

*El silencio aparente*

*El silencio aparente*  
*Ramón Leonardo Cabrera Figueredo*

Editorial ORTO  
2007

Edición: *Edgar Jerez González*  
*Javier Toledano Chacón*  
Diseño: *Edgar Jerez González*  
Composición digital: *Camilo Ernesto Acebal Massot*  
Corrección: *Pedro José Fiallo Fernández*  
Ilustración de cubierta: *Rael Antonio Acebal Massot*

© Ramón Leonardo Cabrera Figueredo, 2007  
© Sobre la presente edición  
Ediciones ORTO, 2007

ISBN 978-959-7179-50-4

Ediciones ORTO  
Plácido núm.161  
esquina a Pedro Figueredo  
Manzanillo, Granma, Cuba  
e-mail: [orto@crisol.cult.cu](mailto:orto@crisol.cult.cu)

A Leonor Ferrer, mi abuela, por haber puesto una cámara en mis manos; a mi esposa Ania por soportar mi neurosis; a Gaspar Ferrer Marimón, por haberme incluido en cada una de sus giras por los cines de la ciudad; a mi madre, por supuesto; a mi padre, mi gran crítico, que es su forma de ser admirador; a Luis Carlos Frómeta Agüero, por su confianza en los peores momentos; a todos los profesores del ISA; a los que me desalentaron también. A todos, mi eterno agradecimiento.

Ramón L. Cabrera Figueredo  
Manzanillo, febrero 28 del 2007.

# Índice

Prólogo / 9

## El silencio aparente

Los muchachos están de película / 17

*Dossier* de preguntas para una apreciación  
del audiovisual / 24

El audiovisual comunitario y los nuevos retos culturales / 28

Desde un cine adulto hasta el sueño compartido.  
El ICAIC desde una perspectiva / 39

Memorias de la pantalla o el silencio aparente / 42

La globalización en el cine / 51

Apuntes para una crítica de la crítica de arte  
en Manzanillo / 56

El tema no es para mañana / 63

## Confesiones de un espectador de cine

Espectáculo de manipulaciones / 71

Mar adentro después de la tormenta / 73

El cine desde la distancia / 79

Suite para una Habana / 83

Entre *Madagascar* y *Suite Habana*. Fernando Pérez / 86

¡Oh vida!, el Benny / 92

El agua de la montaña / 96

Del sueño a la realidad / 99

## *Making off*

Argumentos para un documental / 103

Monólogo interior para una auto-entrevista  
premeditada / 115

Memoria Gráfica / 125

## Prólogo

Me cuesta mucho trabajo poder escribir sobre la obra de un amigo, pues alguien podría pensar que estamos en una suerte de apología retroactiva, ensalzadora del uno y el otro, ya que el mundo es como es; pero hago gala de toda la honestidad posible, de la que me dotara mi madre en sus doctrinas, para ser lo más sincero con usted a la hora de comentarle lo que he sufrido, gozado, reído, meditado, aprendido —y otros muchos *-ados* e *-idos*— a través de *El silencio aparente*. Lo hago desprejuiciadamente pues, para mi sorpresa, una de mis obras fue caldo de cultivo para las originales confesiones de Ramón Leonardo Cabrera Figueredo, autor de estos artículos que se entremezclan —a veces— con el ensayo, el guión cinematográfico, el cuento o la novela, y que se nos revelan de forma amena, original y hasta divertida, para ser lo que son al final de la historia: literatura.

Las confesiones de Cabrera me llenan de regocijo porque proponen una manera diferente de enfrentarnos al cine y sus derroteros, así como a sus anécdotas y los personajes dentro y fuera de la pantalla; una manera en la que muchos de nosotros hemos estado envueltos tal vez, pues la carencia de escuelas de cine y su elitismo cuando surgen, ha determinado que no pocos de los que hoy practicamos la crítica y somos miembros de prestigiosas organizaciones como la UNEAC o la Asociación Cubana de Prensa Cinematográfica, labremos nuestros caminos a fuerza de cabezazos; escudados en la tozudez romántica de los que amamos algo desde un lugar aparentemente absurdo, y a pesar de lo absurdo, seguimos colgados de esa cuerda que pende en el cadalso de los provincianos, mientras nos azuza la espada de fuego que apagamos con un poco de optimismo sin tener que irnos, como algunos aconsejan. El caso es como él mismo lo descubre en su auto-entrevista, verse descubierto por uno mismo desde adentro y conocerse amante de algo a lo que le aportamos, modestamente, pero le aportamos, porque como diría Antonio Machado «se hace camino al andar...», y estoy muy convencido de que el camino de Cabrera ya se ha abierto, lo cual me satisface, y mucho más al leer estas páginas, algunas de las cuales ya conocía.

*Cinema Paradiso*, esa cinta que tanto he venerado —que considero parte de mi vida— se me descubre en las páginas primarias y finales de estas confesiones. Descubro, además, que el cine es algo genético y por ello, hasta cierto punto, no muy compatible con algunas ciencias de preuniversitario; aunque en esta última afirmación discrepo un tanto de él, la Astronomía sí nos ayuda a viajar al cosmos dentro de una sala oscura.

El hecho de que haya varias páginas alusivas a dos cintas foráneas —*El dilema*, de Redford y *Mar adentro*, de Amenábar— en un diálogo tan intimista y criollo entre el autor y el lector a través de los demás artículos, no resta organicidad temática como sospeché al inicio, antes de haber leído completamente el libro, pues en cada uno de esos trabajos se observa algo que es común denominador o *leitmotiv*, para hablar más literariamente: el referente constante a la posición del crítico desde el punto de vista humano.

Todo análisis tiene un acercamiento humano en esta obra, además de lo ideo-estético, y a la vez incita al lector y le provoca en cada instante el empleo de la inteligencia —capacidad que no todos nos esforzamos en desarrollar—. «Entre otros contrastes, *Mar adentro* es una travesía de ficción fascinante, una realidad *otra*, matizada con toques de humanidad, y un tono naturalista en la fotografía, casi turística, en el encuadre, o la selección de locaciones, de nítida luz natural...». Este es el encuentro con el mar adentro, el mar del cual el autor no podrá despojarse, pues se confiesa, y demuestra, ser un manzanillero de armas tomar. Este cine —al modo de decir de Tomás Gutiérrez Alea—, «no debiera ser perdido de vista, porque no es un cine de andar, es un cine de salir, y por

nuestra modesta apreciación, las grandes acciones físicas, que muchos prefieren, no ejercitan de modo alguno una acción mayor: la de nuestra inteligencia».

Todo este llamado de Cabrera a pensar y repensar el cine se desborda en sus disquisiciones en torno a la globalización y a su bebida inteligente de fuentes anteriores, fuentes que a veces nos deslumbran en él, pues a pesar de su juventud, se devela su profesionalidad al conocerse admirador de figuras que para muchos puedan haber pasado inadvertidas; y también a la hora de hacer reflexiones en torno a un cine que no es de todo público. «En verdad, el tema se ha tratado varias veces en el cine, sólo baste recordar *Network*, de Sydney Lumet; *The truman show* o *Ed televisión*, aunque en estos casos se aborda desde la más pura ficción, y no sobre bases reales, como lo hace el Sr. Redford en la cinta que nos ocupa».

«Si hay algo sumamente visible, es el inventario mundial de películas con argumentos similares, es la existencia de otros títulos que demuestran, otra vez, que este camino ha sido pasado. Ejemplo de ello son cintas más o menos recordadas como *Magnolias de acero*, *Lorenzo's oil: El aceite de la vida*, algo así como el boom lacrimógeno que en su día fueran *Kramer contra Kramer*. La gran ventaja de *Mar adentro* sobre estas películas, es su intención de reflexionar sobre la muerte, vista desde la vida».

*El silencio aparente* demuestra que desde cualquier lugar, con un buen desarrollo del intelecto y el ejercicio del criterio, se puede llegar a la concreción del pensamiento ideológico, y que el amor a lo suyo rebasa cualquier frontera intelectual, siempre y cuando se está convencido de lo que se dice, pues cuando unos hablaban del Apocalipsis con *Suite Habana*, de Fernando Pérez, Cabrera supo ver que:

«*Madagascar* y *Suite Habana* tienen, a mi modo de ver, algo muy en común: ese mundo sugestivo de nuestra sociedad, esa zona inalcanzable a simple vista; es como un dato obtenido en laboratorio, el latir de nuestro pueblo en diferentes momentos de su devenir existencial, que uno comparte a la luz del descubrimiento o el alumbramiento de su artífice mayor, el realizador Fernando Pérez, quien sabiendo jugar — como lo hace todo buen maestro —, con las herramientas necesarias, logra extraer de esta realidad una realidad otra, vivida y sufrida, pero sublimada a partir de su visión particular, que no por serlo deja de estar ligada íntimamente a la experiencia transitada por toda una nación, en un período agónico, terrible e hipercomplejo como nunca antes».

La exposición de *El silencio...*, conversacional y provocadora a ratos, nos plantea ideas en las cuales debemos detenernos: «¿Qué fuera de este mundo si todos pensáramos igual? Sería muy aburrido. Pero si nos detenemos sólo en lo efímero y superfluo, sería peor. No importa que pensemos diferente, lo interesante es que lo hagamos con inteligencia».

«La globalización del cine desborda la frontera de los poderosos, ha irrumpido en nuestros hogares con otras maravillas tecnológicas: el videocasete o el DVD, la Internet, o el satélite y el cable. Seguimos sin dinero para construirnos historias cinematográficas propias. En esta desventajosa pelea contra los demonios, el único antídoto es la superación como espectadores y realizadores, sin tabúes ni prejuicios, en aquellos valores sublimes del séptimo arte».

El cine nacional, aunque amargo por momentos, es nuestro cine, y por esa sencilla razón el texto que les propongo se hace mucho más rico y valioso; por su acercamiento a nuestras realidades sin ningún tipo de prejuicios y descubriendo lo que otros soslayan. Esto que ahora digo es una alusión a lo del patio, y cuando digo del patio, me refiero a lo granmense, y no porque haya en el libro un artículo dedicado al documental que un día hicimos Katuska y yo, sino porque se valora, además de descubrir los *Haladeros*, de Francisco Machado, obras que pasan inadvertidas para los críticos oscarianos, que están todo el tiempo pendientes de los artistas drogadictos de «jóliud» y de sus romances o tallas de ropas interiores, los que desconocen las obras «menores» que hacen nuestro cine y nuestra historia cultural, por no estar en los grandes escenarios, los que no pueden

mencionarte a dos realizadores de provincia y sí pueden cantarte un salmo de consagrados en el *hall* de la fama.

El humor que caracteriza a Ramón Cabrera no podía estar ausente de estas páginas, pero un humor incisivo, que no pretende hacer reír, sino decir las cosas en buen criollo, aunque el libro pierda universo; por ello sugerí a los editores que no lo colmaran de llamados, porque si le quita el criollismo del buen decir, con el estilo inteligente de un buen cubano manzanillero, entonces, no es Cabrera quien se confiesa.

Juan Ramírez Martínez  
Crítico de cine

## *El silencio aparente*

En lo físico como en lo mental, la actividad más meritoria consiste en esculpir o cincelar, no en moldear o vaciar.

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

## Los muchachos están de película

*A Javier, mi hijo;  
a mi primo Gasparito por nuestras visitas dominicales al cine;  
y a toda la muchachada del barrio*

Debo confesarlo: siempre he sido obsesivo con el cine. Desde niño me gustaba comprar los rollos fotográficos ORWO y por el lado de la emulsión química solía rayarlos para luego, con un proyector de vista fija que mi abuela me había regalado, proyectar esos garabatos en la sábana blanca de mi cama, colgada de algún modo en la pared. Sin saberlo ya me venía inventando este mundo cinematográfico del cual no puedo desprenderme, y desconocía que ese procedimiento fue empleado por primera vez en Francia, gracias a Emile Cohl, la primera persona sobre la tierra en hacer dibujos animados.

Yo fui casi de todo cuando niño: proyccionista de vista fija para los otros chiquitines del barrio –recuerdo que las historietas las vendían en la ferretería, yo las proyectaba y las cobraba a medio; en la sala de mi casa no se podía caminar, y lo del dinero lo hacía no porque me hiciera falta, sino porque después había que comprar duro frío en casa de *Cachita*, la de la esquina–; fui cirquero, con aquello del circo de la ripiera: «que se entra por la puerta y se sale por donde quiera»; y tantas otras, que me decían, o me dicen todavía, «el loco», a pesar de que todas esas cosas son de gente cuerda, no sé por qué será...

Luego vinieron las funciones vespertinas de los cines Martí, Rex y Popular; ¡qué mundo aquel!, ¡todo en pantalla grande! Como en el Rex había una platea en altos que era dividida por la cabina de proyección, podía observar fácilmente lo que allí acontecía y molestar más de una vez al proyccionista para que me regalara los pedazos de películas que yo no entendía en su eterna sucesión de los, aparentes, mismos fotogramas. Luego descubrí, después de los Lumière y de un montón de gente, que la ilusión del movimiento sólo se obtenía a una velocidad de veinticuatro cuadros por segundo. Entonces se formaban unas matazones para entrar a aquellos cines que nunca olvidaré. Comencé un ritual dominical, así como la eucaristía de domingo; salía de casa, entraba al cine Martí, salía de éste y entraba al Rex, que tenía fama porque no sé a quién le dieron una puñalada en la cola a causa del arrebató que causó la película Billy «El niño», lo digo porque ciertamente todas estas historias tenebrosas le daban un renombre proverbial a los locales de cine en esa época, y originaban una especie de magia a su alrededor que sólo el pueblo –fabulando– sabe construir; y ya en la noche entraba en el gigante del pueblo, bien llamado Popular; terminaba el domingo en la cafetería *El jardín*, entre refrescos baratos (de botella), con croquetas de Bayamo. Bueno, esto sería muy aburrido si la historia terminara aquí, lo encantador del caso era que yo arrastraba conmigo a un grupo de mis amiguitos de escuela o del barrio, y además de empacharnos de películas, inventábamos todo tipo de fechorías infantiles en el cine, era la época de la tiradera de caramelos en el salón, de la corredera en la oscuridad con la tía de la linterna detrás de nosotros, sí, porque cuando eran tandas corridas y veíamos más de una vez las películas, empezábamos a retozar con las acomodadoras para que no nos botaran; ellas, por supuesto, tenían su lista negra, así que nosotros éramos muy conocidos. Cuando las funciones eran por tandas, cosa extraña hoy, nos escondíamos entre las butacas y les jugábamos cabeza haciendo de aquellas jornadas, tandas corridas para nosotros; era divertido, pues el juego consistía en dedicarse a sacarnos, o la próxima función, con el tumulto de gente, se les venía arriba. Allí, en muchos casos, nos dejaban por imposibles, eran los tiempos de las películas de capa y espada, del Zorro, del noticiero de Santiago Álvarez, de los cortos documentales y los cortos animados previos a la proyección de la película; eran estaciones de mi amiga *Tanganica*, todo un personaje empujando los molotes en la entrada del cine; eran momentos de chiflidos y el concebido grito: ¡*Manduco*, suelta la botella!, por cierto, muchos años después los trabajadores de cine me dijeron que *Manduco* no era un mítico

personaje, sino uno real, y lo de la botella era cierto. Entonces la televisión no molestaba, los televisores estaban encerrados en una especie de palomar, y toda la cuadra tenía que ver aquello, banco por medio, en la calle. El cine reinaba para bien de nosotros, queríamos crecer más rápido para poder entrar a las funciones prohibidas para doce o dieciséis años, y cuando llegamos a los once, nos parábamos frente a la taquilla y pedíamos para entrar a las «prohibidas», las porteras eran unas «turcas» con nosotros, ¿quién me lo diría? yo las jubilaría a casi todas; nos inspeccionaban de arriba abajo, como haciendo un *tilt-up* de cámara y preguntaban con cierta desconfianza y desdén, sin picar aún el ticket en mano: ¿Tú cumpliste ya los doce?... Si supieran, yo era un flaco lo bastante alto como para evadir aquella perentoria y desagradable inquisición, así que pocas veces debía abandonar la cola, entre el bonche del tumulto, como «perro con el rabo entre las patas»; lo sentía por los más chicos de la pandilla, pero si entraba uno, había esperanza de que el resto lo hiciera.

Cierta vez descubrimos cómo colarnos al Rex evadiendo lo tortuoso de todas las prohibiciones, yo tenía un tío que era masón, ese día había mucho calor, de ese que debe hacer en el infierno, y me dio por entrar en la logia situada al lado del Rex, y mientras tomaba agua, descubrí un acceso al cine por el techo que daba al baño de los hombre, mi tío adivinó mis intenciones y me dijo, torciendo los ojos al altísimo: «¡No te atrevas, no me jodas, mira que...!», pero al cabo lo convencí, entre otras cosas, porque él era de esos muchachos viejos que gustan ver, quizás, las maldades que nunca pudo hacer. A partir de ese momento nos colábamos, discretamente, con la anuencia del tío, que desde su venerable grado de Gran Maestro Masón «se hacía el de la vista gorda». Las «prohibidas» eran casi siempre italianas o francesas, y así, sin preparación previa, nos encontrábamos frente a las tetas de Claudia Cardinale, Sofía Loren o Mónica Vitti; esos desnudos eran muy codiciados en nuestra recién estrenada pubertad; en otras ocasiones veíamos las películas hasta tres veces; era bastante sencillo, nos metíamos al baño de los hombres, y desde allí al techo, luego, cuando entraban todos, bajábamos a sentarnos. Todo andaba a sus anchas hasta que César, no el emperador, sino un portero muy famoso, con casi los mismos poderes imperiales de un notable romano, nos cogió en la gracia, sellaron el hueco y fueron a la logia. Como era de presumir, la sangre no llegó al río, el padrino de tan imperdonable fechoría nunca apareció; pensé, quizás por el exceso de tantas películas vistas, que me torturarían, pero me mantuve firme y no denuncié al Venerable Masón.

En el cine Martí era muy complicado inventar para entrar porque Orencio, *El manco*, que era portero, se tomaba su trabajo muy en serio, y el ritual que conservo en mi memoria era cómo hacía la cola desde la acera de la tabaquería —parecía una hilera de fichas de dominó— y cómo picaba el ticket con la mano apoyada en lo que le quedaba de la otra, en la punta del brazo manco. Allí nunca se rompió un cristal, aunque en honor a la verdad — el tiempo todo lo perdona— se rompieron varias cabezas. Costumbre del cine que también conservo en mi memoria era la fórmula para salir de las salas, todos se ponían las manos, o los pañuelos, en la boca y la nariz; siempre me he preguntado por qué, la explicación que me di entonces es que esa era la ocasión precisa para tirarse peos, aunque hubo osados que se los tiraban dentro y en pleno clímax de la película, con la oscuridad del salón como cómplice; podrán imaginarse el bonche que se armaba y las expresiones colectivas de chivadera y desaprobación a tales prácticas.

El cine servía para todo, nuestras primeras novias eran adictas a él, y nosotros a ellas, porque allí existía la licencia del beso, y por extensión, los juegos eróticos de las parejas que escogían las lunetas más alejadas para eso que usted está pensando. También conocí de casos en que el cine era escogido como albergue para «dormir la mona»; para esconderse cuando nos comíamos «la guayaba», o andábamos fugados del ejército; para escampar y esperar la guagua que tenía una parada en El Jardín; para fumar escondidos de nuestros padres; para huirle a la realidad; en fin, había un uso polivalente de estas salas.

Otro acto divertido era llamar por teléfono al cine Rex, las muchachitas de entonces tenían una fraseología muy amena, aunque la sorpresa era que te salía *Beto* y te «corría» la misma «máquina», diciéndote los títulos más ordinarios del día: «todas son prohibidas y con letreritos», «si te acuestas conmigo serás madre», «las lagrimas del chorizo», y otros no menos ocurrentes. Todo aquel vendaval de segundas intenciones ya eran conocidas y famosas por *El Guayabero*; sin embargo, *Beto* era el taquillero más carismático de la comarca; en muchas ocasiones lo vi ebrio de ron y de dolor, murió tiempo después de un cáncer en la garganta. De muchacho pensé que era un castigo divino por sus bromas telefónicas, hoy me sonrío al recordar con cierta nostalgia esa etapa.

Nos criamos viendo a Walt Disney, ¡el original! Y a un muñeco de cartón norteamericano que tenía un pajaraco en el hombro y le faltaba una pata — por cierto, era negro — no lo soportábamos, ahora entiendo lo del racismo en EE.UU. Luego vinieron los soviéticos, que tampoco nos gustaban, no por anticomunismo, sino porque daban ganas de llorar, excepto aquel del Lobo y la liebre que comenzaba con el eslogan: «deja que te coja»; también entraron los de Europa del Este, de los cuales evoco con singular cariño el de los niños gordito y flaquito Bölek y Lölek, por cierto, sobre los muñequitos rusos se dice que Enrique Arredondo\* usó una broma en televisión, muy ilustrativa, y que estoy seguro todos mis contemporáneos conocen bien.

