* sugiere propuestas de lo que la obra audiovisual pudiera haber sido.

De Manet vale resaltar la calidad de su escritura, acaso por todas esas lecturas de fondo que él ponía a disposición a la hora de erigir sus críticas cinematográficas. Fue lector de Cervantes, Faulkner y Proust; también de la generación del 98 y la narrativa latinoamericana. De ahí el constante balance que es capaz de hacer con la cinematografía de un mismo director y autores literarios.

Acaso los críticos más jóvenes necesitamos ver más cine para lograr esas confrontaciones entre filmes y poéticas autorales. Eduardo Manet muestra cómo hacerlo sin declarados ni sugeridos didactismos; incluso cuando opta por ser directo no descuida la elegancia. En «Juan Quinquín y sus aventuras (Después del estreno)» despliega un criterio hartamente vigente: «Ya sabemos que nuestra crítica es inepta en ocasiones, frívola casi siempre, paternalista en más de una oportunidad; ya sabemos que mientras casi nadie escribe críticas o ensayos sobre filosofía, literatura, artes decorativas, todo el mundo piensa poseer las condiciones necesarias en un crítico cinematográfico».

Como crítico y ensayista, Manet gusta y busca la belleza de una frase, pero no es dado a perder una buena idea. No por gusto tiende a conceptualizar algunos recursos cinematográficos sin evidenciar el uso de la norma más corriente, o sea, un diccionario de terminología según el código en cuestión. Para ello se apoya en la narración. A fin de explicar un detalle cinematográfico o detenerse en una referencia extraestética, describe con tono sardónico. Ante las críticas ávidas de recordarnos la sinopsis y que pecan de *spoiler*, cuenta más la motivación del espectador para que establezca asociaciones e

interprete por iniciativa propia. Con esta intención escribía Manet.

Pudiera uno preguntarse: ¿Cuál era el método de Manet? Léase «El corazón de una madre» (número 39, febrero de 1967), donde él sugiere su proyección premarxista, si bien ya en «Rencor al pasado» (número 12, julio de 1963) había declarado: «El marxismo-leninismo es una filosofía y un método científico que debe ser empleado por todo aquel que se llame marxista a la hora de realizar una labor artística... o de escribir una crítica». Sin embargo, a decir verdad, Manet no pertenece como crítico a aquellos que prefieren el entusiasmo y tributo ideológicos a los reparos centrados en los valores técnico-formales o artísticos de las películas.