Allá por los años setenta del siglo pasado, la Unión de Pioneros de Cuba le encargó al ICAIC que diseñara un muñequito para nosotros, y para la encomienda se seleccionó a Juan Padrón, «un jodedor de calibre mayor» — descripción que le escuché decir al inolvidable Adolfo Llauradó, hace algunos años en el ISA —. Padrón creó un muñequito con un nombre peculiar: Elpidio Valdés, lo de Elpidio no sé si tiene que ver con la obra *Cartas a Elpidio*, del padre Félix Varela, que para mí significa cartas a Cuba, y lo de Valdés por Cecilia, o porque todos los huérfanos de la colonia tenían ese apellido; ahora no recuerdo, pero lo grato es que ese dibujo animado creció con nosotros y nos enseñó mucho el valor de la cubanía y la historia; por cierto, su autor tal vez habrá muerto, pues en los últimos episodios estaba más avejentado, lo vi en unas escenas en Santiago de Cuba, durante la entrada de los norteamericanos, finalizada la guerra del 95, más amigo de los españoles, y más enemigo de los «yumas».

\* Conocido actor humorístico de la radio y la televisión que adquiere la fama y el cariño del público en programas como: «Detrás de la fachada» o «San Nicolás del Peladero».

En los cines y con las películas, maduramos. Aprendimos que *La vida es bella*, que *Los malos duermen bien*, que el subdesarrollo tiene memorias, que los sabores son distintos, pero humanos como el de *Fresa y chocolate*; vimos *Luces de la ciudad*; *El gran dictador* nos asustó y nos reímos a carcajadas de el *NOW!*; *Yo, tú, él y ella*, fuimos *Los sobrevivientes*, conseguimos *Se permuta* y aprendimos también que *La vida es silbar*. Por eso, cuando vi el filme italiano *Nuevo cinema paradiso*, no pude menos que llorar el llanto ajeno, que es mi propio llanto, por esa pretendida desaparición de algo que para mí es mucho más que arte, gracias a la vida. Con Walt Disney aprendí a escuchar lo mejor del pentagrama musical de todos los períodos artísticos, de la música de *Cascanueces* de Chaikovski a Wolfgang Amadeus Mozart, o Gustav Mahler y Richard Wagner en aquella memorable cinta de dibujos animados intitulada *Fantasia*, cinta que dibujaba en colores el sonido, los arpeggios, las melodías y la trama; también supe después que estos muñequitos eran dudosos por su naturaleza globalizadora, pero yo, de niño, no sospechaba nada, sólo quería ver y oír más, más y más...

Nuestra existencia de niños y adolescentes transcurrió en un mundo mejor que el de hoy, viendo películas de todas clases y de todas partes de la tierra, el ICAIC entonces

podía darse el lujo de exhibir y escoger lo mejor de la pantalla universal y quizás por eso mi generación sea más privilegiada, también por esta otra arista de la cultura que logró el pueblo en Revolución para nosotros, y que hoy estamos en deuda con esas miraditas tiernas que quieren su porción del pan que un día nosotros probamos. Prefiero cien veces a esos *locos bajitos*, con sus maldades incluidas, que ayer yo también fui.

## Dossier de preguntas para una apreciación del audiovisual

La duda es uno de los nombres de la inteligencia.

JORGE LUIS BORGES

Es una manida y añeja discusión seguir abundando en el contenido del cine como arte, en el arte como forma de aprehensión estética de la realidad, pero cuando parece que todo va a terminar, se levantan de nuevo las grandes polémicas, las nuevas presunciones, y todo vuelve a empezar; es lógico, el mundo cambia y el arte también, por lo menos la forma en que se hace, o quizás los códigos que se utilizan.

¿Qué es una buena película? Pregunta difícil para una respuesta simple y categórica, la respuesta está en todo el entramado de disciplinas artísticas y técnicas que rodean a cualquier producción cinematográfica, incluyendo su aspecto industrial, o las pretendidas funciones que el cine cumple al momento de su exhibición, amén de lecturas y apreciaciones múltiples o diversas sobre este fenómeno.

¿Cuál es el cine-arte? Otra pregunta que atormenta a críticos, especialistas, cinéfilos o aficionados, cuando el tiempo ha demostrado que no todas las películas son obras de arte. Más vale no hallar tal respuesta en patrones de análisis establecidos, por muy noble que sea aquello de poner la otra mejilla; sería más práctico asumir perspectivas de observación bien afiladas frente al fenómeno audiovisual que nos ocupa. Lo que sí permanece claro es que la futilidad y las cintas de sexo, violencia, desastres marciales y espectacularidad desesperada, con lenguaje para adultos o aptas para todas las edades, no son la clave para localizar el camino hacia la expansión del vigor estético.

Entonces, ¿por dónde empezar? Para ser un buen espectador sólo basta con la expectación y la duda permanente. ¿De qué sirve pasarse la vida sospechando que el final de cada cinta ya usted lo conoce, o que las historias que le son contadas no reinventan una mirada desigual? ¿Cuáles son las causales de vivir con el miedo de ejercitar el intelecto? ¿Por qué la imagen siempre tiene que relacionarse al sonido, o la fotografía cumplir con requisitos hedonistas de acuerdo a proyectos comerciales? ¿Por qué los buenos son tan buenos que los ángeles son niños lactantes, y los malos más malos que Lucifer? ¿Es que acaso no somos consustanciales al error y a la virtud al mismo tiempo? Como se puede apreciar, todos estos secretos pueden ser develados en el instante que usted decida.

El presente está lleno de una cantidad sorprendente de gustos y de una increíble suma de medios para compensarlos: videocasete, DVD, CD-ROM, CD I, TV por cable, satélites, y una generación impresionante de equipamiento de las TICs\* que incluye a la todo poderosa autopista de la informática y las comunicaciones: Internet. El mundo se expande a más de veinticuatro cuadros por segundo y logra, incluso a través de las tecnologías especificadas, convertir no sólo el cine, sino el audiovisual, en un producto virtual e interactivo en el cual predominan el ideal de seguir construyendo la historia, desde los paradigmas de poder señalados, o los bocetos de una hegemonía que pretende ahogar los rasgos identitarios y nacionales, a fin de uniformar el pensamiento y el mundo de lo simbólico con un sólo afán: construir los caminos del negocio y el mercado en sólidas alfombras por donde transite el producto audiovisual, en detrimento de la experimentación y la búsqueda artístico-estética, que por demás le son ajenas, en tanto obstaculizan un programa que abarca el fin de la creación. El negocio no admite riesgos, el tiempo es oro y el dinero es poder.

\* Tecnologías de la Informática y las Comunicaciones.

No es menos cierto que también estos factores tecnológicos facilitan nuestra producción, pero, ¿dónde exhibimos nuestras realidades? de manera tal que el consumo sea equiparable con el enjambre mundial de películas, a favor de una minoría de países. Ahora que no hay control sobre tales medios, repito las interrogantes del principio: ¿Qué es una

buena película? ¿Qué es el cine-arte? ¿Acaso esto sólo lo determinarán especialistas y críticos? ¿Qué opina usted como receptor?, ¿Tendremos acaso que disfrazar nuestras historias, con el betún de los esquemas predominantes en el mercado, para que sean «potables»? Es sencillamente que el acto de transgresión estética siempre ha resultado un suceso de resistencia en la historia del arte, y cuando digo transgresión, me refiero a aquella que pretende destruirlo todo para construirlo nuevo, con el encanto de la inteligencia, la belleza, y la pureza de la herejía más fina del espíritu; el renunciar a esta apostasía significa renunciar al creador que somos, incluso, desde nuestro puesto de receptor, lo «evidente» no es arte, a menos que construyamos una «evidencia otra», sea por nuestra interpretación de los fenómenos artísticos, o sea por la creación de ellos mismos; debemos siempre dejarle un espacio al retozo sano de la imaginación, al ejercicio psicológico y mental de nuestro ser.

Si usted pretende bautizarse como un cordero normal, continúe insensiblemente haciendo rutina en su selección de lo que quiera consumir en estos medios, al fin y al cabo se trata sólo de usted. Esa decisión le afectaría personalmente, quedando como un asunto privado. Lo complejo radica en que, a sabiendas de esta dispersión mediática a favor de lo impertinente, desde perspectivas personales, y haciendo mal uso de los medios públicos de divulgación masiva, se privilegie un tipo de audiovisual que sustente la peregrina idea de imitar, copiar, o divulgar, toda aquella parafernalia que lastra el pensamiento de la multiplicidad, o por no poner lo nuestro —por lacerante que esto sea—, se coloque lo ajeno en las pantallas, lo enajenante, lo que nada tiene que ver con nosotros, y esto también acontece «en la viña del Señor».

Sólo lo que soporta la erosión del paso del tiempo valida su autenticidad ante la historia, o la predicción, no importa lo polisémico de la propuesta; los valores exquisitos más universales siempre han sido polisémicos y polémicos, porque la interpretación estética de la vida y la realidad, también es polisémica y compleja, descansa sobre la base de una experiencia en todos los ordenes del pensamiento personal.

La identidad es una esencia viva, y más vale fundarla y provocarla, que rescatarla o perderla. En estos días que corren, bien vale reformularse todas estas interrogantes. Prefiero las interrogantes, fuente natural de la duda, porque la duda es divina y humana, al mismo tiempo es un motor de ilustración y desarrollo de la comprensión, sin ella el individuo no hubiera sido lo que es. De cualquier modo, para cuando comience nuevamente la discusión sobre los medios audiovisuales, reformúlese una vez más este dossier de preguntas, antes de apreciar sobre el tema, y si es posible, incorpórele su propia cuota de perplejidades. Para entonces volver a discutir, a polemizar; volvamos a empezar...



## El audiovisual comunitario y los nuevos retos culturales

Ser cultos es el único modo de ser libres.

JOSÉ MARTÍ

En los últimos años, el empleo y desarrollo de los medios audiovisuales los ha dotado de características que los dimensionan, en el centro mismo, de un amplio debate ético y estético que no ha tenido lugar en otra manifestación comunicacional, o de arte contemporáneo; su obvio carácter de dominación y/o manipulación de los seres humanos ha puesto en discusión sobre el tapete público la legitimidad o inocencia de sus propuestas, bien en lo puramente periodístico o en lo conceptualmente estético y artístico.

Hoy se pudieran considerar como medios audiovisuales comunitarios, todos aquellos equipos que sirviendo para este tipo de divulgación se emplean en el seno mismo de la familia, dentro de la comunidad, del barrio y de la localidad.

Han sido impresos un sinnúmero de conferencias, artículos, ensayos y trabajos investigativos de carácter científico que nos proponen miradas, al margen o dentro de él, sobre un fenómeno contemporáneo llamado uso, entrenamiento o manipulación de la conciencia, en beneficio de los grupos de poder o de los sistemas sociopolíticos.

Prendemos establecer un diálogo abierto con los espectadores sobre el objetivo, el cauce, la influencia y los posibles daños que ocasionan la asunción de paradigmas sin el debido análisis crítico, o el simple distanciamiento, mediante el cuestionamiento o el razonamiento sistemático de los mensajes que nos llegan a través de los llamados medios audiovisuales, sobre todo, aquellos que son parte de nuestro entorno cultural comunitario, y que sirven como emisores de diferentes mensajes que inciden directamente en la ciudadanía y dejan su impronta en la localidad y su destinatario final: nuestro pueblo.

El genial conductor de la Revolución Rusa de 1917, Vladimir Ilich Lenin, supo advertir a tiempo sobre el carácter mimético, de organización e influencia ideológica del cine. Este hecho puede descubrirse en una frase que el primer Comisario de Educación, Lunacharski, le otorgara a Lenin, en ocasión de un paseo cotidiano por los pasillos del Kremlin; la frase en cuestión refleja la actitud adoptada por este filósofo ante el descubrimiento que para él significó el visionado de una película; Lenin expresó: «El cine es de las artes, la más importante para nosotros». Sin dudas descubría la influencia que sobre las masas provocaban las imágenes en movimiento, y baste señalar que en aquella etapa el cine era silente. Qué decir hoy, cuando estamos en presencia de tan disímiles maneras de comunicarnos con el público, mediante soportes y tecnologías capaces de copar la mayor parte de nuestros sentidos. Muchos, ya entonces, denunciaban el uso de estos descubrimientos como formas de manipulación y dominación del ideario formal, conceptual, estético, ético, político e icónico, por sólo citar algunas de las esferas de influencia de los audiovisuales.

Sin embargo, más allá del cine, que hoy lo percibimos con todos sus accesorios: color, sonido y sintaxis; la televisión se adueñó del público, pues su inserción en casa se hacía más vital, eliminando todas las convenciones humanas y sociales previstas para el séptimo arte; siendo la hija más pequeña del cine, tuvo tiempo de independizarse, lujo que sólo le es dado a cualquier medio de expresión masiva cuando éste alcanza su madurez. La televisión no tuvo siquiera que esperar por tal evolución, simple y llanamente el hecho de hacerse presente en los hogares mismos del consumidor le daba ventajas sobre la forma de exhibición cinematográfica, y de esta forma se sincretizó con el lenguaje del cine y la inmediatez de la radio, dando un punto de giro al fenómeno que al principio del presente trabajo quedó descrito; tal influencia se convirtió de momento en filón comercial y político, lo cual ya no es un secreto para nadie. Quizás esta condición de inmediatez le dio otra, la relatividad de sus mensajes y la fragilidad de sus soportes, pues nació sin memoria y terminó teniéndola para registrar, como medio, los archivos que venían generando sus mensajes. Si aceptamos que la política es el arte de lo transitorio y de lo circunstancial, esta

capacidad le retira la categoría de arte a la televisión, porque hoy, en todas partes, ella sigue siendo un instrumento político y de manipulación cotidiana excepcional y no son pocos los que, atentos a su interacción con el público, se atreven a preparar un descarado plan de colonización mental de los espectadores.

Añádase a lo antes dicho que la televisión se aprovecha de su padre, el cine, para cumplir otras funciones: la estética y la artística, pues con sus posibilidades es capaz de proyectar el cine a través de las ondas hertzianas, donde la luz de un proyector no puede, por razones de intensidad. Casi desde sus comienzos, a través de la televisión se proyectaron películas y luego se realizaron cintas con métodos de producción puramente cinematográficos pero dirigidas a ese nuevo medio, teniendo en cuenta el tamaño de la pantalla —incompatible con el lenguaje del cine—, de hecho, esta práctica resultó el llenado de un horario vacío para el público que la producción, por diversas razones, no podría cubrir. Es de esta manera que el cine reconquista, de cierta forma, un espacio perdido en la sala, sólo que lo reconquista a través de un espacio dentro de un medio: la televisión, lo que también significa que es una suerte de medio dentro de otro medio, lo cual continúa dándoles libertades a sus poseedores en la selección de las películas a proyectar, dejando sin capacidad de opción al público. Existen, en la actualidad, una diversidad de canales por cable cuya programación es inevitablemente cinematográfica, pues el diseño, según consumo, está programado para un público dirigido. En nuestro país, donde acontecen estas prácticas, se le guarda —ciertamente— una atención importante a la exhibición de cine por televisión y en todos los canales se cuenta con espacios diseñados para la orientación y educación estética del público, dejando un pequeño margen al cine comercial los sábados en la noche.

En la televisión nacional se emplea una cantidad importante de críticos y personal calificado encargado de encontrar y seleccionar lo mejor del cine universal que luego los espectadores de la pequeña pantalla verán, y existen diversos espacios en la prensa plana y la radio con objetivos similares en la apreciación cinematográfica, pero ¿siempre es así de feliz?

Hoy, cuando la política de exhibición de los EE.UU. se ha solidificado en el mundo y sobre nosotros —más que en otra parte de la variedad geográfica del planeta—, la televisión no ha escapado a tal fenómeno de expansión; baste señalar que en el verano del 2006, los canales nacionales diseñaron una programación cinematográfica y no pudieron balancear correctamente la oferta, en la cual abundaba el cine *made in Hollywood*; el 94 % de lo exhibido pertenecía a EE.UU. y a su cultura, quedando sólo un 6 % para el resto del mundo, independientemente de la debacle soviética, de la caída del muro de Berlín, y la desaparición del socialismo en Europa del Este, ¿qué se hace en aquellas repúblicas actualmente?, o más simple aún, ¿de las 300 producciones españolas, 500 francesas, 700 inglesas, 200 del Norte de Europa, o 160 de Latinoamérica que se hacen en un año, por qué no se exhibe una parte en la televisión nacional?

La programación fílmica está en franco deterioro, sobre todo en temporada de maratones, de veranos calurosos y tropicales en nuestro archipiélago. Se conocen las transacciones comerciales que esto implica, y las inversiones en divisa que requiere, pero, ¿no resulta válido, y hasta gratificante, ver reflejadas en la televisión nacional las culturas del mundo? o ¿es que en medio de un mundo uniformado, homogeneizado culturalmente, producto de una globalización consciente e inconsciente, no vale la pena quitarse los lazos de tan terrible abrazo ideológico, estético y artístico? Mi reflexión no posee una carga de chovinismo gratuito, porque considero que el cine norteamericano tiene valores, lo suficientemente sólidos, para catapultarnos a la creencia de que, si no hacen mejor cine, es porque el negocio y la industria no se lo permiten; además, afirmar que el cine de los EE.UU. es inicuo en su totalidad, significaría un suicidio intelectual; ya sabemos que muchas de sus disidencias han dado excelentes películas en los últimos tiempos, pero de lo que se trata es de la exhibición de películas en nuestra televisión nacional, o en los

telecentros comunitarios, que no aportan absolutamente nada en el muestrario de lo mejor de aquella otra cultura, bien por mala selección de los responsables de esta tarea, o por gustos atrofiados de autoridades incompetentes y desactualizadas en la materia.

Recientemente se comenzaron a instalar en buena parte del país telecentros comunitarios, los que deben estar enfocados a la vida de la localidad en lo cultural, político, social e ideológico, y dentro de este espectro apareció la posibilidad de la inserción del cine en tales programaciones diarias, con una frecuencia de dos veces a la semana, lo cual trajo aparejado la proyección de un inventario de películas que pondrían pálido al más hábil y sistemático estudioso del cine y también al más aberrante divulgador del «cine basura»; estas prácticas sucedían ante los ojos de escritores, artistas, promotores culturales, personalidades políticas que lo asumían con el disimulo dudoso de quien sabe que «algo andaba mal», pero lo que todavía salva a los mediocres programadores, es la mentira convertida en verdad por el número de veces repetida, ¡lo que se pone en la televisión está autorizado...! ¿Es que acaso la televisión no es un proyecto cultural en nuestro país? Por otro lado, la labor de instituciones, especialistas y los cineclubes de apreciación se ven afectados porque la televisión guarda para sí misma características y posibilidades de influencia omnímoda que al no saberse usar, pueden convertir los proyectos de masificación de la cultura en verdaderos bumeranes contra años de trabajo, esfuerzo y luchas por lograr un pueblo libre de lo trivial y vanidoso; entroncan pues estas realidades con los conceptos más deficientes de la televisión que enumerábamos anteriormente y que nos vuelven a inquietar. Cuando parecía que todas las interrogantes estaban respondidas, uno mira y se dice: me cambiaron las preguntas.

Con estos apuntes no pretendo construir comentarios críticos sobre la televisión, más bien mover actitudes, sobre todo ahora que nos empeñamos en devolver un rostro libre y culto a este medio, desde el movimiento de cineclubes, o en cualquier otro foro, en la amplia gama de la reflexión intelectual.

Dada la golosina audiovisual que significa el cine comercial, y dada la cambiante fisonomía de nuestros espectadores, en especial los más jóvenes, tenemos que balancear ese espectro de películas que se proyectan en la televisión, inviértase en este rublo, pues los rostros que se iluminan con la brillante luz de la pequeña pantalla, no son los mismos de hace quince años, y además del comentario enjundioso de nuestros especialistas, debe estar presente también la labor del cineclub, que con su personal manera de mejorar la apreciación cinematográfica, puede lograr un cambio eficaz en la manera de enfrentar tantos defectos de la televisión, o para ser más exactos, del cine dentro de la televisión. No se trata de levantar un muro infranqueable contra el cine comercial, de escasos valores estéticos; ya sabemos que viendo mal cine también se aprende, cuando ante nosotros se colocan razones para el análisis, con la intervención de nuestras disquisiciones es posible interiorizar para ver «lo malo» dentro de estas películas.

Nuestra televisión hace propuestas y lo lógico es que no manipule con las mismas armas a las cuales criticamos, recuérdese el mencionado efecto bumerán, si no, valdría la pena volverse a preguntar: ¿Dónde se encuentra el mundo de la eticidad, si damos por sentado que la pre-condición de nuestra comunidad está dada por su proclividad y voluntariedad ante una nueva forma de esclavitud que le inducimos, haciéndole el trabajo gratuitamente a los portentosos de los medios? ¿Hasta qué punto y a partir de lo anterior, podemos fijar un reconocimiento y un límite de credibilidad de los mensajes y propuestas? ¿Por qué el público prefiere códigos *kitsch* o estructuras banales en lo conceptual y formal?

Si bien es cierto que en nuestro caso la televisión responde a cánones públicos, también ésta se encuentra regida por directrices que deben coincidir con la política cultural del país, estando sujetas a los intereses del pueblo y el Estado.

En los últimos años se han registrado un sinnúmero de casos donde los espectadores muestran interés por la transmisión vía satélite, por cable, a través de soportes como el video (VHS), el DVD, la memoria flash y otros sistemas de registros o accesos como la

Internet, que con equipos adquiridos en el exterior, les permiten la libertad de escoger en un océano de materiales audiovisuales.

En este sentido: ¿podrá el público tener un criterio de selección adecuado que le ayude, según su formación cultural, a seleccionar aquellas propuestas que resulten mejores? ¿Estaría lastrada esta selección por una curiosidad que no acusa un fundamento sólido de su marco referencial? ¿Cuáles serían las barreras de comunicación que le impedirían al receptor acercarse a otras culturas mediante estas nuevas tecnologías? ¿No afectaría al trabajo cultural comunitario la total exposición a la manipulación mediática? Si desde que el cine campeaba por su respeto y era mudo, el hombre se dio cuenta del significado de las amenazas para su formación, ¿por qué las grandes masas se dejan seducir por esta nueva catarsis adquirida por los medios? ¿Cuál sería el efecto de los medios si gran parte de los receptores estuvieran alfabetizados audiovisualmente? ¿Cuál es la relación de acercamiento de nuestras comunidades, en lo puramente local, con el acceso a diferentes soportes técnicos en que se mueve la oleada globalizadora de la cultura? ¿Hasta qué punto este nuevo acceso es beneficioso en un momento cumbre de una batalla denominada «de ideas»?

Todas estas interrogantes deben ser respondidas sobre la búsqueda de alternativas, que bien podrían ser, desde los cineclubes y el cine debate, hasta los simples intercambios cotidianos sobre el tema; sólo con más, más y más cultura que no implique la vieja y funesta práctica o fórmula de la prohibición, podrían enfrentarse estos nuevos retos donde el hombre, como debiera ser siempre, sea el centro de todo análisis.

Los cierto es que hoy un espectador promedio recibe muchos más mensajes que hace diez años atrás, y cuenta con menos tiempo para analizar el contenido de informaciones o propuestas audiovisuales.

El campo de la experimentación artística no está dado en los medios con la misma fuerza como se le encuentra en las producciones *underground* o independientes, estas últimas corren la peor suerte, porque fuera del contexto de los festivales, no son exhibidas en otros foros, y cuando si cuentan con la posibilidad de ser mostradas para las grandes mayorías, reciben, en casi todos los casos, la desaprobación; pues el impacto diario de la gran industria del entretenimiento no deja margen a una competencia balanceada entre lo que es arte y lo que no lo es.

En muchos casos, desde los propios medios se promueven formas de conducta que nada tienen que ver con valores nacionales, culturales, éticos y morales, absolutamente divorciadas de nuestras realidades, asociadas a paradigmas de realización audiovisual que han sido copiados de fuentes foráneas, dándosele un pasaporte de entrada a lo que comúnmente se comienza a considerar como «bueno».

La tímida presencia de una crítica especializada de los medios, deja el campo abierto a la chabacanería y lastra el crecimiento espiritual de nuestro pueblo, sembrando en su ideario un grupo de códigos que también corroen el sistema de valores sustentado por nuestra política cultural. La fuerza ideológica de los medios está dada por la capacidad de servir para enaltecer el crecimiento intelectual y espiritual, o embrutecer a los usuarios, convertidos en marionetas que sólo desean la golosina audiovisual. Desde los medios, se ha promovido todo tipo de desórdenes, desde golpes de Estado, hasta la fabricación de mentiras que han servido a la magnificación de la gestión de grupos de poder que dominan el audiovisual planetario.

Es por ello que quien presuma de la libertad de pensamiento y de expresión — sinónimo de responsabilidad —, ha de poseer la capacidad de enfrentarse a todo lo que del mundo audiovisual pueda llevar hasta él, pero observando este fenómeno con sospecha y asumiendo las distancias que permiten calibrar lo que justamente sirve para el beneficio humano, lo que en realidad se convertirá en una asistencia inducida para transformarnos en catadores de gustos ajenos y estandarizantes; esto último podría resumirse en dos expresiones, la primera, bíblica: «en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien

añade ciencia, añade dolor» (Eclesiastés, 1, 18); la segunda, martiana: «Ser cultos es el único modo de ser libres». Como todo acto vital, Martí nos enseña que la virtud radica en el ejercicio consciente de la libertad, que esta es un parto, un nacimiento de otro carácter, que sólo será cierta cuando tengamos la capacidad de delimitar lo que realmente queremos porque resulte humanamente concebible; esta libertad no será posible mientras entreguemos, dócilmente, el dominio de nuestras ideas a otros.

El hecho estético no tiene que ver directamente con la actitud ética, sin embargo, el buen receptor tiene que denotar esa falta de relación. La historia del arte demuestra que muchas piezas realizadas sobre basamentos que van contra el hombre, tuvieron resultados estéticos trascendentes —*El nacimiento de una nación*, de David Wark Griffith—, o creadores que, según su formación ética, han apoyado las peores causas y fueron, a su vez, excelentes artistas: Jorge Luis Borges, Salvador Dalí, Mario Vargas Llosa, Humphrey Bogart, Elia Kazan y muchos otros. La propia naturaleza nos demuestra que siempre lo bello no coincide con lo bueno, y esto puede ser un ardid en el audiovisual. ¿Quién no se ha extasiado con la belleza microscópica de las formas de una célula cancerosa? ¿En cuántos cuerpos y caras de mujeres hermosas habitó la maldad más perversa? Es por ello que cuando nos enfrentamos al audiovisual —de la naturaleza que éste sea—, lo menos que debemos hacer es estar bien atentos, no en vano antes del ciclón siempre está la calma.

La libertad de la fantasía no es ninguna huida a la irrealidad, es creación y osadía. Quien en nombre de la libertad renuncia a ser el que tiene que ser, ya se ha matado en vida: es un suicida en pie. Su existencia consistirá en una perpetua fuga de la única realidad que podía ser. Nadie combate la libertad, a lo sumo combate la libertad de los demás. La libertad ha existido siempre, unas veces como privilegio de algunos, y otras veces como derecho de todos.

Los audiovisuales seducen, ponen al individuo en una posición tal que lo deja indefenso para cualquier análisis. Las telenovelas inciden en el idioma, prometen una especie de reflejo de lo que el espectador aspira a ser, son la especie exacta del psicofármaco; los noticieros abusan de las cifras y del acomodo subliminal del sumario informativo. No son todos los que gozan de poder seleccionar, de huir de la trivialidad, de la entrevista que nos da cuenta de los últimos pelos que se le cayeron a la estrella de turno, del hijo perdido que le hubiera gustado tener con no sé quién, o de la marca de ropa interior que usa porque no le aprieta.

La única forma de abandonar nuestro aislamiento nace de la constante superación personal, de lo que yo he llamado «alfabetización audiovisual», capaz de surtirnos del conocimiento necesario para enfrentar cualquier tipo de código o lenguaje, con las herramientas que mantengan nuestra libertad personal intacta para entender la jerga, por muy reservada que sea, aunque para llegar a este punto, se hace necesaria una constancia en la visita a la cultura universal, entendiendo por cultura toda la formación del conocimiento humano, dígame lingüística, semiótica, semántica, histórica, artística, científica y política. No es necesario convertirse en un erudito, pero sí es vital poseer una formación general e integral que nos provea lo necesario.

La televisión puede ser un instrumento del cine si se pone en función del arte, y la conmoción que éste ocasiona, más allá del interés por influir sobre nosotros, debe enternecernos, logrando un espacio en los sentimientos, sin mezquinos cálculos de impactos panfletarios o propagandas sofisticadas.

La televisión y el cine pueden lograr una relación de promiscuidad y pureza, en la medida que sean instrumentos de enfrentamiento a la realidad y el arte, desde una perspectiva humana y espiritual.

Otro de los eslabones que más conmueve es el referente a la relación del niño y el adolescente con los medios, relación que en los últimos años ha sufrido un resquebrajamiento de la disciplina frente a los mensajes a los que se exponen, trátase de la familia o las instituciones. ¿Qué decir de la cantidad de horas que los niños dedican a los

videojuegos? Son horas que dejan de ser invertidas en el estudio, la lectura y el aprendizaje; son horas dedicadas a la idiotización de estos sensibles grupos sociales que por demás, crean una especie de dependencia psicológica, cual droga que impera en sus esponjosas e ingenuas mentes.

El hecho mismo de la influencia tremenda de los soportes como el DVD, videocasete, los accesos al satélite, y el cable, implica para nuestros especialistas nuevas rutas de investigación sobre estos fenómenos y su nivel de asimilación en nuestra comunidad. Sólo la investigación nos puede arrojar luz sobre las zonas que debemos y tenemos que trabajar urgentemente en defensa de nuestra cultura e identidad.

Véase la incorporación de nuevos telecentros como la aplicación, en el terreno de los medios audiovisuales, de un proyecto cultural que prescindiera de la improvisación, el mal gusto, el empirismo, y la imitación burda de patrones estandarizados de otras culturas; apúestese por la diversidad cultural desde la comunidad misma, a través de estos medios que, bien pensados, sean excelentes vehículos de una superación comunitaria que no excluya a nadie de este proyecto, sin precedentes en el tercer mundo.

La radio es otro de los recursos usados diariamente para llegar hasta nuestras comunidades, debe asimilar ideas que sin perder la belleza, sean capaces de divulgar nuestra realidad desde la crítica o el elogio, que son variantes imprescindibles para el desarrollo cultural comunitario, y los nuevos retos que todo esto nos plantea de frente a la defensa de la cultura nacional.

Como consecuencia de lo antes expuesto, me atrevo a expresar públicamente que nuestro pueblo, a través de su sistema de educación general, debe recibir una nueva alfabetización –en este caso, audiovisual–, para que, igual que la campaña orientada a dotarlo del conocimiento en la escritura y lectura, aprenda otra vez a leer un nuevo lenguaje, el lenguaje de las imágenes y el sonido, lo cual constituye sin dudas, el único modo en que será capaz de escapar a una nueva modalidad de tiranía o esclavitud: la tiranía o esclavitud sobre nuestras mentes.

Diciembre de 2006

## Desde un cine adulto hasta el sueño compartido. El ICAIC desde una perspectiva

Sólo lo difícil es estimulante.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Al interés de hacer una Revolución en Cuba, se sumó el de crear una cinematografía nacional sobre las bases que la pudieran sustentar desde la espiritualidad, la nacionalidad, y la cultura muchas veces confiscada, transgredida, acosada o agredida por otras culturas que fueron beneficiadas por los apátridas de turno y por el interés mezquino del comercio. La cultura fue y es el centro del ojo previsor de futuras transformaciones, que desde el mismo momento del triunfo de la Revolución, se refundó y se sigue refundando como una eclosión de capacidades y potencialidades, de inteligencias reservadas, desde y para el pueblo.

El arte, sublimación estética de la realidad, ha sido beneficiado durante todos estos años. Cuando miramos atrás, el tiempo ha pasado volando, y lo que más sorprende es la expectativa por los días venideros, por todo cuanto se hace en el cine cubano y la cultura nacional.

El 24 de marzo del año 1959, se publicó en La Gaceta Oficial de la República esta voluntad expresa del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario, en una ley que tiene el No. 69, a sólo dos meses y escasos días de la llegada a La Habana del Ejército Rebelde. Lo curioso está en el hecho de que, cuando se funda el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, fue la primera ley cultural firmada, como especie de premonición, ante el actual desarrollo de una política global y tendenciosa, de manipulación mediática por parte del poder económico mundial.

El ICAIC, desde posiciones estéticas de vanguardia, y con un lastre del neorrealismo italiano, supo encontrar su propia ruta en la década prodigiosa de los años 60. Los grandes avances en otras esferas como la alfabetización, la fundación de Casa de las Américas, UNEAC, y el propio Ministerio de Cultura, hicieron posible, en buena medida, la diversificación del conocimiento cultural y artístico olvidado antes de 1959.

El ICAIC tiene un puesto en la refundación de ese mundo de lo simbólico, refrendado en la república cinematográfica y artística de nuestra nación revolucionaria, una revolucionaria visión de Cuba que trasladó a muchas partes de este mundo.

El cine cubano comenzó, y se desarrolló, en nuestro archipiélago, luego se desbordó en la América nuestra, hasta alcanzar también a la culta y creadora Europa. Los realizadores del patio renunciaron al marco estrecho que implicó esa relación cerrada entre arte e industria, lanzándose por los caminos de la experimentación, protegidos por la política institucional y gubernamental promulgada por una ley sin dobleces, que benefició a la vanguardia artística de los tiempos fundacionales.

Fidel firmó una ley trascendental que benefició en lo general a Cuba, a Latinoamérica, y en particular, al movimiento artístico intelectual cubano, en el justo momento en que el torbellino revolucionario comenzó a cambiarlo todo, incluyendo la fisonomía de esa identidad nacional, maltratada por años de sustituciones de patrones propios por foráneos, de saqueo de nuestra vocación nacionalista y singular.

El ICAIC cumple la función, en esos momentos, de proteger a la intelectualidad y de cobijar los futuros proyectos, no sólo de cine, sino de arte en general; entonces, se descubre en esa otra misión de aglutinar lo mejor del pensamiento cubano, gozando del respeto y la admiración de los creadores. Los presupuestos que le dieron origen, renovándose en los ojos, las almas, las mentes e inteligencia de los viejos y nuevos directores, técnicos y artistas, desde la intransigencia creativa, intelectual, a veces polémica, han invadido el corazón del nuevo espectador.

Tomas Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Humberto Solás, Miguel Pineda, Santiago Álvarez, Alfredo Guevara y Fernando Pérez, son nombres

conocidos planetariamente, realizadores de obligada referencia por significar, junto a otros también buenos, el cuerpo fundamental de esa institución cultural. Sus películas e historias estarán aquí siempre para confirmarlo. «Cuando el cine ha querido hablar a lo cubano antes de 1959, sólo ha podido expresarse en el mismo lenguaje de los fabricantes de recuerdos para turistas tontos. No se ha logrado nunca penetrar en nuestros más hondos problemas, que por hondos y humanos, alcanzarían una verdadera resonancia universal».\*

La intransigencia renovadora de la expresión audiovisual sólo puede ser posible con una fuerte presencia, en la dirección del instituto, de verdaderos creadores e intelectuales. El ICAIC ha propiciado los espacios de propuestas, debates y polémicas para que logremos repensar, como cubanos todos, que vivimos dentro de este mundo único.

Ni las crisis, ni las componendas foráneas, ni los bloqueos, han podido destruir este sueño compartido entre artistas y pueblo, esa inmensa mayoría que antes de completar todos sus derechos conquistados por la Revolución tuvo, tal vez de los primeros, el derecho a la imagen y al sonido, a esa multinacional manera de ver las cosas, al mismo tiempo que sus propios reflejos. Nunca hubo obstáculos, el cine llegó en mulos, en barcos, más de veinticuatro veces por segundo, en los móviles de 16 mm, y fue la disciplina audiovisual que primero pobló los rincones más apartados del país, a muchos llegó primero que la propia electricidad.

Parece entonces profético que el primer largometraje de ficción realizado después del 1ro de enero de 1959 se titulara: *Historias de la Revolución*, ¿no será acaso porque el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica es también sinónimo de esa historia revolucionaria?

\* Gutiérrez Alea, Tomás. *Cine Cubano*, núm. 140, p.12.

## Memorias de la pantalla o el silencio aparente

Lo que fue volverá a ser,  
lo que se hizo se hará nuevamente.  
No hay nada nuevo bajo el Sol.  
ECLESIASTÉS 1,9

Antes de despedirme del conocido crítico de cine Carlos Galiano, en su despacho del ICAIC, y tomar la calle veintitrés del Vedado para perderme en la Rampa capitalina, quedó en mi memoria una especie de curiosidad por la cantidad de temas abordados en aquella, nuestra primera entrevista. Todos los asuntos tratados allí tenían relación con Manzanillo, mas uno de ellos resultó fascinante: los nacidos en la ciudad del Golfo, que han llegado a desarrollar una intensa y peculiar vida en los audiovisuales del país, contribuyendo al desarrollo de nuestra cultura nacional, desde lo local, hasta lo puramente universal, sobre todo en el cine y la televisión. Después fui tanteando lo que era perceptible desde mi propia perspectiva, no sólo eran ellos, sino también el nombre de la ciudad que, a través de ellos, se hacía tangible en nuestros medios nacionales.

Comencé a saborear la posibilidad de escribir sobre Manzanillo o los manzanilleros y el cine cubano o los audiovisuales, pero definitivamente pudo más la pereza, y el asunto pasó al cajón de los recuerdos. Fue Delio Orozco con su insistencia obsesiva en asuntos de historias documentadas, convertido en un ángel exterminador que cayó sobre mí hasta estimar que «de no hacerlo», el asunto se convertiría en una cuestión de honor entre nosotros; convencido de su buen proceder, me dispongo a compartir con Uds. este tema que no es mío, sino nuestro.

Antiguísimas historias corren sobre el volumen cultural y artístico de esta noble ciudad. Lluvias de tintas se han escrito sobre nuestros intelectuales y artistas, en todas las disciplinas que llevaron, sublimemente, el nombre de este legendario lugar, descubierto y hallado en sus propias obras, hasta el pueblo de Cuba y buena parte del mundo; lo curioso es que no se conoce, con igual profusión, los aportes en el terreno cinematográfico.

Enrique Santiesteban quizás sea, de los actores, el más conocido en nuestro país por sus apariciones en programas de televisión, particularmente San Nicolás del Peladero. No sé por qué razón se me antoja ahora el Manzanillo que yo no viví, el de la República Mediatizada; este actor magnífico por añadidura, fue uno de los primeros manzanilleros que después de 1959 apareció en una película producida por el entonces joven Instituto de Cine Cubano, nada menos que bajo la batuta de uno de los más grandes realizadores revolucionarios del nuevo cine latinoamericano: Tomas Gutiérrez Alea, en su memorable comedia *Las doce sillas*. Aún más curioso resulta saber que el nombre de Manzanillo ya estaba escrito en la primera producción cubana de ficción, realizada por el ICAIC en 1959, *Historias de la Revolución*, y el primer cuento, *El Rebelde*, del propio Titón; más adelante el autor de *Memorias del subdesarrollo*, vuelve a la carga con un largometraje, quizás de los pocos salvables del mal llamado «quinquenio gris» — que yo prefiero llamar «decenio» —, *Los sobrevivientes*, un verdadero homenaje a Luis Buñuel. Este director de cine decide volver a trabajar con el manzanillero Enrique Santiesteban en un protagónico que hizo historia, aquel patriarca que decide aislarse del mundo ante los cambios que produce la Revolución, anécdota que resulta encantadora.

Otro de los manzanilleros inscriptos en la historia del cine nacional, es el sexagenario Dr. Miguel Benavides Chávez, interesante figura de la cultura nacional que tuvo la ventura de trabajar con los fabulosos Humberto Solás y Manuel Octavio Gómez, en títulos tan debatibles como: *Un día de noviembre*, *Cecilia*, o la primera película musical cubana después de 1959, *Patakín*. Miguel Benavides ha actuado, además, en varias coproducciones con España que lamentablemente no se han visto en el oriente del país; el mismo actor obtuvo un flamante premio a la mejor actuación masculina en el Festival de Cine de Moscú por su desenvolvimiento en la cinta *El otro francisco*, recreación cinematográfica de la realidad del negro esclavo en la Cuba colonial. Este artista también trabajó varios años

en la televisión nacional, donde interpretó personajes en numerosas series dramáticas, que le dieron un vuelo importante en el gremio, allá por los ochenta y noventa de la pasada centuria.