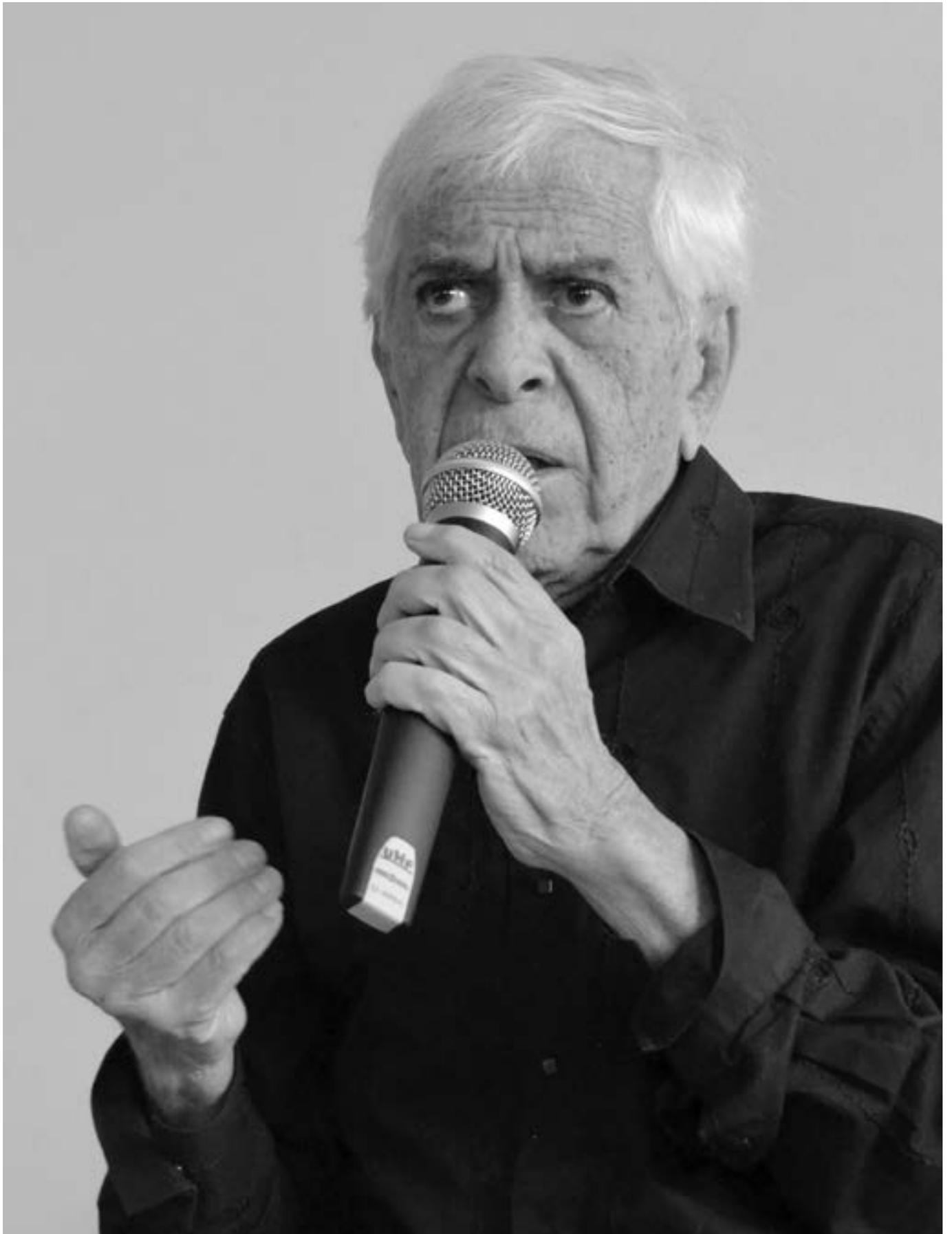
Ante un comentario, una reseña o crítica de cine, el público lector suele tomar dos caminos anticipados. Si ha visto la película, su posición inmediata será la de confrontar sus criterios mientras va leyendo los del enjuiciador. Por una suma de argumentos más que de valoración del autor podrá obtener un lector-espectador cómplice, cuando no una alarma por conformidad o desacuerdo, respectivamente. Tal vez se ha estimulado al cinéfilo con postura analítica, ese que comparte o no la escritura del texto del crítico. Ahora, por leer el juicio intimidante y exagerado; tal vez parco y provocador por más aciertos que equivocaciones o viceversa, queda el espectador frente a la incertidumbre de si vale de veras aventurarse a ver una obra.

Algunos objetivos primordiales y a considerar se manifiestan en *Con ojos de espectador*. En primer lugar: salvar la obra de un crítico de estimación por lenguaje y conocimiento multicultural. Y desde sus primeras páginas, se promocionarán unas cinematografías que ya van siendo, por desgracia, solo del conocimiento de investigadores, críticos y especialistas de cine.

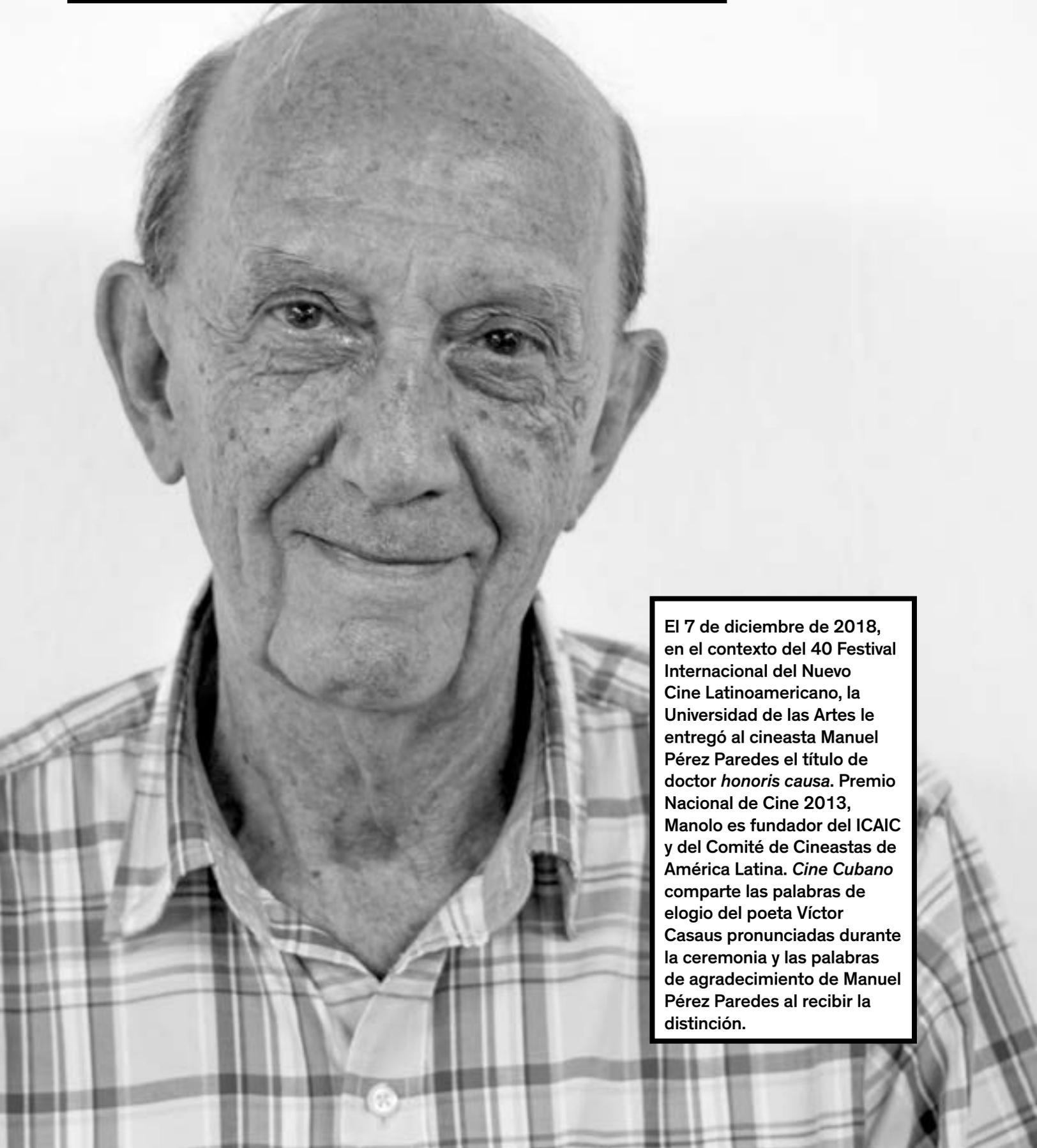
El lector-espectador inconforme no evita la película por el examen ajeno. De todos modos, decide prestar atención. Allá va entonces a encontrar y a encontrarse en y por el cine. Quizá fue avivado por la generosidad escritural de un dramaturgo, cineasta y novelista. No temamos entonces reconocer a Eduardo Manet como uno de los mejores críticos de cine cubanos de todos los tiempos.



Daniel Céspedes (Isla de la Juventud, 1982)
Crítico de arte y ensayista. Colabora con numerosas revistas. Ha preparado la compilación y prólogo de *El crítico como artista y otros ensayos de Oscar Wilde* (Editorial Arte y Literatura).



Manuel Pérez Paredes: Doctor *honoris causa*



El 7 de diciembre de 2018, en el contexto del 40 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Universidad de las Artes le entregó al cineasta Manuel Pérez Paredes el título de doctor *honoris causa*. Premio Nacional de Cine 2013, Manolo es fundador del ICAIC y del Comité de Cineastas de América Latina. *Cine Cubano* comparte las palabras de elogio del poeta Víctor Casaus pronunciadas durante la ceremonia y las palabras de agradecimiento de Manuel Pérez Paredes al recibir la distinción.