En la década más auténtica que conoció la cinematografía nacional, Blas Roca Calderío, un originario nuestro, prendió la mecha de lo que fue después la polémica más enconada sobre el cine y su función social, artística, política e ideo-estética; abrió una discusión interesante a la luz del tiempo transcurrido desde entonces, y que todavía hoy requiere de un análisis pausado sobre un tema tan actual, vigente y recurrente. Tal debate se establecía entre dos revolucionarios, entre dos personalidades de nuestra sociedad emergente del proceso insurreccional, el entonces presidente del ICAIC Alfredo Guevara, y Blas Roca Calderío, redactor por aquel tiempo de la columna «Aclaraciones», del periódico *Hoy*, espacio donde se estableció el cine-debate más agudo, público y controversial que registran nuestras publicaciones periódicas: veintitrés notas intercambiadas, y no todas publicadas, fueron el saldo de estas opiniones, ciertamente encontradas en muchas aristas.\*

En los años sesenta, el experimentado director del Noticiero ICAIC Latinoamericano y posteriormente devenido en uno de los paradigmas de la escuela documentalística cubana, Santiago Álvarez, realiza un documental en el que incluye las dramáticas consecuencias del ciclón Flora a su paso por el territorio de la antigua provincia Oriente, en ese mismo material fílmico se muestra la construcción de la Ciudad Pesquera, en Manzanillo, y las tareas de pesca en el Golfo de Guacanayabo, protagonizadas por nuestros pescadores. Estas escenas fueron tomadas para Santiago Álvarez por un camarógrafo manzanillero, que pude conocer cuando estudiaba en el ISA y que hoy se dedica a la docencia en esa filial, Luis E. Tolosa; quedando así registrado para la historia una porción de aquella realidad vivida. De todo esto se vale el maestro del documental cubano para explicar cómo se encontraba la extensa llanura del Cauto antes de que ese fenómeno meteorológico penetrara en tierra, y coloca la imagen de esta ciudad marinera en el centro mismo de uno de los mejores y más intensos documentales cubanos: *Ciclón*.

*Amor vertical*, de Arturo Sotto, es una cinta cubana que asume a Manzanillo desde la lejanía, o desde la mera cita, pues en su oficioso discurso, toma en tres ocasiones el pretexto del lugar para descubrirnos con una óptica satírica, según tres pequeñas secuencias: una donde el tren nuestro y de Bayamo, arriba a la estación central de ferrocarriles de La Habana, lugar donde comienzan a bajar vacas y personas con grandes cajas de cartón, desde sus vagones o coches; y otra, cuando la actriz Paula Alí, bajo un puente en el río Almendares, comenta: «A Manzanillo no vuelvo más, tú resuelves ese problema, porque aunque yo tenga que vivir bajo este puente, a Manzanillo no vuelvo más...». O en aquel otro segmento del filme donde la actriz antes mencionada replica a los doctores que tienen que ver con su problema: «¡Yo no he venido en tren desde Manzanillo

\* Más información en: *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998; y en la revista *Cine Cubano*, núm. 140. Edición por el 40 Aniversario de la fundación del ICAIC.

para escuchar una cosa así!». Lo que el lector quizás no sepa es que el realizador de esta película basa sus esquemáticos parlamentos en las expresiones de tíos y abuelos suyos que vivieron mucho tiempo en la ciudad, además de que él mismo naciera aquí. Entonces, el referente proviene de manzanilleros que recalaron posteriormente en la capital, según alguien me estuvo comentando un lejano día.

Otro que ha dedicado buena parte de su tiempo y talento a escribirle a la ciudad es Arturo Arango, quien recopila en un pequeño libro varios cuentos sobre Manzanillo, volumen que tituló *La Habana Elegante*. Lo importante es que este narrador manzanillero pudo arreglárselas para derivar uno de aquellos cuentos en guión cinematográfico, «Lista

de Espera», que el director de cine Juan Carlos Tabío más tarde llevara a la pantalla, con título idéntico. En él se narran las peripecias de un grupo de pasajeros en una terminal de ómnibus inter-provinciales que pretenden, en medio de la ausencia de transporte, trasladarse al «interior». Según me cuenta Arturo, nunca se pudo filmar en aquella locación por razones prácticas y de producción, pero la esencia de buena parte del conflicto general guardaba mucha relación con un viaje desde La Habana hasta Manzanillo que él había experimentado alguna vez en su vida, incluso me cuenta el propio Arango, que tenía previsto salir en pantalla, como suerte de pasajero o figurante que bajaba del ómnibus en el lugar que finalmente fue seleccionado para la locación; sin embargo esto no pudo ser, pues en aquel momento estuvo muy ocupado en otros proyectos. Lo significativo es que Arturo Arango entra al mundo del guión cinematográfico realizado o producido definitivamente, con un tema relacionado con su ciudad natal, y por derecho propio invade al cine desde la literatura, para asumirlo por muy buen tiempo, repitiendo la fórmula Arango-Tabío en otra producción de cine llamada *Aunque esté lejos*, amén de las ocasiones que ha estado como oponente en la competencia de guiones del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, o como jurado en esta misma categoría. Lo cierto es que Arturo también es nuestro, lo dicen sus visitas y que se mantiene dentro de la «jugada».

Otro coterráneo nuestro, Carlos Galiano, conserva por más de treinta años un espacio de orientación cinematográfica fundado por el ICAIC en la televisión: «Historia del Cine», de manera que desde entonces lo vemos en la pequeña pantalla, por eso lo interesante de su conversación sobre cine y sobre Manzanillo.

Durante la filmación de *La tercera versión de la ciudad*, documental que entrelaza el arte, la cultura y el hábitat nuestro; descubrimos muchos detalles inherentes al tema que nos indican una activa y espontánea integración de los creadores con el mundo de las imágenes y los sonidos; desde el propio acto creador, hasta la crítica especializada. Es un proceso indetenible que pudiera ser renovado por una actitud ante la vida, lo cual ha quedado demostrado por todos esos que, siendo oriundos de esta ciudad, y sin los recursos a su alcance, han logrado cruzar el umbral de lo imposible.

A finales de los años setenta comienzan a promoverse en Manzanillo varios grupos de creación cinematográfica y de video. Recuerdo perfectamente las figuras de Wilfredo Aguilera, José Luis García Barbán, Humberto Matos, Eusebio Merladet, Benito Joaquín Milanés, Luis Alberto Zayas, Luis Mario Buduén —éste último que supo realizar excelentes dibujos animados, deslumbrando a buena parte del país, sólo, y en Manzanillo, cuando eran hechos fuera del ICAIC—; o Amado de la Rosa, que trabaja hoy en el diario *Juventud Rebelde*, insistente promotor de este primer grupo que se auto-nombró Clubcigranma.

Al abrir sus puertas en esta ciudad el Instituto Superior Pedagógico Blas Roca Calderío, se crea un departamento para la realización de videos didácticos que poseía una notable, digna y —en ese entonces— accesible tecnología. Como dije al principio, éste era destinado para la creación de materiales didácticos, sin embargo, en dicho departamento, la presencia de Wilfredo Aguilera y Luis Mario Buduén, ya conocedores de la producción audiovisual, pues procedían del grupo antes mencionado, como es lógico, propició, al margen de la producción didáctica, otra de tipo artística, que potenció un crecimiento de formas y conceptos que antes no se había dado en el territorio y que aupó a miembros de la AHS y la FNCCC. El profesor Juan Ramírez Martínez, quien laborara en Manzanillo por más de diecisiete años, propuso, organizó y promocionó entonces una serie de eventos cinematográficos o audiovisuales que se ejecutaron con gran entusiasmo: talleres de guiones, de producción, de promoción, de historia y apreciación cinematográfica, sucesos que atrajeron hasta nuestra provincia a importantes directores de cine tales como: Rogelio París, Santiago Álvarez, Octavio Cortázar, entre otros. Juan Ramírez supo reconocer el terreno fértil que pisaba y fue él, en gran medida, uno de los gestores e impulsores del

movimiento y del período de creación más vital fuera de las instituciones productoras de audiovisuales reconocidas entonces en Granma.

Existe un extenso inventario de documentales y dibujos animados realizados en la época, sobre soportes de celuloide o película cinematográfica de 8 y hasta 16 mm, formatos muy utilizados entonces y que fueron cesanteados por las nuevas tecnologías del video, la informática y las comunicaciones. Todo esto ocurría cuando en la provincia Granma no existía incluso corresponsalías o telecentros, lo que dobla el mérito de lo realizado desde Manzanillo, apreciado en el ámbito nacional e internacional; cuenta con los numerosos premios recibidos en las diferentes categorías y competencias en las que se participó. De esa etapa tenemos referencias de materiales y dibujos animados con títulos tan sugerentes como: *El planeta rojo*, *Ana y la estrellita*, *El caballito blanco* o *Circo*, en éste último, Tato Buduén supo armar una función de circo, animando las cinco letras que conformaban dicha palabra, lo cual fue un suceso para el jurado y los niños. Todos resultaron premios nacionales.

Los revelados de negativos-positivos se hacían en La Vuelta del Caño\* donde se velaron cientos de pies de películas filmadas en la ciudad, la mayor parte de las veces registraban el palpitar político, económico, social y artístico-cultural de nuestro enclave.

Bajo la sombra de la Asociación Hermanos Saiz nació y creció un grupo con el nombre Formus Films que floreció allá por el año 1983 y su gestión se extendió hasta 1988, momento en el cual se fragmentó hasta desintegrarse, asumiendo muchos de estos compañeros la sección de radio, cine y televisión de la AHS. Entonces logramos realizar cuatro trabajos en cine, un corto de ficción, *Desembarco*, que tocaba el tema de la lucha contra bandidos e infiltrados, y tres documentales sobre patrimonios locales, uno de ellos titulado *Y los monumentos se hicieron nuestros*, que a modo de serie sobre el tema, pretendió resaltar los valores históricos de sitios importantes de nuestra nación. En video se realizaron también cuatro documentales: *Turismo en la cuna del son*, *Glosas*, *Amanecer de futuro* y *La computación en la comunidad*. Conviene decir que de *Glosas* nos ocupamos, este autor, Dionisio Ponce, Pedro Rivero (hijo), el entonces grupo musical Convergencia, y Julio Sánchez Chang. Era un sencillo homenaje a José Martí en un aniversario más de su natalicio; Julio escribió las glosas utilizando versos de Martí, Pedro Rivero las musicalizó y montó con el grupo, por último, filmamos y editamos aquella proeza compartida. Comentarles también que el documental *Amanecer de Futuro*, resultó premiado en la única edición del «Premio de la Ciudad» que contempló el audiovisual, en 1990.

\* Barrio ubicado en la periferia de la ciudad de Manzanillo (N. del E.).

En el ISP «Blas Roca Calderío» se produjeron varias series: *Una obra de infinito amor*, de la profesora Elvira Boffil; *Guajirito soy*, un material enternecedor sobre los niños y las escuelas rurales de montaña; *Viva la esperanza*, de la Doctora Carmen Sagué; *Niurvis la del Cedrón*, un corto que refleja cómo vive un minusválido en zonas rurales, de los realizadores Luis Mario Buduén y Wilfredo Aguilera; entre otros, de un inventario que supera los ochenta títulos.

Esa historia que a partir de entonces no terminó jamás, se vio menguada por el advenimiento de un período de crisis económica que no dejaba producir el sueño tantas veces acariciado por jóvenes y viejos realizadores. Se paralizó toda la creación y comenzaron momentos de mucho estudio y reflexión.

En el 2001 se realizó el documental *La tercera versión de la ciudad*, un trabajo que compartí con Eduardo Bertot Vieito, y que resultó ser el gran premio nacional del Festival de Invierno de Villa Clara. En el 2003 volvimos a rodar, en esta ocasión, el primer corto de ficción en video realizado en Manzanillo: *El socio*.

Durante todos estos años he sido testigo de oficio y protagonista, junto a un grupo de compañeros, de cada uno de los proyectos de realización audiovisual manzanilleros, he sido responsable como promotor de la cultura artística de un sinnúmero de eventos

regionales y nacionales; por tal razón no he perdido la confianza en que cualquiera, con los conocimientos y la experiencia, pueda burlar ese momento nefasto de la rutina y la mediocridad. No pienso que sea un problema de ciudades o de fatalismo geográfico, es cuestión de «ser o no ser». Es un problema de opiniones.

Nota del autor: Actualmente se procesa una investigación sobre el tema que será objeto de estudio en el Centro de Información del Centro Provincial del Cine y para un documental sobre los medios audiovisuales en la ciudad de Manzanillo.

## La globalización en el cine

Hay quienes observan la realidad y se preguntan: ¿por qué?  
Otros la observan y se preguntan: ¿por qué no?  
GEORGE BERNARD SHAW

El espíritu de las naciones se ha reducido a un sólo término: aldea global; la naturaleza de esta frase no se encuentra en ningún diccionario, a saber.

Sólo después de solucionadas las contradicciones que impedían al hombre comunicarse, en todos los órdenes, y transportarse a grandes distancias en el mínimo de tiempo, se hizo realidad la voz globalización, la cual, en el estado actual de las cosas, parece sinónimo de economía.

El objetivo es bien pragmático: la homogeneización de nuestras mentes y la mundialización de una cultura que no permite la diversidad, por muy democrática que se autoprocamente, dentro del concierto mundial de las individualidades de los pueblos.

Satélites, televisión, cine, radio, las nuevas tecnologías de la informática y las comunicaciones están a disposición sólo de los ricos o de los que pueden y, de cierta manera, han hecho el mundo más pequeño. El séptimo arte, sin ser absoluto, resulta un simple complemento de una nueva oleada esclavista, sólo que la cruzada tiene un nuevo nombre: industria del entretenimiento.

Se han creado códigos fuera de los cuales una gran cantidad de personas no son capaces de disentir, hacer oposición y asumir la necesaria incomodidad que nos proporciona un placer más brillante: el entrenamiento de nuestro intelecto. Muchos de estos individuos intervienen en nuestros medios con esa natural ignorancia que posibilita una globalización gratuita de la cultura, propiciadora del peor de los gustos, o en una de sus variantes, aceptar lo peor de los medios de comunicación audiovisual y «nacionalizarlos», como especie de legalización del producto importado «*made in Cuba*», de acuerdo con patrones turísticos: salsa, tabaco, sombrero de yarey, ron, guayabera, y que siga la pachanga. Son insulsos que al final lastiman nuestra cultura y con ella, toda la trinchera personal, indivisible y particular, que hemos levantado para defendernos de la uniformidad y mantener la identidad nacional con el progreso oportuno y la evolución lógica de un ser vivo, animados siempre por nuestra realidad y el espíritu de nuestra gente.

Los esclavos de este nuevo milenio humano, entre otras faenas, pertenecen a presentes y futuras generaciones, que buscarán en el cine y demás medios de comunicación audiovisual, la forma de evadir la realidad y no de disfrutar de la variante real de ella misma, hecha en reflejos estéticos con más luces que sombras.

El cine, la televisión, el video, o los diferentes soportes técnicos, no son la realidad, mas, la conmoción que ocasionan sus mensajes, sí lo es. Nadie puede eludir el pecado original de la imagen, su mimetismo e influencia.

Todavía en nuestro país existen espectadores ilusos que apuestan por un arte sin compromisos, sin sentido común, por esa especie de psicofármaco que evita todo análisis crítico, no porque lo desmerezca, sino porque la banalidad y la necedad no se examinan. Para ellos, categorizan como buenas, las películas que procuran masividad de taquilla y pasividad en la decodificación del mensaje.

¿Qué fuera de este mundo si todos pensáramos igual? Sería muy aburrido. Pero si nos detenemos sólo en lo efímero y superfluo, será peor. No importa que pensemos diferente, lo interesante es que lo hagamos con inteligencia.

No me aparto de la función del cine como entretenimiento, siempre y cuando este espectáculo no se convierta en un circo de manipulaciones. No todo cuanto se produce en Hollywood carece de valores artísticos o ideo-estéticos, afirmar esto sería como construir un abismo y provocar un homicidio cultural.

La cultura norteamericana, entre las demás, ha aportado al mundo innegables valores en todas las disciplinas artísticas, lo cual resulta incuestionable en el nuevo siglo. David Wark Griffith, Charles Spencer Chaplin –sin ser norteamericano– y Orson Welles, son sólo algunos de los nombres, en la lista de creadores que consolidaron el cine e hicieron su obra en Hollywood.

Si estudiamos las realizaciones de estos hombres, nos daremos cuenta de su disidencia intelectual y estética, nunca compartieron el criterio de hacer de su obra un instrumento sólo de la industria o el negocio; levantaron estructuras engendradoras de ideas nobles, cuestionadoras de sociedades, con alta significación ética y estética. Sucede lo mismo con ciertas corrientes de creación, como los independientes de Nueva York, que produjeron una nómina imponente de artistas.

De lo que se trata es de esa otra arista, la impuesta por el dinero y la industria, que perfora todo sentimiento innovador con métodos exclusivistas que el propio artista norteamericano ha sufrido en casa.

La globalización de los mensajes del cine debe establecerse en todas las direcciones, para que los pueblos se conozcan mejor. Demuéstrese la capacidad humanizadora del arte como base de la fraternidad y la armonía, en medio de la diversidad de costumbres y culturas nacionales que caracterizan al nuevo milenio.

La globalización del cine desborda la frontera de los poderosos, ha irrumpido en nuestros hogares con maravillas tecnológicas: el videocasete o el DVD, la Internet, o el satélite y el cable. Seguimos sin dinero para construirnos historias cinematográficas propias. En esta desventajosa pelea contra los demonios, el único antídoto es la superación como espectadores y realizadores, sin tabúes ni prejuicios, en aquellos valores sublimes del séptimo arte.

El imperio del gusto deforma cuando éste ha sido forjado sin patrones que le compitan en lo estético y lo moralmente bueno, no se trata de la moral suya, tampoco se trata de mi moral, sino de la moral. Parafraseando al poeta indio Tagore: cine significa cultura –no unidireccional, sino tridimensional–, diversidad, particularidad donde quepan todos los espectros identitarios.

Pobre de quien vota por la uniformidad y no por la igualdad creadora, y digo igualdad de ejecución pública de las obras, porque uno filma para ser visto; hablo de una igualdad progenitora, de un verdadero intercambio global desde lo simple hasta lo más íntimo: las identidades nacionales. Cuenta un actor cubano muy conocido, que sus películas, cuando las hace el Norte, no se ven en el Sur; cuando las hace en el Sur, no se ven en el Norte; y cuando las hace en el medio, no se ven en ninguna parte.

En la aspirada aldea global se debe respeto a los supuestos aldeanos globales; ellos tienen derecho a que se les eduque en un sentimiento común de igualdad y no de élite, un derecho que deben tener también para elegir entre el arte y lo que no lo es. Las enseñanzas primaria, secundaria, preuniversitaria y superior, deberían poseer un especie de programa de educación audiovisual o de alfabetización, en esta nueva gramática de signos audiovisuales, para que el individuo tenga después, sólo después, la libertad de escoger con pleno conocimiento de causa.

El cine es arte, pero todas las películas no lo son. Asistimos al asesinato del discernimiento y la libertad de opción. Las pantallas no pueden ser patrimonio del dinero, ni de quienes lo posean. Los espectadores no pueden ser convertidos en pasivos bebedores de propuestas que, en mucho de los casos, le son absolutamente ajenas.

La vida debe ser sometida, constantemente, al cuestionamiento, al cambio dialéctico, como planteó Marx. De lo contrario, corremos el riesgo de ser convertidos en globalizadores inconscientes y espontáneos, contra toda libertad creadora, de cuya probabilidad nuestro cine no queda excluido.

Al cine no se va a «desconectar». Los mensajes tienen sus receptores y un canal de comunicación. Por muy inocente que parezca, tiene que existir la conexión entre un

transmisor y un receptor, ya sea ideológica, política, religiosa, o espiritual, en fin, cultural, de lo contrario lo propuesto no nos llega. Eso lo saben bien quienes en el mundo ejercen el derecho, casi absoluto, a la exhibición cinematográfica.

El séptimo arte, invocado por los creadores honestos del mundo, no está en correspondencia con la globalización actual, tanto estética como éticamente. Nos espera un futuro muy aburrido, cuando nos cansemos de códigos reciclados una y otra vez. Para ese entonces, quizás, el cine haya muerto.

## Apuntes para una crítica de la crítica de arte en Manzanillo

Quien tiene el derecho de criticar  
debe tener el corazón para ayudar.  
ABRAHAM LINCOLN

La revista radial «¿Qué tal Manzanillo?», que de lunes a viernes es transmitida desde la emisora Radio Granma en esta ciudad, ha asumido de forma quizás experimental, el ejercicio de la crítica de arte por medio de especialistas, o simples conocedores de los temas que pretendidamente pueden ser objeto de análisis; este hecho también ha sido promovido por la UNEAC que nos propone otro espacio con un título muy sugerente: «El termómetro» que acontece en los predios de aquella filial, y dije experimental porque todavía faltan zonas de la cultura artístico-literaria por abordar, que mucho esclarecerían el panorama actual de las diferentes disciplinas del arte en nuestra ciudad; este hecho ha sido inédito en los medios, salvo honrosas excepciones de ocasión en ese mismo espacio. Felicito y agradezco esta oportunidad que nos brinda la dirección de dicho programa, y así mismo a Radio Granma, con la anuencia de la UNEAC.

Tal acontecimiento nos replantea un grupo de interrogantes que como es lógico, tendrían que ser respondidas como premisas básicas para asumir una crítica de arte, a través de un medio de comunicación masiva. ¿Somos todos los que ejercemos el derecho al micrófono o las cámaras verdaderos críticos de arte? ¿Poseemos conocimientos sólidos sobre arte y literatura para ejercer su crítica? ¿Podríamos opinar y ejercer el derecho al criterio en cualquier disciplina del arte, indistintamente, sólo porque tengamos la posibilidad de comunicarnos por los medios? ¿Son nuestras palabras verdades reveladas? Esta sucesión de preguntas merece un análisis mesurado, y al mismo tiempo atípico, porque de lo que se trata no es de la crítica a la sociedad, ni siquiera a la cultura, si se entiende por cultura el concepto más amplio —de doscientas y tantas definiciones— que ha enumerado la UNESCO; de lo que se trata, estimado lector, es de la crítica de arte que redefine, propiamente, al objeto de cualquier estructuración analítica en este aspecto.

Para cualquier creador —para mí también— resulta loable que fluya el criterio en torno a la obra de arte, a sucesos locales o a momentos significativos del devenir artístico de la ciudad, trátase de salones de artes plásticas, eventos de audiovisuales, obras del séptimo arte, talleres de crítica y creación literaria, o todo el muestrario donde el ser humano se agita en nombre del arte y la literatura; y es loable, ya que pocas veces escuchamos un criterio sagaz, exacto, complejo; o tampoco se nos da, en muchas ocasiones, la oportunidad de conocer de otras lecturas que los perceptores realizan de nuestra creación, en fin de cuentas, el arte responde a su carácter polisémico, tanto en la creación como en la percepción; este dato resulta importante, porque cuando se le pide a un artista que sea claro, diáfano, limpio, transparente, y responda sólo a la función didáctico-pedagógica del arte, sencillamente, lo que se le está pidiendo al creador es su suicidio artístico e intelectual, se le está pidiendo que convierta sus inquietudes estéticas en puro panfleto.

La crítica de arte sería algo así como un *corpus vitae* donde otros creadores (los críticos), se dedican a la interpretación de cada obra, al desmonte y análisis «inteligente» de esa creación, nótese que entrecomillo la palabra inteligente, porque este ejercicio es harto difícil si se tiene en cuenta que para desarmar, como piezas de relojería, una obra de arte, se necesita un conocimiento de leyes, reglas, lenguajes, sintaxis, códigos y hasta estados vivenciales en los cuales se mueven los resortes utilizados por el autor. Por estas interrogantes y razones, se imponen posiciones de entendimiento como objeto primordial de la crítica artística.

La crítica es un acto de aprendizaje donde concurre un intermediario (el crítico), es la ocasión propicia para la interpretación del especialista, mediante herramientas que luego pondría en las manos del receptor, y lo harían crecer espiritualmente como destinatario final de un discurso que pretende emocionarlo, conmocionarlo, estimularlo, interrogarlo, sacudirlo y, como la obra de arte influye en lo puramente subjetivo y por tanto espiritual,

la crítica de arte tiene que servir para ese mismo crecimiento; como es lógico, quien recibe la crítica tiene toda la libertad del mundo en asumirla o no, y esto depende de sus necesidades artístico-culturales o simplemente de su vagaje cultural o sensorial. No existe la obligación de compartir criterios, lo que es obvio se comparte sin necesidad de tales esclarecimientos.

La crítica no sólo debe ser de consenso o disenso, esto sería muy banal, lo cual me recuerda la reseña de pacotilla o gacetilleros de las páginas amarillas de las revistas *Carteles*, *Vanidades* o *Bohemia*, editadas antes de 1959, o la galopante prensa dedicada a la «chismografía» en los países donde radica la gran industria y los grandes emporios del entretenimiento. La crítica es esa especie de respiración de la inteligencia que pretende alumbrar al público, mostrar luces y sombras de una obra, pero sólo a través del conocimiento; es por ello que soy un amigo a ultranza de la especialización en el ejercicio del criterio o de la crítica, un amigo apegado a la creencia de que sólo se puede criticar lo que se conoce; para decirlo de una manera más humorada, y utilizando una analogía: desconfío del oculista que pretende diagnosticarme fallas en la próstata. Por otra parte, el público está ávido de que se le hable utilizando toda la terminología propia del medio, y es hasta necesario que estudie estos términos, sobre todo ahora, en medio de la masificación de la cultura; pero ojo, porque el crítico debe rehuir de esos momentos de cantinfleo que nada aportan al acervo cultural y personal del espectador, de lo contrario se crean zonas de incomunicación que son propicias para la risa de los criticados y hasta de otros críticos; el usar palabras bonitas más o menos rebuscadas, adjetivos interesantes, es lícito, pero cuando todas ellas no evalúan o califican con justeza, se convierten en estorbos que sólo vienen a engañar a los destinatarios de la crítica.

Por otra parte la crítica de arte *a priori*, sin una debida investigación, esa crítica de salones, de pasillos, de esquina, resulta interesante escucharla, sin embargo, no es publicable en ningún medio de difusión, por mucho derecho que tengamos al uso de ellos. Para ejercer la crítica de arte se tiene que poseer una autoridad intelectual que valide los puntos de vista puestos a consideración de las personas, y tiene que estar respaldada por un gusto que suponga un acto de solidez cultural. La crítica festinada, hormonal, no es confiable.

Criticar en el arte es un acto parasitario –recuérdense las orquídeas–, sólo cuando los artistas han terminado es posible comenzar esta otra forma de creación. Todo acto de análisis, inteligente también, es creación, y por ello el crítico debe aspirar a que sus aportes en la recepción de la obra, a que su propia interpretación de ésta, se convierta en otra obra, en otro aporte artístico o literario, independientemente de la obra que dio origen a esa interpretación.

Muchos confunden la enumeración de datos, hechos, y opiniones personales de ellos o de los artistas, como muestra de críticas plausibles en los medios intelectuales; en Manzanillo tampoco se escapa a este fenómeno; otros principiantes en la formulación de la crítica me han dicho que hacerla en público les ha traído muchos problemas personales, debo confesarles, más bien recordarles a estos amigos, que la crítica no es asunto de chismes de solar, y que si alguien es capaz de molestarse frente a la crítica de arte, es sencillamente, aquel que –errado al fin – pensó: «soy Dios»; o el otro, el cómplice; porque sabe que ese crítico no reúne los requisitos y sólo pasa por impostor o impostora.

El utilizar muchas libertades o licencias poéticas dentro de la crítica, que no contribuyan a calificar, comparar, o en su conjunto, a evaluar la obra de arte, o sencillamente, la propuesta audiovisual, demuestra un claro desconocimiento del acto de criticar, del acto de impugnar legítimamente un hecho cinematográfico y también extra-cinematográfico, si tal fuera el caso. En modo alguno estoy contra la belleza de lo que se dice al momento de ejercer la crítica; utilícese como vehículo cualquier metáfora, símil u otros recursos literarios para expresar lo que hay que decir; pero esto no se le está dado, con la misma gracia, a todos por igual; en mi caso, he intentado apropiarme de un estilo donde el

superobjetivo sea comunicar lo que se piensa, por encima de cualquier intención, y de no poner en absoluto mi gusto personal por encima del criterio avalado por el conocimiento de las reglas, sabiendo que las reglas se pueden destruir o romper para ser de nuevo construidas, lo que viene a corroborar el siguiente aforismo: la excepción de las reglas no sólo viene a confirmar la existencia de las mismas, sino cómo se explica qué es lo que estamos rompiendo para volver a realizar.

La crítica cinematográfica puede ubicarse en el campo de la especulación, de la investigación y de un cierto misterio que la hace posible, desde la impresión misma hasta el análisis de la obra, que guarde una relación intertextual con otras experiencias recibidas por otras obras o formas creativas del arte en general (teatro, artes plásticas, música y también la literatura). En definitiva el propio cine es síntesis. Cuando sentimos esa relación entre el cine y esas otras manifestaciones artísticas, estamos entonces ante el misterio y el asombro de la creación; les confieso que es sólo entonces cuando amerita tomarnos el tiempo necesario para, después del primer espasmo estético, desentrañar lo que es significativo para nosotros; encontrar, sin querer de forma alguna traducir o darle una lectura unilateral y personal al discurso disfrutado porque el disfrute estético es indescifrable, el arte no es para ser entendido, es para ser sentido, si no de qué forma podemos valernos para explicar esa gama de sensaciones –de manera tal que el perceptor de la crítica las reciba idénticas a nuestras reacciones emotivas– cuando sabemos que no somos iguales y que nuestras memorias emotivas y sensoriales tampoco son idénticas; no, tampoco somos traductores o conductores de sensaciones originarias, a lo sumo debemos aspirar a ser intermediarios, dejando en libertad toda la capacidad sensitiva del perceptor, que de acuerdo con su relación con el arte, la realidad, y la vida, le dará cobijo o no a esa otra experiencia del espíritu humano.

En modo alguno he venido a congratularme con el síndrome del «qué bien estamos» o «qué buenos somos» con el cual muchos artistas o pseudoartistas se apresuran a encaramarse rápida y últimamente en el pedestal de «p-e-r-s-o-n-a-l-i-d-a-d-e-s» que tanta vanidad implica y que tanto afecta a Manzanillo, a Cuba, al mundo entero; pero tamañas desproporciones y/o pretensiones, que sólo quedan en la epidermis del fenómeno socio-cultural, sí me inquietan, en tanto esto nos aleja de la verdadera discusión sobre y para el arte.

En otras ocasiones he visto y oído, con profunda consternación, verdaderas tesis de carrera pasar como puros ensayos de cine, incluso con su aparato crítico sin adecuar, o su estructura metodológica intacta, listas para el tribunal de evaluaciones de cualquier universidad pero desprovistas de la estructura para ser digeridas, o potables para el receptor y que, por supuesto, no están listas para ser publicadas en revistas, eventos, o libros sobre las diferentes temáticas del cine.

Las fuentes bibliográficas existentes son insuficientes, tampoco hay cánones, paradigmas, esquemas únicos por donde orientarnos hacia una forma eficaz de construir nuestro discurso crítico sobre cualquier obra; es por ello que también aprecio cierto mimetismo hacia determinados autores y críticos, que en nada validan nuestra propia identidad creativa, pues al imitar a estos críticos nos perdemos el placer y el derecho de encontrarnos a nosotros mismos para crear nuestro propio estilo.

En muchos casos modélicos de críticas, he podido percibir una mezcla de códigos que nos recuerdan a ratos a Carpentier, Lezama, o al popular columnista televisivo Rufo Caballero, ¿cuánto trabajo el de sincretizar y sincronizar a gente tan ilustre? Tal parece, para los que siguen ese camino, que la sombra no permitirá al nuevo retoño crecer.

La cultura del debate debe extenderse como forma de discusión estética, artística y de maduración intelectual; en una cultura como tal, la ganancia significa el sentarnos a razonar, aunque ello no implique llegar a acuerdo alguno, pero es seguro que quienes sean capaces de asumir tal pluralidad, encontrarán el beneficio de la duda y la pregunta

perenne que salva al artista, porque cuando un creador haya encontrado todas las respuestas posibles, sencillamente, ya no es artista.

No hay academias de crítica de cine, no hay título de críticos de cine, sólo existe algo más profundo, aún más inquietante que la crítica misma: hay obras de arte por criticar todavía; en ocasiones las críticas realizadas han sido superiores, estéticamente, a la obra examinada, y en otros momentos, la crítica ha fallecido prematuramente, porque el tiempo, «el implacable», le ha extendido su certificado de defunción, y la obra objeto de requisa ha sobrevivido a la erosión del dios Cronos.

No aspiro, siquiera, a que estos apuntes sean conclusión alguna del tema que se aborda; sí, una humana reflexión sobre lo aportador que sería tener en cuenta cualquiera de estos apuntes, para una crítica de la crítica en nuestro entorno citadino.

N. del E.: Este trabajo es una síntesis de la ponencia de igual nombre, presentada en el mes de noviembre de 2006, en el marco del Festival de Cine de Invierno que se efectúa cada año en la ciudad de Santa Clara, Villa Clara, con la cual el autor se adjudicó el primer premio de la crítica del evento teórico «Raúl Rodríguez González».

## El tema no es para mañana

La verdad es que *Yesterday* nos desaloja  
tierna o despóticamente del ayer.

MARIO BENEDETTI

Si usted supiera, me gustaría hablar de otras manifestaciones del arte, pero entrelazarlas, para que parezcan una cinta documental, una especie de pastiche o corto experimental, y a la vista veo los años sesenta, llenos de todo cuanto me hace falta para ello, quizás por lo que sucedió después. Alguien dijo que escribir era de cierta forma hacer una película, pienso que sería una producción muy barata en lo material, un rodaje con el cual podría divertirme sin emplear un megapresupuesto en la reconstrucción de una época, aunque no la iba a reconstruir, sencillamente, escogería el tema de los que se permiten el lujo de crear reflejos sobre la década prodigiosa, huérfanos de análisis. Entonces, hagámoslo así:

Toma única

A finales de los años ochenta del siglo recién concluido, un grupo de jóvenes concretaron una banda dedicada a interpretar piezas de conjuntos musicales españoles y la llamaron «Década Prodigiosa»; realizaron un disco que incluía sólo los intérpretes musicales de ese país, en aquellos tiempos, que marcaron una época en Cuba y, por supuesto, en parte de la España de habla castellana —¿qué hay de la catalana, la gallega o la vasca?—, amén de algún que otro país de nuestra América Latina. No pongo en duda el éxito comercial de casos aislados acontecidos en ese entonces. Desde hace algunos años se ha generalizado la idea de clubes de amigos de la acuñada «Década Prodigiosa» y este fenómeno sí es particular en nuestro archipiélago, se pretendía con ello ejecutar actividades propias de un culto a ultranza a esta etapa de la música de habla hispana, que prevenidamente es sobrevalorada por fanáticos de un mundo que sólo prevalece en la nostalgia de antiguos quinceañeros, que hoy cuadruplican esa edad. Yo, estimado lector, no estoy en contra de la remembranza, siempre que sea fecunda; pienso, al igual que otros contemporáneos míos, que no hay «hoy sin ayer», pero recordar lo mismo y más de lo mismo, puede derivar en una paranoia. Querer incluir en la «Década Prodigiosa» sólo el espectro musical y social de estos grupos musicales españoles, nos indica una clara miopía ante el conocimiento de la cultura universal.

Décadas prodigiosas se han reciclado, con particularidades propias, en todos los siglos de la existencia humana, han sido en menor o mayor medida momentos de lucidez, rompimiento y trasgresión de esquemas básicos y colectivos, que han agobiado a las formaciones sociales y su pensamiento, respondiendo a la necesidad de fractura, cuya causa es el agotamiento producido por anquilosadas formas de vivir y pensarse el mundo; muchas han rebasado el período de una década y han ocupado más tiempo, pero en todas el denominador común ha sido el cambio radical de rumbo de la humanidad, llámese Renacimiento, Ilustración Francesa o Revolución Rusa.

Lo cierto es que la «Década Prodigiosa», entendiéndose por ésta la época más prolífica del siglo XX, no es en modo alguno aquella en la que nuestros padres o abuelos oían, en discos de acetato, canciones con letras tan banales como: «Globos rojos te compraré, eres sólo una niña...», que por su profundidad pueden clasificar para amenizar la fiesta del primer cumpleaños a cualquier infante; no amigo, seamos francos y asumamos las divergencias con plena mesura en el conocimiento de los fenómenos socioculturales, que dieron al traste con los años comprendidos entre 1960 hasta 1969, y demos riendas sueltas al debate sobre este término, nacido en España y vuelto a nacionalizarse en Cuba.

No es pura casualidad que los líderes de todos o casi todos los movimientos de las vanguardias en el arte, la música, la política y la sociedad, sean extremadamente jóvenes, y es, a mi entender, cuando la propia cultura burguesa entra en total decadencia en este período, dando origen a un movimiento contestatario y de cambios sustanciales en todas

las ramas y disciplinas en las que se agita el hombre. En la música no sólo son los «grupitos» que hablan el castellano de la Península Ibérica, son también los «monstruos» musicales que debido a su experimentación y búsqueda, rompieron los estilos sonoros de la post-guerra mundial, realizando fusiones e invenciones novísimas dentro de la indagación artística y estética que ya se veía en el horizonte del temprano 1960. Es imposible imaginar esta década, en la que para muchos culmina el siglo XX, sin la existencia de los Beatles, los Rolling Stone, grupos británicos de *rock* que redescubren América y el mundo, aplicando en ese momento conceptos que hoy son considerados globales; o la legendaria agrupación Jefferson Airplane, devenida en representante del movimiento pacifista *hippie*, su música amalgama ritmos como el *folk*, *pop*, *jazz*, *blues* y el *rock*; o la permanencia en las preferencias juveniles incluyendo la española y cubana de Bob Dylan, músico, cantante y poeta norteamericano, de origen judío. Todos los nuevos músicos de esta etapa habían nacido entre 1939 y 1946, no podemos olvidar que los años sesenta fueron el comienzo de una «contracultura» que se discutía el espacio con las formalidades de las clases altas, de una cultura de post-guerra totalmente vacía de conceptos y que no satisfacía a las nuevas oleadas juveniles; son los momentos de la asunción de nuevos paradigmas metamorfoseados, mezclados, investigados, desclazados, o trasmutados por la perenne destrucción de un mundo viejo, que dentro de su mojigatería le restó valor al pensamiento de las nuevas generaciones, cansadas de la vieja promesa conservadora; de las fuerzas surgidas, vencedoras en la última contienda bélica global.

En el cine aparecen grupos de realización independientes a cánones estéticos industriales o de las grandes corporaciones. El Nuevo Cine Cubano fundado en marzo de 1959, el Nuevo Cine Latinoamericano, el Cinema Novo brasileño, el Movimiento de los Independientes de Nueva York, entre otros; muestran un nuevo rostro, cargado de preocupaciones sociales, estéticas, artísticas, formales y conceptuales, inéditas hasta ese instante.

La «Década Prodigiosa» es también la llegada al poder real y político de la juventud, recuérdese la Revolución Cubana, la edad de Fidel, Raúl, Camilo, el Che y la nueva imagen de peludos y barbudos que entró en La Habana. En ese momento se editó en Europa un mayo francés y el derrocamiento del general De Gaulle, o el asesinato del presidente más joven que ha tenido EE.UU. Acontece «la llegada del hombre al cosmos», también una etapa que marcó hasta el margen de lo posible la desaparición del planeta, debido a la crisis por los misiles nucleares instalados en Cuba, conocida como «Crisis de Octubre». Los sesenta fueron fecundos, rápidos, revolucionarios; ya se fundaba la filosofía de la era post-industrial o como mejor se le conoce: «postmoderna», concluidas todas las conjeturas e interrogantes, se da por terminado un período de muchos años vividos vertiginosamente, como en ningún siglo anterior.

En los sesenta ve la luz un movimiento teatral diferente, provisto de ambiciosas pretensiones, que logra romper la filosofía de la puesta en escena tal como se le conociera hasta el momento. Jerzy Grotowski –basado en diferentes investigaciones, experimentaciones y nuevos enfoques estéticos y artísticos obtenidos por la experiencia y el estudio de disímiles dramaturgos, como Bertolt Brecht o Samuel Beckett – se hizo famoso por su teoría del «teatro pobre», que hace hincapié en la esencia de la propia representación, despojada de puestas en escena o montajes que desvíen la atención. Comenzó su carrera de director y teórico teatral, fundando una compañía propia llamada «Teatro de las 13 filas», que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó con la compañía a Wrocław y cambió el nombre por el de «Teatro Laboratorio». Se dieron a conocer con sus adaptaciones libres de los clásicos, en las que utilizaban el texto como punto de partida para explorar el papel del actor y la relación actor-espectador. Sus métodos originaron con frecuencia diferentes versiones de la misma obra, por ejemplo, en el caso de *Akropolis*, de

Stanislaw Wyspianski (1966), de la que hizo dos versiones, y su obra original *Apocalypsis cum figuris* (1969), que apareció en tres versiones.

Si exponemos cada uno de los procesos en todos los ámbitos del conocimiento, la cultura y el arte que los sesenta nos dejaron, estas líneas pudieran no ser suficientes, entonces no podemos momificar cualquier apreciación sólo asumiendo casos aislados, en manifestaciones artístico-culturales concretas de una sola región del mundo, lo que a su vez no sería una mirada seria, desde el presente, a un fenómeno que va más allá del simple dato.

¿Qué definiría entonces la «Década Prodigiosa» del siglo XX?, ¿Acaso la música de Los Brincos, Los Mustang, Los Fórmulas V, etc.? Para abrir una verdadera intención reflexiva o incluso recreativa, pienso, y no por ello dejaría de ser injusto para unos pocos, que tras la ñoñería trasnochada, podría abrirse un capítulo mucho más abarcador, más hermoso y más profundo en lo cultural, si estos grupos, diseminados por toda Cuba, aportaran espacios de debate y reflexión sobre el mundo de los sesenta, en toda sus vertientes y manifestaciones, logrando provocar el concurso de personas que pueden impartir todo género de información sobre arte y literatura, sobre cultura general integral vista desde hoy, mediante conferencias, ponencias, coloquios, o simples tertulias de amigos que ahonden en este tema. Más allá de las nostalgias, neblinas de nuestras mentes, debe presidir nuestra memoria lo trascendental, independientemente de que también sigamos oyendo a los grupos antes mencionados, pero tengamos cuidado con el legado que heredarán las próximas generaciones, pues, por «prodigiosa» que haya sido la década de los sesenta, el milagro de esos años no está dado por una melodía, sino por el concierto de ideas que genera cualquier batalla campal.