Elogio de la complejidad

Víctor Casaus

Queridas amigas, queridos amigos:

Tengo abiertos aquí, en sus pantallas correspondientes, tres documentos: una hoja de vida de Manuel Pérez Paredes, el elogio que escribí para la entrega de su Premio Nacional de Cine en 2013 y las palabras de agradecimiento del homenajeado, todo leído aquel día en el vestíbulo del cine Charles Chaplin.

Esos textos me ayudarán ahora a armar el que sigue, cómplice y breve, para compartir junto con ustedes la admiración por la vida y la obra de este creador intenso, profundo y generoso que recibe hoy el más alto reconocimiento de la Universidad de las Artes.

Tomo de entrada el título de aquellas palabras de 2013 para encabezar estas páginas: elogio de la complejidad. Creo que su esencia y propuesta sintetizan, de manera justa y justiciera, la obra cinematográfica de Manolo. Como ven, paso inmediatamente al tratamiento coloquial, cotidiano y auténtico de su nombre para no restarle la presencia necesaria a los valores humanos, de amistad y compañerismo que corren paralelamente a los altísimos logros profesionales de su obra, es decir, de su vida.

Para cumplir con algunos códigos inevitables, habría que decir ahora que Manolo nació en La Habana en 1939 y que su actividad cultural por la que lo homenajeamos hoy comenzó en 1956, cuando integró la Sociedad Cultural Cine Club Visión, una de las canteras de futuros cineastas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, que se fundaría tres años después. A ese recién nacido ICAIC, fundado por Alfredo Guevara a través de la primera ley de la Revolución en el ámbito de la cultura —junto con la Casa de las Américas—, llegó el joven futuro cineasta y realizó una de sus primeras acciones en el bullente territorio creativo del cine revolucionario: el estudio profesional de la dramaturgia cinematográfica al participar como asistente de Cesare Zavattini en el trabajo de investigación

para escribir el guion de *El joven rebelde*, largometraje de ficción que dirigiría Julio García Espinosa en 1961.

Esta etapa inicial de formación incluyó, casi de inmediato, en 1960, su trabajo como asistente de dirección de Tomás Gutiérrez Alea en el tercer cuento del primer largometraje de ficción del ICAIC, *Historias de la Revolución*. Manolo realizó, entre 1961 y 1966, en el camino de su formación como cineasta, cinco documentales: *Cinco picos*, *Caimanera*, *Pueblo de estrellas bajas*, *Era Nikel Co.* y *Grandes y chiquitos* antes de dirigir sus primeros cortos de ficción: *La esperanza* y *El desertor*, en 1964 y 1968, respectivamente.