Yo no pretendo poseer la verdad, de todos modos, los invito al debate.

*Confesiones  
de un espectador de cine*

Todo retrato es una confidencia íntima: nos cuenta, no lo que es, sino lo que desea ser.

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

## Espectáculo de manipulaciones

Hace dos días estuvimos debatiendo en el cine club del complejo cultural Mario Moreno de nuestra ciudad, el filme de Robert Redford, *El dilema*, una cinta que nos apunta un criterio sobre el carácter manipulador de aquellos que utilizan los medios audiovisuales para crear ciertas expectativas, a la postre monstruosas.

*El dilema* es un filme que confirma la posición ideo-estética de su productor y director, que resultan ser la misma persona, Robert Redford, quien se abrió una carrera como actor hace ya muchos años, y posee un Oscar por su película de 1980, *Gente común (Ordinary people)*, precisamente como mejor director a la mejor película de ese año.

El Sr. Redford en *El dilema*, aborda un tema basado en hechos reales, sucedido en los años 50, el escándalo de los fraudulentos concursos de participación que estallaron en la famosa cadena de televisión *National Broadcasting Company (NBC)* y que provocó, un tiempo después, la revisión del caso por un subcomité del Congreso de los EE.UU.

En verdad, el tema se ha tratado varias veces en el cine, sólo baste recordar *Network*, de Sydney Lumet; *The truman show* o *Ed televisión*, aunque en estos casos se aborda desde la más pura ficción, y no sobre bases reales, como lo hace el Redford en la cinta que nos ocupa.

*El dilema* es ficción por la concepción de su puesta, por la excelente reconstrucción de su época, por su mejor fotografía, desde la cual se realiza un hábil e inteligente contraste con la traducción de acciones físicas, sociológicas y de temperamento de cada uno de los personajes, creados todos sobre bases sólidas y paradigmas bien definidos; de no existir estos factores, bien podría clasificar esta película como un documental dramatizado, o como lo llaman hoy: docudrama.

Estoy de acuerdo con que la película es densa y larga, pero su conflicto y sus puntos de giro la hacen interesantes, cual mirada curiosa que escruta la naturaleza manipuladora de los medios sociales de comunicación del Norte y, ¿por qué no? los del Sur también.

Parte de la historia de la televisión norteamericana es la mera observación de la cámara, en tercera persona, adentrándonos –conscientes de la sugestión por el mundo del cabildeo legal, empresarial y ético – a una sociedad carcomida por la corrupción que se vive en los propios pasillos de El Capitolio, en Columbia (distrito federal), Washington.

El profesor, personaje principal, se asegura una popularidad a través de la NBC, que a sus instancias paga lo que el hombre no conoce, convirtiéndolo en arquetipo intelectual, que visita a más de cincuenta millones de personas todas las semanas, durante el concurso nombrado *El 21*, en la pantalla chica, lo que hace sólo por los intereses de la NBC, la firma patrocinadora, y en nombre de la consabida sapiencia made in USA.

Presiento y siento mucho que *El dilema* no sea una obra maestra, pero sí confirma una objeción al *american way of life* hecha por los propios norteamericanos, cualquier parecido con la realidad no es casualidad, o coincidencia, es la pura verdad.

Algo detestable en la versión que acá vimos, es su doblaje al idioma de Cervantes, pues pone en boca de los protagonistas, antagonistas y extras, un cúmulo de frases y claros acentos ibéricos o castizos, que no son propios de la cultura anglosajona. De este modo, se rebaja la calidad de los signos sonoros de la cinta. Soy de los que prefieren leer un subtítulo y oír lo que se dice de la forma más parecida a la realidad.

Este cine, al modo de decir de Tomás Gutiérrez Alea, no debiera ser perdido de vista, porque no es un cine de andar, es un cine de salir, y por nuestra modesta apreciación, las grandes acciones físicas que muchos prefieren, no ejercitan en modo alguno una acción mayor: la de nuestra inteligencia.

## Mar adentro, después de la tormenta

La libertad está en ser dueños de la propia vida.

PLATÓN

Después de la tormenta los dioses crearon el silencio, el verbo no fue más, la paz conquistó el alma definitivamente, para gozar la dicha de verlo todo sin poder modificarlo.

Esa ilusión de éxtasis o hipnosis real en la primera sugerencia, nos advierte que algo nuevo ocurrirá. Tras descubrirse el primer telón de misterio, ya son nítidos los personajes, comienza la película de Alejandro Amenábar, con un conflicto cargado de trágica angustia, esa frontera entre la vida y la muerte, ese afán humano de tomar la una, o la otra, definen el tema: la libertad que se nos manifiesta tangible, incierta – desde lo ético – y confusa para los que tienen algo que perder.

*Mar adentro*, la última película de Amenábar, nos conquista desde una confesión llena de diversos límites morales. Por momentos nos recuerda, sin temor al enjuiciamiento, ese otro cine que se hace en Hollywood, donde las fórmulas comerciales no cambian desde siempre. Su guión no es de los proscritos por pedantes productores de golosinas empalagosas, y tampoco este hecho prostituye al director, que resulta la misma persona, porque toca el misterioso y mágico resorte con la herramientas de construcción que sabe manejar muy bien, aunque la fórmula sea la misma; él sabe cambiar los sabores con una receta exclusiva, cubierta de pura sensibilidad ante la extraña y sana aspiración de Ramón Sampedro por morir, elemento y personaje nucleares del conflicto.

La palabra «muerte» asoma, una y otra vez, en el nivel dialógico de esta puesta, donde parece que no hay otra, ¿será casual, o sinónimo de libertad? Cualquiera que sea la respuesta, no dejó de pensar en Shakespeare y esa otra relación triádica: amor-muerte-libertad, visto desde la secuencia confesional de la abogada, que tras saberse perseguida por la parca, promete, como lo hiciera Julieta, ese amor en el mundo de ultratumba, una ragedia que nos recuerda el *fatum* del héroe en la tragedia; con la diferencia de que la epopeya no es por la vida, sino por la muerte. Estos caminos recorridos por el realizador, por ser tan trillados, nos resultan a ratos desconocidos, por ello adivinamos que el punto de resolución del clímax ha sido el objeto de progresión dramática: la muerte tan esperada.

No hay sorpresas, sólo puntos de giro que mantienen una motivación bien dosificada, a la vieja usanza del melodrama más corriente, que equilibra convencionalmente toda la historia, al punto que se pueden adivinar los cambios de ruta del drama sobre una base narrativa lineal, lo que constituye el sustento de su montaje y edición de forma general.

Las rupturas con el lenguaje fílmico convencional están dadas en el uso de finas transiciones que no incluyen efectos visuales para mostrarnos los cambios de espacio y tiempo, también perfectamente aplicables a la descripción de los estados emocionales del personaje principal; se trata de imágenes poéticas vistas desde una sintaxis audiovisual refrescante, que le deja al espectador la oportunidad de descubrirse en la piel del personaje, en hacerse de un punto de vista protagónico, que trasmuta la presencia del actor por la nuestra. Es así que podemos volar, o cambiar de una habitación a otra por contrastes de planos, asumidos desde una concepción dinámica que nos une y nos deja la posibilidad de reconstruir la idea y traspasar el espacio y el tiempo sin mediación de otros artificios visuales o sonoros. Es sencillo, el sonido rueda como en música y el personaje se levanta de su postración, entonces nos entrega sus ojos y somos nosotros los que corremos, como el simple movimiento de cámara – *Dolly-in* –, cuando se llevan los ángeles para cubrir un recorrido plácido entre montañas y paisajes paradisíacos, una especie de refrescador de pantalla que termina en un encuentro onírico entre Ramón Sampedro y Julia – uno de los secundarios protagónicos –, que se vira y nos mira; luego, volvemos a cederle el puesto al personaje que dice su bocadillo, regalándole un beso al borde de la espuma del mar.

Dentro de esta hilaridad propuesta, por lo general y lineal de la historia, existen pequeñas subdivisiones del montaje que nos hacen retroceder para conocer el pasado de Ramón, son «fugas fugaces», al decir del *cowboy* del cine americano: «pequeños tiros al aire», *flash-back*, escapes al recuerdo materializado en fotos de períodos más heroicos y juveniles, lugares distribuidos por el mundo entero, que Julia hojea, y la banda sonora reconstruye frescamente ante nuestros sentidos, que decodifican, sin menor tropiezo, la idea sugerida por un simbolismo muchas veces usado en el cine. Otra segmentación del montaje, en función de la progresión dramática del filme, está localizada en la aparición de los planos, donde ocurre el hecho que motiva la consecución connotativa de las acciones subsiguientes. La caída, el choque terrible con el fondo marino, y el escape inducido a la superficie; son tratados con un tempo que nos permite vacilar ante una solución previsible, es decir, no nos atrevemos a adivinar qué sucederá, ésto sólo ocurre en la primera aparición de esta evocación, pues dicha secuencia no volverá a ser insertada, como suerte de fragmentación incisiva del montaje, hasta el final de la película, en el que se le cercena el rescate por razones obvias: el hombre ha muerto, mar adentro. Fuera de estos segmentos extraídos de contexto, para significar lo novedoso –pero no sorprendente–, el resto del montaje y la edición se comporta de la manera más ordinaria posible, equilibrado, eso sí, por el peso del discurso dialogado por cada uno de los personajes, el cual es inteligente, sutil, y en ocasiones responde a una filosofía de la crueldad, «a ese hundimiento central del alma en un espíritu de anarquía profunda, base de toda la poesía».

Llegados a este punto, el guión de Alejandro Amenábar y Mateo Gil, pretende complacer al público, complace a muchos críticos, según referencia, pero puede dejar insatisfechos a seguidores de la obra del director de esta cinta española. Algo es claro, está bien contada y mejor actuada; es una extraña mezcla de ardid y hermosa fábula, síntesis de la sensación de vida y el deseo de muerte, asociada a la dualidad de vivir muriendo, poco a poco.

i hay algo sumamente visible es el inventario mundial de películas con argumentos similares, es la existencia de otros títulos que demuestran, otra vez, que este camino ha sido pasado. Ejemplo de ello son cintas más o menos recordadas como *Magnolias de acero* o *Lorenzo's oil: El aceite de la vida*. Algo así como el boom lacrimógeno que en su día fuera *Kramer contra Kramer*. La gran ventaja de *Mar adentro* sobre estas películas, es su intención de reflexionar sobre la muerte, vista desde la vida.

Entre otros contrastes, *Mar adentro* es una travesía de ficción fascinante, una realidad otra, matizada con toques de humanidad, y un tono naturalista en la fotografía, casi turística; en el encuadre, o la selección de locaciones de nítida luz natural, que provienen de ese buen profesional en la especialidad que es Javier Aguirresarobe, puesto bajo el mando y la batuta indiscutible de Amenábar, ingenioso director de actores, narrador visual y realizador deslumbrante. Su destreza no impide notar un acercamiento transcultural en lo visual, a esa otra mirada «*made in USA*» que muestra, utilizando todo tipo de recursos de producción: cabezas calientes, *travelings*, etc. Para la banda de sonido su director mezcló parlamentos hablados en castellano, gallego y catalán. Siguiendo el curso de las especialidades en estas películas, Amenábar compone buena cantidad de las partituras, haciéndose así también con un apartado en sus créditos, lo interesante radica en que logra realizar una suerte de mezcla-fusión de música ibérica con acordes de contraste para planos de transición, o de situación, que nos sitúan de nuevo en la clásica utilización de este bello componente, en función de una innegable rutinización, acusada en filmes de otras latitudes; la música objetiva suele, en muchas escenas, convertirse junto a la imagen en elemento de transición, no interrumpiéndose, precisamente, cuando se observan cambios de espacios en pantalla; con todos estos esfuerzos tal parece que a Amenábar le interesa, a toda costa, que su *Mar adentro* sea lo más comercial posible, que rompa taquillas, disuelva fronteras, gane premios como ya lo ha hecho, y esté en las carteleras del mundo.

Javier Bardem ha revestido su osamenta con los atributos íntimos y externos del personaje, en el cual gravita toda la historia, y lo ha hecho con una legitimidad y autenticismo tal que es el elemento más deslumbrador de toda la trama, incluso por encima del argumento que, sin una actuación de tales límites, no hubiera salvado la película del peligroso y vulgar paradigma comercial norteamericano; sus aciertos histriónicos son hartamente conocidos en otras películas: *Jamón, jamón*, de Bigas Luna; *Antes que amanezca*, biográfica visión fílmica de la turbulenta vida del escritor cubano Reynaldo Arena; *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar; *Los lobos de Washington*, de Mariano Barroso, entre otras muchas producciones españolas. Esta vez compromete su capacidad profesional con un discurso intimista, cargado de ironías y de una clara propuesta polémica sobre las relaciones hombre-sociedad, hombre-justicia, hombre-hombre; las palabras puestas en los labios de personajes por sus guionistas –y aquí de nuevo Amenávar– son justas, en tanto nada les falta, o nada les sobra.

El resto de las actuaciones, si bien resultan convincentes, tienden a ser complementos llamados a jugar el papel de satélites que circunvuelan alrededor de Javier Bardem, pero lo hacen con un desenfado natural, orgánico, sin mayores pretensiones; tales son el caso de Belén Rueda asumiendo el papel de Julia; Lola Dueñas asumiendo el de Rosa; Mabel Rivera como la cuñada de Ramón Sampedro; todos diseñados, tanto interior como exteriormente, para cumplir la función de dar progresión al drama; sin embargo, un personaje que pudo haber sido mejor trabajado resulta el desempeñado por Belén Rueda, por su íntima ligazón con la problemática del protagonista, y la similitud de su conflicto existencial, no obstante, a medida que avanza la película, se va desdibujando y queda totalmente incoloro, sin matices psicológicos de salida, mirando, en la última escena, frente al mar.

Aunque esta cinta no resulta una declaración de principios, sí establece puntos polémicos relacionados con su argumento; su personaje fundamental declara un cuestionamiento lúcido de la libertad del hombre en sociedad, constreñido por ésta a realizarse, comportarse y actuar, según convenciones socio-políticas y culturales, que dejan al individuo al margen, como ente en sí, miembro de esta agrupación humana. Las leyes e instituciones son inútiles en muchos casos, cuando las personas en singular solicitan su porción de libertad, y esto, desde el punto de vista filosófico, queda cuestionado por Ramón Sampedro en el debate que sostiene con el sacerdote católico, que es una solución argumental salpicada de humor blanco, sin comicidad alguna; esa extraña interdependencia entre un sacerdote –tetrapléjico–, una escalera, y otro paciente de la misma enfermedad un piso más arriba, que sólo tienen por intermediarios dos seminaristas que debaten los temas de la vida y la muerte. Es como si Dios, en las alturas, apostara por la muerte, para tales condiciones de vida, a través de la eutanasia, como defiende Ramón, y el sacerdote obligara a su Dios a apostar por la vida, cuando en concreto el cura afirma, tanto en la iglesia como desde el púlpito, que después de muerto, todos los humanos tendrán que estar frente a Dios en persona, y que el camino para ese instante, es sólo después del fallecimiento físico.

El sacerdote lanza una frase lapidaria para censurar la actitud de Ramón, «Una vida que elimina la libertad, no es vida», a lo que el personaje fundamental responde «y una libertad que elimina la vida, no es libertad». De esta forma, el realizador y guionista resuelve una de las posiciones filosóficas de fondo, presentes en la película, poniendo en tela de juicio el carácter negativo de la religión en estos casos.

La cinta *Mar adentro* resulta entonces otro ejercicio de entrenamiento para el ocio, que no persigue más de lo que da; y si por algo me he atrevido a pronunciarlo es porque el mar reaparece como personaje, o por mi noble pasión por el mar, en fin, el mar...

## El cine desde la distancia

Son los italianos increíbles haciendo películas, también unos cuantos países europeos, para no ser absoluto. Existe, en el numeroso inventario de cintas de ese país un título producto de la experiencia extraordinaria, desde lo personal hasta lo colectivo, una película que en estos años va a resultar de obligada referencia para el estudio de la historia del cine, sobre todo para el estudio histórico del comportamiento del público, durante décadas, ante el fenómeno cinematográfico nacido en el siglo XX. En esta historia no se rescata ninguna tradición, se nos muestra, en un orden lógico y cronológico, el acto social y masivo de asistir al cine como un ritual de obligada ejecución durante buena parte de la semana, en tiempo no tan pretérito, pues los audiovisuales han recorrido un camino vertiginoso en lo conceptual, formal y tecnológico como ninguna otra forma de expresión artística anterior.

Para los nuevos espectadores del audiovisual, *Nuovo Cinema Paradiso* (1989) resulta extraña, en la medida que los mecanismos de exhibición han ido evolucionando, en el sentido de una pretendida desaparición de la proyección convencional de películas, en un cine tal como se le conocía hasta hace poco. Hoy, con la irrupción de las NTIC y la variedad de soportes, se hace mucho más cómoda, íntima y personal la observación de películas; y es aquí donde encontramos uno de los puntos de giro fundamentales del conflicto de este bello drama.

En un pequeño pueblo, un solo cine, y su gente viendo películas de todas partes del mundo. Desde una Italia en post-guerra, todo parece traído por los pelos; pero no, antes era así, la gente disfrutaba en masas la película en el cine. Hoy, sólo he visto colas en los cines durante el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, por ejemplo, y en otras partes del mundo esto sólo ocurre durante el estreno. El cine parece destinado a desaparecer tal como se le conoce, pienso en un proceso de promiscuidad entre éste y los nuevos medios que van surgiendo; por ello esta cinta recrea situaciones todas vividas dentro de un local de cine, desde los cines quemándose por la combustión espontánea de las cintas –que entonces no eran reveladas en negativos de seguridad – hasta los diversos episodios generados en una cola, durante la observación en el salón, y otras costumbres. El filme nos incita a conocer el proceso de formación del público, sin embargo lo hace desde la ternura misma, donde –en un proceso dialéctico– evoluciona este medio y también las gentes, al unísono, como si fuera un acuerdo pactado y tácito entre las maravillas, las fantasías del arte cinematográfico y su público.

Recuerdo muchos homenajes dedicados a estrellas del cine, incluso, dentro de las propias películas y considero que esta cinta es la única en la que su director se preocupa por homenajear al público y a todos los empleados de una sala de exhibición cinematográfica.

El amor por las películas coloca al autor en una remembranza inquietante, en una nostalgia válida como documento de la historia. Las personas que asistimos a la inolvidable matiné infantil, a funciones de estrenos y a otras actividades, agradecemos con lágrimas en los ojos haber disfrutado aquellos momentos. A los cines no sólo se iba a ver películas, y eso también está reflejado en la cinta *Nuovo Cinema Paradiso*, que connota la decadencia de un sistema de distribución y exhibición, que mucho le aportó al espíritu, en la historia de la cultura universal de la humanidad. Teniendo en cuenta que el sólo hecho de trasladarse al cine era un acto social que incluía prestancia en el vestuario, aseo personal, categoría social y todo tipo de convencionalismo social que de una forma u otra, se veían reflejados al interior de una sala. En tiempos anteriores a 1959, en Cuba, las divisiones de clases eran marcadas dentro de estas locaciones por precios, comodidad o

posición frente a la pantalla, y la película *Nuovo Cinema Paradiso* nos permite reencontrarnos con una época pródiga en situaciones cómicas.

Quizás por la latinidad es que soy muy afín con ese cine italiano y todos sus códigos me resultan comunes, me sucedió también con *La vida es bella*, de Roberto Benigni. Nuestro cine, en alguna medida, le debe mucho a ello, y esta película me recuerda la universalidad perdida, en tanto(a) política de exhibición del cine en Cuba.

Las actuaciones, en cada una de las situaciones colaterales del guión, son tan convincentes que resultan un rejuego con la percepción vivida de ambientes de un cine de barrio. Su trama central roza la vida en paralelo, logrando contar la historia de un director de cine mediante el recurso del *flash-back*, que incluye el recorrido por todos los incidentes de su vida, es decir, desde la niñez dentro del cine y su cabina de proyección, hasta la llamada telefónica que desata el conflicto como torrente narrativo, que no terminará hasta la secuencia –increíblemente poética– de los besos que perduran en los descartes de la censura, y que el propio director vuelve a ver como especie de regalo de un proyeccionista ciego, que más que proyeccionista, fue su mentor, su padre y guía, señalándole el camino para salir de aquella aldea hacia la gran ciudad, único lugar donde es posible hacer cine. La coincidencia con la realidad no es pura casualidad, y esta inolvidable cinta lo asume desde la ficción.