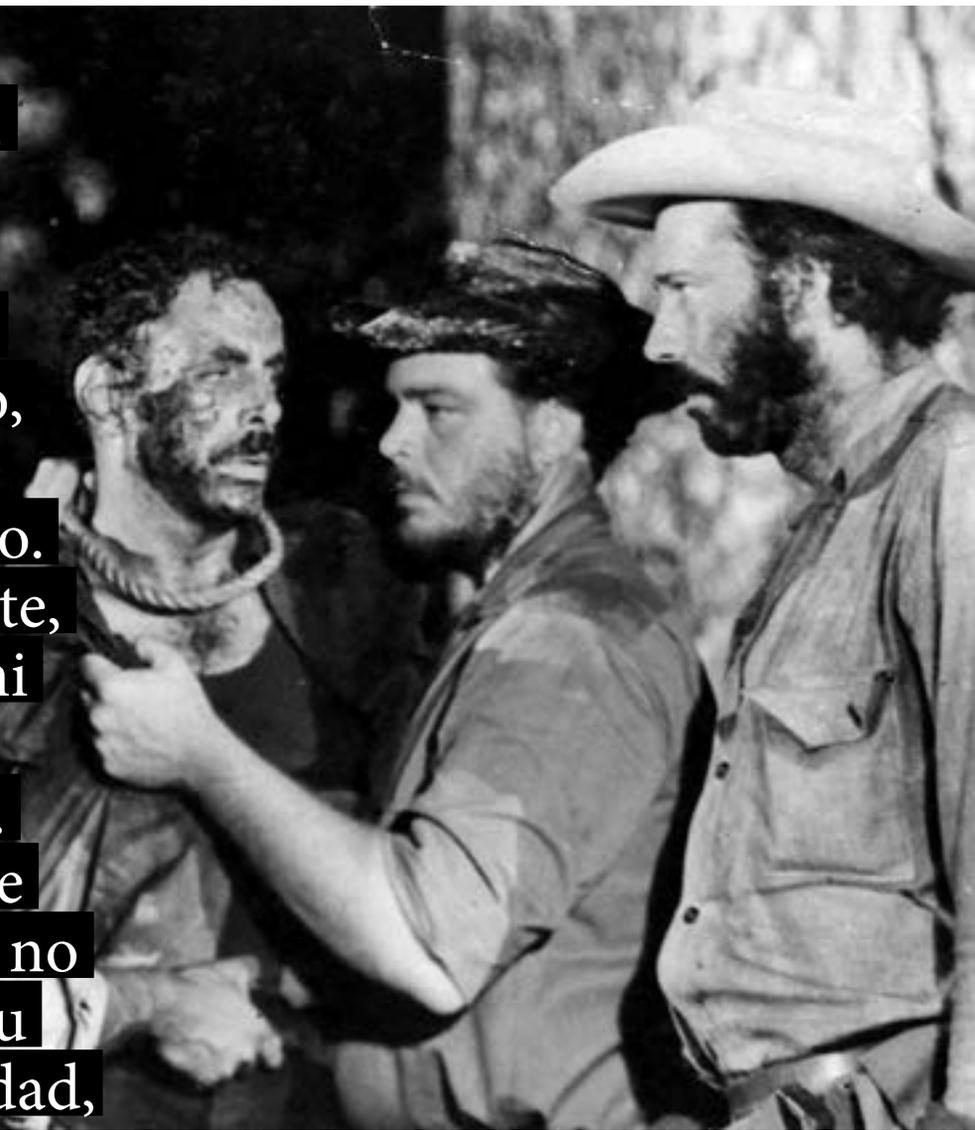
Me ha alegrado mucho la justicia justiciera de este alto reconocimiento que hoy recibe Manolo. Sobre todo, porque en ese gesto y este acto confluyen las acciones, las aventuras y los riesgos de la fundación y de la historia del cine cubano. Esto es así porque la vida de este cineasta, activista, pensador y analista incansable pasa por esa historia dejando los importantes aportes por los que hoy recibe este reconocimiento que tanto merece.

En 1973 llegaría su primer largometraje de ficción, *El hombre de Maisinicú*, ese clásico del cine cubano y latinoamericano.

Observando —y sintiendo—, desde la mirada de hoy, la vigencia y los valores perdurables de *El hombre de Maisinicú*, podemos (re)confirmar que la obra cinematográfica, el pensamiento y la acción práctica de Manolo Pérez han devenido ejemplos de consecuencia y autenticidad, puestas al servicio de su compromiso a partir de una visión compleja —profunda, seria y arriesgada— de eso que llamamos, para entendernos, la realidad, pero que puede recibir también los nombres de historia, transformación de la sociedad, cambios que se presentan como ineludibles, territorios, en fin, donde se mueve el bicho humano que somos —según el decir de Eduardo Galeano— en la búsqueda de caminos para el desarrollo de la felicidad y la felicidad del desarrollo en todos los campos que resulten necesarios: los de la supervivencia material y los de la ética y la defensa de un modelo de conducta humana en el que prevalezcan la solidaridad sobre el egoísmo, la honestidad sobre la corrupción y el riesgo sobre el acomodamiento y la rutina.