Su música, que resulta incisiva, caracteriza atmósferas, personajes y recuerdos nostálgicos del cine y los gratos momentos que en él todos vivieron. La plaza del pueblo, el loco del pueblo, las parejas que se conocieron dentro del cine, el que murió viendo una película, el acarreador llevando de un poblado a otro las bobinas de celuloide para una proyección simultánea, Chaplin, Buster Keaton, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Orson Welles, John Ford y películas como *La diligencia*, *El boxeo*, y muchas otras, aparecen en una sucesión de imágenes que nos golpean desde nuestra propia vivencia. Tal parece que su guionista y director no perdió nada de vista, mantuvo todo bien cuidado y bajo control argumental.

Rememora con agradecimiento quien ve la actuación del niño en este filme, porque resulta convincente, válida y veraz. Siempre me he preguntado cuál es la técnica utilizada para la dirección de actores en estos casos, cuando la gravedad de la puesta radica en la reconstrucción de una época de la cual el niño actor no tiene referentes, sé que existen muchas películas con una puesta en pantalla fenomenal cuando de niños se trata; me asalta a la memoria el recuerdo de *El chicuelo*, de Chaplin, y del personaje infantil de *La vida es bella*; pero lo mágico está ahí, en lo misterioso, en el manejo y apego de códigos sencillos, que su director Giuseppe Tornatore ha sabido manipular. Este artista tiene otros dos filmes que tocan el cine dentro del cine, aunque como es lógico *Nuovo Cinema Paradiso* resulta el mejor. En 1989 la academia de Hollywood le otorgó el Oscar a la mejor película extranjera.

El filme cuenta con las actuaciones de Philippe Noiret, Jacques Perrin, Salvatore Cascio, Mario Leonardi, Agnese Nano y Leopoldo Trieste, un reparto de lujo del cine italiano.

En el año 2005, más o menos, dentro de la programación de un encuentro cinematográfico en Jiguaní, provincia Granma, se proyectó *Nuovo Cinema Paradiso* para corregir la falta de otra cinta, y el público asistente –muchos adultos, el cineclub de la ciudad y los obreros de cine –aplaudió hasta el delirio esta nueva entrega. Sucede que estas películas deben ser reprogramadas cada cierto tiempo en las pantallas; parece olvidarse que los años pasan y las generaciones cambian, por lo que resulta imperioso volver a este tipo de obra, aún más cuando tengamos –y este es el caso–, que mostrarles a los jóvenes cómo eran el cine y su público el siglo pasado.

## Suite para una Habana

El deber del artista es formular de forma correcta la pregunta, exponer el problema del modo apropiado; no necesita dar respuestas: puede dejar al especialista o al lector las soluciones o las respuestas correctas.

ANTÓN CHÉJOV

Antes de la tormenta, el mar; una masa líquida ondulando como la viscosa, silenciosa y dulce miel, invitándonos a dormir en su superficie sin el temor de hundirnos en las profundidades.

La tormenta es el sobresalto, la sorpresa, la pasmosa sacudida, el cambio; es la admisión psicológica del hecho. La calma es el mar nuevo, distinto, porque hemos aprehendido la lección: dentro de los más densos líquidos también podemos viajar al fondo, sólo es cuestión de tiempo y gravedad.

*Suite Habana* es una inteligente combinación natural de convulsión, sorpresas, espasmos y asombros estéticos; dulce mirada que no por serlo deja de ser profunda; es, además, el ciclo vital de un amor humano, es la tormenta.

La cinta borra la frontera entre lo puramente documental y la ficción; sus personajes no actúan, sus vidas cotidianas parecen actuadas, en esa eclosión del tiempo, en la desintegración elíptica de las burdas horas que nos suceden hasta el fin de nuestra existencia, en una Habana señalada y señalando el espacio con la luz de su faro que dirige a navíos de todas las latitudes.

Varias historias delante de nuestros ojos y oídos como organismos vivos, vibrando al unísono en un paralelismo propio de sus íntimas y únicas particularidades, en una pluralidad de sentimientos, esperanzas que las hacen comunes.

Cuando las miradas son buenas e inteligentes, sobran las palabras, y Fernando Pérez nos regala una imagen tangible, una versión medular de su propia verdad habanera, sin concesiones panfletarias o arrogancias al límite. La realidad, muchas veces, es más grosera que la complejizadora visión de esta película cubana.

Todos los días encontramos un padre, un hijo, la ausencia de una madre, una anciana que vende maní a diario, un médico que todo el tiempo quisiera ser actor — todos los minutos de este mundo —; en una iglesia la gente reza y sale a buscar el pan nuestro de cada día, los días pasan y los aviones vuelan con ellos a Miami, llevando y trayendo la sagrada familia.

Lo que no ocurre todos los días es sublimar esas horas, esas historias, cual partitura genial de una *suite* para La Habana, que bien pudiera ser para cualquier parte en esta isla nuestra, y Fernando Pérez, auxiliado por un equipo inmenso de conocimiento, profundo como la mar y tormentoso como la realidad, ha recalado en la orilla de una playa de mansas y transparentes aguas.

Destaque tiene la editora Julia Yip que junto al director supieron montar, armar — con la sapiencia de quien sabe posee el don de la creación — esta obra, conscientes de tocar la realidad con las manos del intelecto porque está latente el uso del ritmo del corazón, enteramente humano, sin dobleces.

La fotografía pinta más con luces que con sombras las escenas nunca construidas, solamente recreadas desde la óptica de lo perceptible y de un mundo simbólico; retrata lo que no está en la superficie de una viscosa miel marina, lo agridulce visto desde el asombro de la tormenta con plena aprehensión del verdadero rostro de la película. Aquí se supo encontrar más que buscar.

Las lágrimas, humedeciendo nuestro rostro en un salón cinematográfico, son auténticas, lo puedo testificar; las alegrías y las esperanzas también son sensaciones telúricas provocadas, exclusivamente, por lo que conmocionan nuestra sensibilidad, sin previa sugestión de nada, ni de nadie.

La vida nos obsequia un presente sonoro, aunque la propia naturaleza no suene siempre igual, podemos en cambio percibir el goce provocado por ciertos cantos animales y sonidos ambientales; la película obtiene este dato de la realidad cambiándolo para bien de la obra que con obligada referencia musical tejen el entramado de su banda sonora. Edesio Alejandro marca nuevamente esta especialidad cinematográfica, creando una música ligada íntimamente a la estructura narratológica general del filme; Edesio protege, con su signo sonoro musical, el instinto sublime del espectador de separar lo rutinario, que por ser tan cotidiano es imperceptible, y lo trueca en algo notable, connotativo, que por no ser común, apoya, resalta y magnifica la obra toda.

*Suite Habana* es el conjunto, es la pluralidad creativa de un equipo que supo cristalizar una idea, pero ante todo estamos en presencia de una pieza de *auteur*. "Como la espada de buen temple, la obra artística debe forjarse en caliente, limarse en frío, y probarse en duro, es decir, en el blanco de la oposición y la controversia".\*

La película de Fernando Pérez es, por añadidura, una obra muy cubana, más allá del sistema solar; provoca lo vivido, pero desde la esquina donde no nos habíamos parado, desde donde vemos reflejado un sector fenomenal de la isla contemporánea.

*Suite Habana* no es la tormenta, *Suite Habana* es el mar.

Manzanillo, agosto 15, 2004

\* Ramón Cajal, Santiago. *Obras Literarias*, Ediciones Aguilar S.A. Madrid, 1961.

## Entre *Madagascar* y *Suite Habana*. Fernando Pérez

El problema es que duermo doctor, pero sueño con la realidad exacta de todos los días, lo que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro horas, quisiera soñar algo distinto, con cualquier cosa, pero no, siempre lo mismo...

Parlamento inicial del film *Madagascar*

Durante la vida nos enfrentamos a fenómenos estéticos que por su naturaleza nos dan la impresión de haber sido realizados en otros momentos o por lo menos, su impronta nos recuerda la tenue mirada de otro artista, la apropiación lícita de esquemas expresivos o la mera cita de obras anteriores. Debo confesar que existen dos películas estremecedoras de Fernando Pérez, de esas que no dan tiempo a ser analizadas a primera instancia porque la conmoción que crean en nosotros nos deja –en el orden sensitivo– sin capacidad de análisis, una especie de sabor cuasi extraño, un tipo de fluido indefinido entre la euforia desconcertante y el tino sobre juicios de la sociedad y la vida que sólo son posibles de experimentar cuando el buen cine está de por medio.

*Madagascar* y *Suite Habana* tienen, a mi modo de ver, algo muy en común: ese mundo sugestivo de nuestra sociedad, esa zona inalcanzable a simple vista; es como un dato obtenido en laboratorio, el latir de nuestro pueblo en diferentes momentos de su devenir existencial que uno comparte a la luz del descubrimiento o el alumbramiento de su artífice mayor, el realizador Fernando Pérez; quien sabiendo jugar –como lo hace todo buen maestro–, con las herramientas necesarias, logra extraer de esta realidad una realidad otra, vivida y sufrida, pero sublimada a partir de su visión particular, que no por serlo deja de estar ligada íntimamente a la experiencia transitada por toda una nación, en un período agónico, hipercomplejo, y terrible como nunca antes.

Entre *Madagascar* y *Suite Habana* se distingue la necesidad de compartir este mundo, nuestro mundo, con la complejidad que ambas cintas explicitan, y contrario a muchas visiones estereotipadas de nuestra nación, rehacen caminos de humanidad y señalan zonas espirituales y materiales conocidas, pero nunca antes connotadas desde discursos triunfalistas o de barricada. Si bien la primera es pura ficción, la segunda es un chorro de luz real, y entre ambas se intercambia lo que yo he dado en llamar «apropiaciones de la misma especie y autor», esa suerte de mecanismo sincrónico que nunca deja libre al creador, ese patriarcado sobre el arte personal y de autor que distingue lo mejor de una creación, y es lógico, porque a todo ello, más que apropiación, podríamos nombrarle «estilo»; si lo distinguimos bien, las anteriores enumeraciones están presentes en *La vida es silbar*, del mismo director.

En suma, Fernando y todo su equipo, que en buena medida es el mismo, logran prefigurar una mirada desconcertante desde el desconcierto mismo, pero que nosotros no podemos explicar, en tanto el arte no es para ser explicado, sino para ser sentido, sus personajes no son almas en pena, ni mucho menos castigadas por la vida, resumen, eso sí, la pena de muchas almas y el castigo de tantos años de penuria y desasosiego, que políticas interminables han hecho de nuestro país un sitio complejo desde la cotidianidad misma.

Desde la ficción al documental, desde *Madagascar* a *Suite Habana*, el puente parece borrarse, sucede –me sucede– que lo documental de una está tan bien hilvanado, que en momentos de incredulidad resulta ficticio; y lo ficticio de la otra, por este mismo resorte de creer o no en la realidad, me resulta entonces bien documental, y es por eso que me descubro en un proceso o estremecimiento catártico, pocas veces experimentado en mi mundo espiritual.

Cada palabra dicha por los personajes de la cinta *Madagascar* es al mismo tiempo el silencio y la orquestación musical o sonora de *Suite Habana*, como si una película preguntara y la otra respondiera; no sé si es válido lo aquí planteado, pero he dicho al principio de estos apuntes que no logro separarme de un carácter parecido en la percepción de ambas cintas, en las que se me antoja esa continuidad o la existencia de

vasos comunicantes que las unen, o las separan. No pretendo rehacer ninguna de las dos desde estas líneas, no es siquiera un descubrimiento, pero confieso que no logro deshacerme de la tentación de unir o relacionar las emociones sentidas, cuando estoy frente a cada una de estas películas, cubanas por demás.

En *Madagascar* hay personajes que sufren, en *Suite Habana* los personajes lo viven y el dato es real: las mudanzas de una se convierten en emigración para la otra o mutación de cuerpos para bailes travestis, y lo íntimo de ambas está en la afloración de psicologías similares en los personajes que borran esa frontera entre ficción y realidad. Fernando y Julia Yip supieron editar —en *Suite Habana*— la realidad sin afeites, en tanto nada ha sido preparado, sólo el orden y el tiempo alterado por razones obvias: una película no puede durar toda la vida, aunque la vida parezca una película, y he aquí otra similitud entre *Madagascar* y *Suite Habana* porque en la primera el orden no es aristotélico, como tampoco son aristotélicos aquellos pequeños o grandes sucesos de nuestras vidas que ocurren en momentos muy puntuales del existir, llamémosles «puntos de giro», sin explicación en el conflicto.

«El problema es que duermo doctor, pero sueño con la realidad exacta de todos los días, lo que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro, quisiera soñar algo distinto, con cualquier cosa, pero no, siempre lo mismo...», con esta aseveración comienza *Madagascar*, en los labios del personaje más adulto; y con este mismo texto termina en el más joven, cual clamor de todos. *Suite Habana* cierra su historia, en la que cada personaje sueña, con una sola excepción: la viejecita ya no posee ningún tipo de sueño. En estas cintas hay una preocupación por el porvenir, por el futuro, por el mejoramiento del ser humano como ente espiritual o material, y algo significativo: la exhortación a esa búsqueda de la felicidad en uno mismo.

Ambas visiones de la vida encierran un apego muy intimista en la fotografía que parte del alma y del ánimo en su concepción estética, porque se logra dibujar con contornos claros y precisos el diario vivir del cubano, a muchos les duele y yo los entiendo, la vida duele, de no ser así no sería la vida; a otros les reafirma nuestra limitada constitución de meros mortales, tal vez si fuéramos divinos evitaríamos los estragos de esta civilización humana, pero entonces, nos hubiéramos privado de dos piezas como éstas de Fernando Pérez. Si es por el disfrute y el goce estético —entre otros goces—, prefiero ser, al fin, finito; de qué vale una vida sin final cuando en ella no van incluidos los deseos más legítimos del ser humano, o el conflicto, fuente de toda progresión.

Las historias han sido tejidas de modo tal que un solo encuentro con ellas no basta. Ambos guiones presentan características similares y muchos espectadores me han manifestado que no les gustan, precisamente, por la carga de emotividad existente. Debo hacer la salvedad de que, para mi tranquilidad, estos espectadores no son los más exigentes; acostumbrados al manual del «buen cine foráneo», no son capaces de vibrar ante estas piezas y, al mismo tiempo, he visto personas llorar, estremecerse y sentir, desde lo más profundo de su yo, cada anécdota contada, cada secuencia vista y escuchada, y al preguntarles sobre su percepción, las respuestas han resultado verdaderos cañonazos al ser; en muchos casos cuentan con referencias vividas en el momento o en el pasado que vienen recreadas a modo de películas y que permiten esa zona de identificación entre la obra y su receptor; lo que sí ha quedado claro para las dos películas y para todos, es que nadie que las haya visto queda impávido ante el hecho, lo que reafirma la fuerza telúrica de las obras que realiza Fernando Pérez en su país.

El arsenal utilizado por este director no es secreto, es una amalgama de sentimientos que encuentran la resolución al clímax en la continuidad de la vida, en la continuidad de esa consustancial conflictividad, y es por ello que este realizador se torna más original y auténtico, y en estas dos cintas, *Madagascar* y *Suite Habana*, en una mirada más humana y sincera.

Desde el punto de vista de la relación que guardan con la cultura y la identidad nacional, cualquier referente audiovisual puesto en el conjunto de sus códigos, es más que suficiente para refrendar una mirada cubanísima hasta los tuétanos que en modo alguno es rayana con el populismo, la vulgaridad y todos los lastres de una cubanidad tejida en el encaje social de estas cintas. Los personajes de *Suite Habana* son elocuentes, en tanto reales, de una época de nuestra historia social y política; los protagónicos del filme *Madagascar* son, en verdad, esa prueba de autenticidad buscada en la concentración más lucida de la realidad, llevada luego a la recreación de alguien que vive dentro de nuestra realidad y la pulsa como buen inquilino de una casa común, nuestra nación. Ya sé que existen otras Habanas, pero estas no son susceptibles de mencionarse, porque sus existencias y una mirada de ellas, queda opacada ante la mayoritaria visión del conjunto.

Sírvase el espectador menos y más crítico, de una mirada que en nada apela a lo subliminal, en la presencia de una ciudad como la capital de Cuba, locación que es laboratorio, estudio, o set natural de nuestra cinematografía. Fernando rueda en La Habana porque es donde vive y trabaja, aunque este dato, para ser preciso, no es un localismo insólito, ya que en la capital también se resumen todas las particularidades y singularidades de nuestra nacionalidad, lugar donde viven más de dos millones de habitantes y donde se funden costumbres de toda la geografía nacional. En ambas películas el aspecto espiritual de la ciudad está dado por la psicología de los personajes, articulados de tal forma que no molestan al oriental, al del centro u occidente del país; todos se sienten asumidos en las dos cintas, pues ambos conflictos bien pueden haber ocurrido en cualquier ciudad cubana, lo que no hace necesario un desplazamiento dentro la isla, y por tanto, no hay nada reprochable ni sospechoso en ello que demuestre, con garantías sustanciales, la presencia subliminal o siempre vívida de la ciudad capital de todos los cubanos.

En lo musical, ambas obras terminan sus historias con una pieza que clasifica a su vez como uno de los himnos musicales del pentagrama nacionalista y criollo de la música cubana, la pieza de Gonzalo Roig, *Quiéreme mucho*. En lo visual, el siempre abrazo del mar, o el regreso de un tren en un gesto de «cariño sin límites» a una tierra por la cual merece uno haber nacido y también morir, como madre infinita de todo lo cubano que acoge al fin, en su seno, el abono de la vida.

La hábil realización musical de Edesio Alejandro es una intervención, a manera de ajustes emocionales, en el centro mismo del conflicto, es la levadura que conmociona nuestros sentimientos sin hacerse notar, que apoya de manera insólita y capaz la dramaturgia general de la puesta en pantalla, es un elemento de organización en la edición, es la respiración inequívoca de nuestro sentir al estar en y para las películas en una sala de proyección, y es, en realidad, otro hallazgo en el conjunto de lo apreciado.

Sin dudas, por lo menos para mí, *Suite Habana* y *Madagascar* son, indistintamente, el objeto de un mismo amor, el amor a Cuba, a nuestra identidad, a la herejía que siempre supone el riesgo de ser un creador, un autor; es la posibilidad infinita que se nos ofrece a nosotros mismos de llegar a la creencia en algo, sin intermediarios externos o esquemáticos dogmas ajenos, sólo con el lujo y el placer que causa el ser los dueños de nuestras singulares realidades, que si bien se convierten en otras plurales realidades, también se comparten de mejor modo.

Entre *Madagascar* y *Suite Habana* sólo hay una melodía, es más, una sinfonía creada para la vida, hay un nombre, y ese es Fernando Pérez.

## ¡Oh Vida!, el Benny...

Todavía no se han levantado las vallas  
que le digan al talento: «De aquí no pasarás.»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fue, quizás, el azar quien me llevó a encontrar al Benny. Mi casa siempre estuvo poblada de la música popular cubana, de hecho mi padre fue músico y mi abuelo era dueño de un bar llamado El túnel, de cuyo lugar heredé una extensa discoteca —por supuesto los discos de la vitrola —donde estaban todas las placas de acetato de Benny Moré. No sé por cuál razón desde los doce años me gustan tanto las bandas de *jazz* y el propio *jazz*. Buscando entre Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Nat King Cole o Louis Armstrong una melodía distinta, ya que en aquel momento el *jazz* tampoco era muy difundido, descubrí la figura del Benny; por aquel entonces —años 70 —su difusión era muy esporádica en la radio y en la televisión no se ponía porque el Benny nunca llegó a grabar videos, que es el soporte o formato de registro propio y natural para la televisión, además los kinescopios guardados de los años cincuenta y sesenta, sólo se vinieron a exhibir mucho tiempo después. Otra de las casualidades fue la pieza *A la Bahía de Manzanillo*, interpretada por el Benny, cuando descubrí el nombre de su compositor, Ramón Cabrera —por raro que parezca—, sentí aún más curiosidad; es de imaginar que alguien que tenga tus propios nombre y apellido estimule un poco tu ego a la altura de los 14 años, y máxime cuando El Bárbaro del Ritmo le canta a tu pueblo. Así entró en mi vida Benny Moré, de una manera tan natural, familiar y sublime al mismo tiempo, que me conquistó para siempre. La anécdota resume la imagen emotiva que guardo de Bartolomé Moré, al cual no conocí como otros que sí vivieron en su tiempo, y me sirve, asimismo, como pretexto para fijar cual es mi aprehensión a esta figura de la cultura artística cubana y comparar, de cierta manera, la idea con la concreción, en imágenes, de una cinta sobre Benny Moré que se acaba de estrenar en el país.

El cubano Jorge Luis Sánchez realizó *El Benny* y confieso que mi primer encuentro con la cinta resultó ser muy estimulante; las emociones oscilaron en diferentes zonas de mi apreciación.