Para subrayar ese elogio de la complejidad quiero citar aquí brevemente esta reflexión de Manolo sobre *El hombre de Maisinicú* —con la alegría colateral pero íntima de que en ella mencione a uno de los actores más relevantes de nuestro cine y nuestro teatro, y ejemplo consecuente, como Manolo, de intelectual comprometido con la verdad y con la justicia:

«A Alberto Delgado, interpretado por Sergio Corrieri, no se le ve actuar jamás como revolucionario, siempre es contrarrevolucionario. Y lo es hasta la muerte, ya que no confiesa, ni en ese momento, su verdadera identidad. Me atraía la visión de una persona a quien no se le conoce nunca su verdadera personalidad, no se le ve recibir instrucciones de sus superiores ni expresar conflictos psicológicos en su quehacer, todo el tiempo está simulando (algo que resolvió muy bien Silvio con la letra de la canción-tema), simulando ser un contrarrevolucionario».



Los formidables resultados artísticos y comunicacionales de este filme, que se mantienen vigentes hasta hoy, respaldan plenamente el camino y el método utilizados por su director para proponernos una visión épica y conmovedora de aquel acontecimiento a partir del ejercicio de la complejidad creadora, radicalmente alejada de los estereotipos tan comunes en obras audiovisuales (y literarias) que tratan de sustentar su validez artística a partir de las «verdades ideológicas» de sus personajes.

Ya en el terreno —y el elogio— de la complejidad, me es imposible no recordar ahora aquella frase definitiva escrita por Pablo de la Torriente Brau en un artículo memorable: «...ni me interesa, ni creo en el “hombre perfecto”. Para eso, para encontrar eso que se llama “el hombre perfecto”, basta con ir a ver una película del cine norteamericano».

Este alto reconocimiento que está recibiendo hoy seguramente hace justicia también a las múltiples y azarosas tareas, igualmente importantes, que

Manolo ha asumido a lo largo de estas décadas jubilosas o difíciles: siempre complejas.

Entre ellas podemos subrayar ahora, sobrevolando la memoria colectiva del ICAIC y de la cultura cubana, su vocación de analista agudo, de líder de opinión y de activista fiel y laborioso dentro del panorama cinematográfico (y no solo cinematográfico) nacional y latinoamericano. Esa vocación solidaria y participativa se expresó entre nosotros en su trabajo como director de uno de los Grupos de Creación del ICAIC, entre 1988 y 1992 y, ya alcanzando ámbitos más abarcadores, en su condición de fundador del Comité de Cineastas de América Latina, constituido en Caracas en 1974, y en su labor inteligente y sostenida en el Consejo Directivo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, desde su creación en 1986 hasta hoy.

Aunque la obra cinematográfica de Manolo dejó su huella mayor en la realización de filmes de ficción —línea que puede seguirse, creo, con facilidad en la pantalla y en su hoja de vida—, me parece importante destacar también, en esta hora de repasos y valoraciones, los cinco años (1966-1971) durante los cuales este certero contador de historias realizó alrededor de 40 ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano, creado por Alfredo Guevara y dirigido, casi desde su fundación, por Santiago Álvarez, el más intuitivo y sorprendente de los documentalistas cubanos, cuyo centenario estaremos celebrando durante 2019. El Noticiero se exhibía semanalmente en todas las salas del país (que entonces eran muchas) hasta la amarga fecha de su desaparición en 1990. No es difícil aventurar que su vertiginoso ritmo de trabajo seguramente constituyó otra fuente de aprendizaje creativo para Manolo, además de mantenerlo en contacto con otra de las zonas sensibles para su capacidad de observación y análisis: la realidad cotidiana, el día a día de la gente de a pie, ese devenir de la historia en sus claves más aparentemente pequeñas, pero ricas en matices y contradicciones, como la vida misma.

La enumeración rápida pero intensa de los caminos transitados por Manolo Pérez dentro del cine y de la cultura de la Isla será siempre incompleta si no se acompaña de una acción imprescindible: valorar el sensible y generoso costado humano del asunto: la vehemencia (otra palabra clave, como sabemos, en Manolo) con que ha emprendido y realizado esas tareas a lo largo de estas décadas. Esa enumeración profunda y diversa incluye, sin dudas, otra labor que él desarrolló paralelamente a lo largo de aquellos años y que en estos que vivimos probablemente advierte sobre esta urgencia mayor: la de contribuir, de manera aún más siste-

mática y pública, con su inteligencia, su sagacidad y su compromiso, a la decisiva tarea de pensar con cabeza propia los problemas de nuestro tiempo, como solicitaron, en el suyo, Pablo de la Torriente Brau y Raúl Roa, integrantes de aquella vanguardia formidable que aún puede dar mucha luz y mucho aliento, desde la memoria, a los imprescindibles análisis y las audaces acciones que demandan los tiempos en que vivimos.

En una carta memorable escrita en La Habana en 1965, el Che incluyó esta frase que no ha perdido su vigencia esencial a pesar del paso del tiempo: «Ya hemos hecho mucho, pero algún día tendremos también que pensar». A ese llamado de resonancias actuales ha contribuido la obra cinematográfica de Manolo Pérez, auténtica y honesta, comprometida y participante, sin hacer concesiones a las modas pasajeras ni a los ditirambos oportunos.

Trazando un arco desde su ópera prima hasta nuestros días, resulta esclarecedor, diáfano y útil el siguiente comentario del autor sobre el último filme de ficción que ha realizado hasta hoy, *Páginas del diario de Mauricio*:

...es una experiencia de esos años duros, 1988-2000, que tiene que ver con mi generación y con lo que significa para la generación a la cual yo pertenezco el reajuste de cuentas con las ilusiones del proyecto social y el ajuste de cuentas a nivel familiar. No es que esté directamente asociada a mi vida personal, pero sí lo está en la medida en que amigos míos y yo mismo hemos vivido esa crisis más íntima, más existencial, más relacionada con las interrogantes de por qué pasó lo que pasó y qué hacer, cómo tratar de mantenerse consecuente a esta altura de la vida.

De ahí la trascendencia y la permanencia de la obra cinematográfica de Manolo Pérez entre nosotros, y también, creo, en el futuro. De ahí la admiración que despierta la generosidad de su talento. De ahí este elogio de la complejidad con el que celebramos la obra de un fundador de sueños realizables.

•

Víctor Casaus (La Habana, 1944)

Poeta, cineasta, narrador y periodista cubano. Director del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau en La Habana. Su labor como cineasta incluye su participación en la creación de guiones de filmes cubanos como *El hombre de Maisinicú*, la realización de más de 15 documentales y de dos largometrajes de ficción: *Como la vida misma* (1985) y *Bajo presión* (1989).

Palabras de agradecimiento

Manuel Pérez Paredes



Compañero rector de la Universidad de las Artes, compañeros, compañeras, amigos, amigas:

Agradezco el reconocimiento que recibo de las autoridades de la Universidad de las Artes, también las palabras de mi amigo Víctor y la presencia de los que han venido a acompañarme esta tarde.

No esperaba alcanzar la condición que hoy se me ha otorgado. Hace poco más de cinco años recibí el Premio Nacional de Cine y con él consideré que alcanzaba la más alta distinción y estímulo a

la que podía aspirar como balance de mi trabajo. Pero la vida te da sorpresas, esta es una. De las que comprometen aún más.

Ojalá la salud, la capacidad intelectual y creativa, más la paciencia, me permitan seguir trabajando unos cuantos años más. Siempre con la ayuda solidaria de amigos y compañeros.

Quiero dejar constancia, dadas las características de la creación cinematográfica, que en un momento como este recuerdo con mucho afecto a los

que, desde sus especialidades creativas y de muy diversas formas, me han ayudado con su colaboración en mi quehacer como cineasta a lo largo de casi medio siglo. Imposible hacer la lista y mencionarlos, no es corta; el tiempo pasa, unos cuantos ya no están y a ellos va mi recuerdo con especial cariño.

Quisiera ahora, brevemente, expresarles algunas ideas que ocupan parte de mis preocupaciones actuales, las que considero inseparables de este momento en el que se entrelaza el reconocimiento que recibo con mi cotidiana vida laboral y ciudadana. Repetiré párrafos, con algunos ajustes, de mis palabras cuando recibí el Premio Nacional de Cine en 2013, y los actualizaré con algunos agregados. Son parte de mis angustias de estos tiempos.

Las tres generaciones de cineastas y creadores audiovisuales que en estos momentos convivimos en el quehacer del cine cubano nos hemos formado humana, política y profesionalmente en circunstancias muy diversas. De acuerdo a las edades hemos estado presentes o ausentes en etapas, acontecimientos y experiencias cardinales, o nos ha tocado vivirlas a diferentes edades, por tanto no han sido metabolizadas de idéntica forma. Esto garantiza una pluralidad, bien compleja y polémica, de puntos de vista sobre el cine, la realidad de hoy, la política, la ideología y el futuro al que aspiramos. Cada uno de nosotros tiene metas personales y desafíos artísticos y éticos entrelazados con el grado de compromiso social y político que ha asumido con la Cuba en que vivimos y con este momento en especial.

Agrego ahora que esto tiene que ser asumido en toda su riqueza y complejidad para que cineastas y dirigentes de la cultura dialoguemos auténticamente, no formalmente, sobre el momento que enfrentamos como país y su expresión cinematográfica. No idealizo el diálogo, no hay solución mágica frente a los retos que estado y sociedad tienen por delante, pero intercambiar criterios honestamente será un paso indispensable para que una atmósfera de confianza, no exenta de diferencias, se vaya abriendo paso entre nosotros.

Prosigo con lo dicho en 2013:

Por caminos de replanteos ineludibles transita el país desde hace ya unos cuantos años, luchando para poner orden ante inmensos y complejos problemas objetivos y subjetivos, algunos de los cuales han echado raíces dañinas en nuestras condiciones materiales y es-

pirituales. Subrayo esto último porque ambas condiciones, que son nuestras vidas, tienen que ser atendidas en su compleja interrelación para tocar el fondo del momento en que nos encontramos. Nada más delicado y complejo que la conciencia individual y colectiva del ser humano y la síntesis de su experiencia histórica. Ella es la que certificará, para la historia, el éxito en profundidad de nuestra recuperación económica, que tendrá que ser también espiritual, porque desde una Revolución estamos hablando». Y añado hoy: no podemos fracasar ante los desafíos que nos imponen nuestros enemigos y nuestras incapacidades y deformaciones.

Ahora, también estoy agregando, formo parte de los que creen que por diversas razones y circunstancias fuimos aplazando y no hemos ido hasta el fondo-fondo de los fracasos que el socialismo y el movimiento revolucionario sufrió terminando la década de los ochenta del siglo pasado. Tenemos, los que nos sentimos comprometidos con el proceso que vive Cuba desde 1959, que tratar de hacer lo posible e imposible por desentrañar aún más porqué sucedió lo que sucedió al socialismo que existió. Ahí hay lecciones-experiencias, en mi criterio, de importancia vital para nuestro presente.

La necesaria psicología de fortaleza sitiada, las urgencias defensivas de diversa índole de la república que también ha sido campamento, nos pasa factura con el paso del tiempo. De ahí que considere que tengamos que releer y aplicarnos el clásico prospecto, válido no solo para los medicamentos, que nos habla de sobredosis, precauciones, contraindicaciones, interacciones y efectos secundarios, en el devenir de la vida política crispada que ha demandado la fortaleza sitiada.

Concluyo diciendo que rescatar, hasta el tope de lo humanamente posible, la auténtica sinceridad y la solidaridad, ambas bastante lastimadas en este último cuarto de siglo, es para mí una necesidad de primer orden en la lucha por recuperar la calidad de nuestra vida espiritual. Ya sabemos que no es solamente con exhortaciones que se conseguirá, aunque no estén de más. Es misión de la cultura, y dentro de ella, sus manifestaciones artísticas, contribuir a esto. Ojalá nuestras obras como cineastas, y nosotros con nuestro proceder, defendiendo el futuro del cine cubano como producción y movimiento artístico, contribuyamos a ello.

Muchas gracias.

●