El trabajo musical y sonoro de la película, que si bien está lastrado por la falta de una muestra más ensanchada de temas musicales del Benny, resulta excelente; teniendo en cuenta que todos los números fueron grabados nuevamente, en una suerte de reconstrucción articulada, en la voz de un santiaguero, el juglar Juan Manuel Villi, que supo calcar acertadamente los colores y el timbre de una tesitura inconfundible. Todo el apartado de la música quedó bajo la dirección de Juan M. Ceruto, que sin lugar a dudas supo adquirir un registro inusitado y presente, en cuanto a tecnologías se refiere, de un pasado todavía latente en buena parte de los oídos que recuerdan al Benny, quien a su vez, no conoció las bondades de los estudios sofisticados de hoy.

Esta cinta logra, de manera impecable, reconstruir La Habana esplendente de los años cincuenta, con una fotografía magnífica y una dirección de arte que, a todas luces, le imprime al conjunto de la obra ese suave soplo nostálgico de La Habana bohemia, la otrora ciudad, donde el espectáculo y la farándula era parte consustancial a su diario palpitar cultural. Este tipo de filme es un ejercicio en extremo arriesgado, por sus costos de producción, sin embargo Jorge Luis Sánchez lo supo sortear con destreza, pues sin una pretendida mega producción, y a través de una fotografía cual mirada, consecuente con los recursos disponibles, apostó por una recreación lúcida de la capital en los años 50, y nos crea una aproximación bastante fiel de la época.

El musical en el cine cubano tiene una larga data, desde mucho antes de la fundación del ICAIC, pues fue muy bien explotado como filón comercial, descubierto en esta isla de la música desde el mismo momento de la irrupción del cine sonoro; nos enseñó un

muestrario que a ratos nos recuerda las imágenes de Rita Montaner, Celina y Reutilio, Bola de Nieve, entre otros celebres de nuestra cultura musical; gracias a ese cine, estos íconos de nuestra nacionalidad llegaron hasta nosotros, pero la diferencia que marca este film de ficción —*El Benny*— del 2006, entre otras de sus cualidades, está dada porque aquí, lejos de construirnos una imagen a semejanza, logra otra cosa, es el aliento de Moré y no su físico, el que nos estremece, pues Renny Arozarena concentró en su personaje buena parte de los resortes emotivos, exteriores e interiores, (en el caso de su diseño psicológico) al personaje protagónico, con una pericia tal que la diferencia de sus rostros pasa a un segundo plano. Arozarena no procura parecerse al Benny, él manifiesta en la puesta que es el cantante, independientemente de su desigual parecido y el público lo acepta, como una especie de contrato entre el filme y el espectador que sólo lo salva la buena dirección y la magnífica actuación.

La abundancia de pequeñas historias sobre el personaje es tal que a ratos la cinta parece hecha de forma fragmentada, sin coherencia dramática o conexión entre cada secuencia o partícula narratológica, pero al mismo tiempo el trabajo de montaje y edición las complementa, pues la hilaridad del discurso radica en este preciso detalle: la dispersión de las acciones en el tiempo y el espacio, y la disolución evidente de los diferentes segmentos que no responden a un orden estrictamente cronológico de la vida del Benny, pues no se pretende un documento, sino, a través de los testimonios recopilados e investigados por su guionista y realizador, se intenta recrear la realidad desde la más pura ficción, matizada por un conflicto bien manejado y nada complejo en su exposición, al estilo de las mejores *biopic* norteamericanas.

Dos subtramas acompañan al filme que pienso no aportan nada a una progresión dramática de la película y están referidas a la del empresario que contrata al Benny, representada por Carlos Ever Fonseca, y que nunca logra concretar la actuación en su cine; la prostituta de cabaret que acepta sus regalos amorosos, interpretada por Isabel Santos; y Salvador Wood en el papel del abuelo del empresario, porque con la ausencia de estos personajes el conflicto avanza sin mayores tropiezos, viniendo a confirmar que son estos papeles secundarios, algo así como hojarascas artificiales que giran sin pretensión en el conflicto, sólo adornan, no definen o aportan al problema elementos dramáticos vitales o puntos de giro alguno, independientemente de que estén bien actuados. Isabel Santos pudo, incluso, haber doblado la voz de alguna bolerista nuestra, actual, para obtener un dato de época, ¿No se hizo lo mismo con Renny, por razones obvias?, por otro lado, resulta muy logrado el desempeño de Mario Guerra en su papel de arreglista y músico alcohólico —desahuciado—, sin grandes apariciones a lo largo de la película; cuando lo hace, su presencia es notable; Enrique Molina brilla con la intensidad que el guión y la puesta le permite, y justifica en buena medida su papel de «Pepe-Grillo» del Benny. A pesar de estos sucesos menores de la producción, la propuesta define bastante la atmósfera que rodeo a este ídolo de la música cubana.

Algo quedó claro, a Benny Moré se le debía hace muchos años una película cubana, y Jorge Luis cumplió con bastante dignidad esa cristalización de un personaje tan público y querido como lo fue el Benny, al lograr poner en imágenes concretas algo que se iba perdiendo en el ideario de los cubanos más viejos, que escucharon, vieron y bailaron al ritmo de *El bárbaro*, y vuelve a colocar a este grande de la música popular ante los ojos de la nuevas generaciones de cubanos, renovando un mito de la cultura nacional.

## El agua de la montaña

No importa de dónde vengan las imágenes, los sonidos, los signos o las señales, cuando estos sean buenos. Ya sabemos que el mundo es una aldea global y como buen aldeano, quisiera que imperara la fuerza de la belleza por encima de todos los horizontes posibles.

Otra vez la televisión, desde su proyecto serrano en el oriente del país, nos regala un excelente documental, *Haladeros*, desde la nobleza misma de la inventiva, madre progenitora de la realización de los sueños humanos y divinos.

Francisco Machado, su director, posee un misterioso don, obsequio de la originalidad hecha musa creadora. Él comparte con nosotros esta experiencia audiovisual a sabiendas de que su empeño tendrá el fruto esperado y lo hace en un tiempo realmente veloz pero preñado del juicio exacto sobre lo que quiere decirnos. Como niño que desarma un reloj para ver cómo se produce el tiempo en su interior, Machado ha sabido armar una nueva historia donde la única pieza del conflicto es tomar el agua fresca y clara del río y llevarla hasta lo alto de la montaña. Para otros, este hecho no tiene connotación por lo cotidiano, sin embargo, para el equipo de realización que él dirigió, fue una sorpresa el descubrimiento, un alumbramiento de otro hallazgo, de otro tema de las serranías puesto ante nosotros, según una visión estética, legitimadora, para la apreciación deslumbrada por los resortes dramáticos movidos.

El documental *Haladeros* cala hondo en las dificultades de los pobladores encumbrados en las montañas para obtener agua, y la historia de esta anécdota fluye de manera tal que este dato de la realidad deja de ser trivial. Los elementos utilizados para lograr esa progresión dramática necesaria, hacen de esta pieza un documental narrado con sencillez expositiva, poética incluida y con el humor criollo acendrado en los bohíos o el matorral campesino de las lomas.

Con pedazos de hierros, llantas viejas de autos en desuso, cables, palos, y mucha imaginación; allá lejos, donde el Sol se pone más pronto que en la ciudad; los hombres y mujeres han logrado construir un artefacto que bautizaron con el nombre de Haladeros y han podido traer de las corrientes del río el agua de la vida, en el monte, sin tener que bajar a la orilla.

Su fotografía es incisiva, es el rostro de la humanidad, la naturaleza o la pureza escondida en la sencillez, que no es lo mismo que la simplicidad. Por momentos uno resuelve reír, luego pensar, y más que todo, admirar lo que sucede en este cortometraje pues se trata de un tema audiovisual que comisiona nuestros sentidos.

Las entrevistas develan el secreto de la nueva maquinaria, lo cual reafirma que allí es imposible, con los recursos existentes, encontrar una solución «panatrónica» para aliviar el cansancio de recolectar el agua.

El documental deja por sentado una verdad de Perogrullo: «Si la montaña no viene a Mahoma, Mahoma va a la montaña» y, finalmente, el hombre de trabajo soluciona el conflicto, tanto del documental, como de ese evento propio que es su vida atravesada por la búsqueda perenne de la felicidad.

*Haladeros*, desde finales del 2004, ha obtenido premios significativos. Me atrevo a vaticinar que los seguirá obteniendo, si sus productores y realizadores lo colocan en nuevas competencias.

Francisco Machado logró sacarnos de la rutina y la monotonía temática, para sacudirnos ante un hecho singular, demostrando una vez más que las cosas más sencillas resultan las más dignas de ser tenidas en cuenta. No nos compliquemos con más.

## Ficha del Documental *Haladeros*

Director: Francisco Machado

Edición: Rosaida Rodríguez

Fotografía: Regla María Aguilar

Sonido en postproducción: Humberto Mendoza y  
Pedro Espinosa

Sonido directo: Rosaida Rodríguez

Producción: Carlos Rodríguez

### Premios

Caracol de la UNEAC. Santiago de Cuba, 2004.

- Mejor edición.
- Mejor fotografía.

Festival de invierno. Santa Clara, 2004.

- Mejor banda sonora.
- Mejor fotografía.
- Premio UPEC.
- Gran Premio del festival.

Festival por la excelencia audiovisual. Bayamo, 2005.

- Gran Premio.

## Del sueño a la realidad

Todos somos aficionados en nuestras cortas vidas,  
no hay tiempo para más...

CHARLES SPENCER CHAPLIN

*Nunca digas que es sueño*, documental sobre la Escuela de Bandas de Conciertos de Bayamo, realizado por Katuska León y Juan Ramírez, causó grata impresión entre los asistentes al Festival de Invierno, evento del audiovisual cubano que se desarrolla cada año en Villa Clara.

La sesión de trabajo estaba casi extinta, y a no ser por dos materiales documentales y un corto de ficción de magnífica factura, hubiéramos pensado que todo, en esa jornada, había concluido. Sólo faltaban, en el programa de la mañana, tres documentales de muy poca duración, y yo no esperaba una sorpresa más, abandonaría la sala del cine Camilo Cienfuegos, en la ciudad de Santa Clara. Me detuvieron los créditos de entrada en el penúltimo estreno, quedé cautivado por una pieza en la cual descubrí la mirada tierna y humana de un fenómeno social, de un nacimiento distinto.

El tema sobre la única Escuela de Bandas de Concierto en Cuba, situada en las afueras de Bayamo, ha sido abordado infinidad de veces en nuestros audiovisuales, ahora con más intensidad, debido al fenómeno de los dos canales educativos existentes en el país. Pero esta vez, el tratamiento dramático de la puesta, enrola nuestros sentimientos, atrápanos hasta los últimos minutos pues sus realizadores han sabido narrar una historia construida con el corazón, desde una realidad presente y desgarradora.

*Nunca digas que es un sueño* cuenta con una finísima sugerencia visual en la fotografía de Ángel Cordoví, ésta llega a la zona de entendimiento, causando placer el trabajo estético que promueve cada imagen, escogida en la postproducción por los directores, los editores Alexander Delgado y José Villa, además de Leinodis Viamontes, en su rol dentro del ambiente sonoro.

Saben lo que hacen, las respuestas son duras y tiernas, las preguntas nunca están en *off*, porque los creadores han preferido seguir preguntando, a los espectadores, si lo visto es una fantasía, o resulta la obra social que se construye. Todos saben las respuestas, pero los que estamos sentados en el lunetario queremos seguir soñando a través de los sueños materializados de cada entrevistado, los cuales, a su vez, son una unidad narratológica independiente, es decir, cada entrevistado puede ser el argumento de un nuevo trabajo fílmico, aunque la variedad de vivencias es lo que dinamiza este documental.

*Yesterday*, los Beatles, Leo Brouwer, Carlos Puig, Salvador Alarcón, los alumnos; todos giran en torno a un sólo anhelo: hacer la música, la de hoy, o la de siempre, olvidando el ayer angustioso. Desde este magnífico centro, el intento es válido, pues aquellos que no tenían un futuro definido, lo encontraron en los instrumentos y pautas de este nuevo programa de enseñanza musical, inscripto en la Escuela de Bandas.

Alguien a mi lado me comentó que no comprendía la presencia de los Beatles, como especie de insertos, y luego estos *sui generis* alumnos tocando la magna pieza de Paul Mc. Carney, yo sólo atiné a decirle: «Ellos también tuvieron un pasado no tan feliz, como el del grupo de Liverpool». Lo rico de esta obra documental radica en su versatilidad y polisémica apreciación, los Beatles fueron los mejores del mundo y estos muchachos van en el camino de ser buenos también. La puesta en pantalla no pretende ser didáctica, rompe con lo rutinario, lo que la salva de ser un panfleto más.

*Nunca digas que es un sueño* toca la fibras humanas. Usa las respuestas encabalgadas de los alumnos para hacer progresar dramáticamente la historia hasta llegar al final. Todos los asistentes dieron las gracias a Juan Ramírez, presente en el evento, por esa íntima visión de las vidas reales que implica un amplio abanico de problemas sociales: desde la

muchacha que pensó irse del país, hasta el pastor de ovejas que encontró su verdadera vocación.

Haberme marchado de la sala hubiera sido un grave error. Sentí que se produjo el milagro de la catarsis y todos salimos siendo «un tilín mejores».

## *Making off*

Mientras nuestro cerebro sea un arcano, el Universo,  
reflejo de su estructura, será también un misterio.

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

## Argumentos para un documental

A Elena Chávez por su confianza y el recuerdo siempre

*El director dio una voz de mando – ¡Corten!*

*Era un receso, estábamos grabando un cortometraje de ficción para nuestra tesis del ISA. Miguel Benavides Chávez entró al bar, locación de trabajo ese día; su figura, sombrilla en manos, semejaba un gentleman con bastón rojo, tez oscura y cabellos absolutamente blancos.*

*– ¿Puedo ayudar? – Inquirió.*

*– No tenemos cigarros para esta escena – Dijo alguien, que no previó se los fumarán todos de pura ansiedad.*

*Benavides alargó su mano izquierda y sacó, como en las buenas películas del Lejano Oeste, los suficientes para terminar el día, con la deuda contraída de poner aquel gesto en los créditos del video.*

La idea de una entrevista a Miguel Benavides nació en ese momento, con un marcado interés documental, pero mientras él se persuade, se decide ante lo posible y real de esa variante, comparto con ustedes una conversación oficiosa con una de las principales figuras del teatro, el cine y la televisión en Cuba; un intercambio entre el maestro y un alumno, entre dos amigos como pretendidamente somos.

*Al triunfo de la Revolución, usted era un joven de veintiún años. ¿Dónde estaba, en Manzanillo o en la Ciudad de La Habana?*

Yo estaba en Madrid, España. Me había ido en septiembre del cincuenta y ocho; ¿las causas...?, mi hermano en la Sierra, y yo era un perseguido; debo recordarte que todos nos llamamos igual, es decir, Miguel Benavides, mi padre, mi propio hermano..., pero el perseguido era yo, con un ultimátum de muerte dedicado a mi persona. Estaba dispuesto a marcharme a la Sierra Maestra con mi hermano pero los viejos míos lo sabían, al punto que en Los Letreros\*, unas amistades de ellos me viraron para atrás, y ése es el motivo por el cual, en enero de 1959, no estoy ni en Manzanillo, ni en Cuba.

*Usted tendrá razones para regresar hoy y radicarse, definitivamente, de nuevo en Manzanillo, luego de más de cuarenta años de ausencia. ¿Cuáles podrían ser esas determinaciones?*

Bueno..., en primer lugar una promesa hecha al pueblo en un carnaval junto a Alex Pausides; segundo, soy médico y sabía que tenía un cáncer de pulmón, vivía solo con mi madre\*\* en La Habana, y su familia vive acá, no tenía con quien dejarla, es decir, el retorno era algo normal y natural; esas son las razones básicas; en tercer lugar, un sincero gusto por hacer teatro aquí, aunque no actúe como actor pero sí poner todos mis conocimientos al servicio de la cultura teatral o escénica en Granma, más específicamente en Manzanillo.

*Usted tiene dos ocupaciones que ha ejercido de forma muy profesional, una de ellas ser actor y la otra, haber sido un reconocido médico. ¿Cómo pudo simultanear estas dos carreras tan distintas?*

\* Pequeño asentamiento poblacional en las cercanías de la Sierra Maestra, distante a unos 20 Km. de la ciudad de Bayamo. (N. del E.).

\*\* N. del A.: La señora Elena Chávez falleció el día 17 de noviembre del 2006

Las dos cosas me gustan mucho, lo que indiscutiblemente me inicié primero como actor, presentándome en la sociedad Maceo, con toda una serie de gentes, que hoy algunos están y otros no. Me estrené, entre otras cosas, con una canción de Harry Belafonte, la cual era ya muy famosa. Así y todo el garaje de mi casa era grande; hicimos comedias, *sketch*, etcétera. Indiscutiblemente aquello quedó, y es curioso, porque en mi familia no hay tradición, ni

nadie que tenga que ver con las artes escénicas. Luego la casualidad quiso que integrara el Coro Nacional, en los sesenta, en la cuerda de bajo, eso fue lo primero que hice en La Habana. No me inicio como actor, sino como cantante, malo..., pero cantante. Ya era estudiante de medicina, una vez que abren la universidad me enrolo en la medicina y La Habana se convierte en un hervidero de cosas; yo quise incluso alfabetizar pero como estaba estudiando medicina no me lo permitieron; así era entonces como hacía las dos cosas.

*Usted ha trabajado en varios medios. ¿Cuál le gusta hacer más?*

El teatro, indiscutiblemente. Estudié en la Escuela Municipal de Artes Dramáticas de La Habana y allí siempre se hacían obras a final de curso, recuerdo haber hecho una de Eugene O'Neill llamada *En la zona*, junto a Carlos Pérez Peñas y otros. Creo ser una gente muy acuciosa en la cuestión de la puesta en escena, de la dramaturgia, porque eso me lo enseñaron mis directores Roberto Blanco y Nelson Dorr; soy incluso el tipo de actor que en muchas de las obras que hice, realicé aportes de momento, cosas que se me ocurrían y las incorporaba y una gran cantidad de directores lo aceptaban porque estaban bien pensadas. No es que yo me crea un gran director, ni mucho menos.

El cine me capta después, hago unas pruebas junto a un grupo de actores para hacer una película que se llamó *Crónica Cubana*, muy relacionada con Playa Girón, dirigida por un uruguayo llamado Ugo Ulive, quien después fuera el primer rector del ISA, y fui escogido entonces para esa producción.

*Tengo entendido que ha trabajado en un total de dieciocho películas, entre cubanas y coproducciones extranjeras con Cuba. ¿Cuál es su predilecta?*

*La odisea del general José*, aunque siempre me gustó *El otro Francisco*; *La odisea...* porque fue la que más entendí, la que más comprendí y en la que más me nutrí de fuentes históricas, y eso, aunque tú no lo creas, hace que las cosas fluyan en un actor, y gracias a Luis Felipe Bernaza, el cual me ayudó mucho; aclarar quiero que la dirección era de Jorge Fraga, pero le agradezco mucho a Luis Felipe Bernaza por su inestimable ayuda.

*Durante la III Muestra de Jóvenes Realizadores auspiciada por el ICAIC, le celebraron a usted un homenaje por su carrera en el cine cubano. ¿Qué cree de los homenajes?*

No creo que sea merecedor como tal de homenajes, porque si bien fui uno de los primeros actores del ICAIC, incluso por concurso, existen otros ya fallecidos como Tito Junco, Adolfo Llauradó, Samuel Claxton, que es un señor que se formó de la nada, y sé que es un actor excelente; está Mario Balmaseda; en fin, creo que hay mucha gente que puede ser homenajeada, y el homenaje no creo que sea para un actor, para mí, debe ser para el ICAIC, porque sin el ICAIC y sin la Revolución, no hubiera un Miguel Benavides, ni un Samuel Claxton, ni nadie. Eso lo veo bien, lo acepto con humildad.

Los homenajes a mí no me gustan porque cada vez que hay homenajes la gente se muere, pero bueno, hay que aceptarlos y lo agradezco.

*Si usted tuviera que escoger en un inventario de películas del cine universal y sólo le dejaran escoger una, ¿cuál seleccionaría como la mejor?*

*El ciudadano Kane*, de Orson Welles, esa me golpeó mucho. Te podría citar las películas de Griffith, de Eisinger, pero Orson Well era un genio. Chaplin también me ha tocado mucho y hondo pero en otra medida, de Charles Chaplin admiro la sensibilidad. Chaplin, aunque la gente me dice que no, es muy *brechtiano* porque en un momento determinado de tragedia se va a otra cosa, cómica por ejemplo, y de plano te olvidas de lo malo, de lo inhumano, te olvidas de aquello inicial.

*Y del cine revolucionario, ¿cuál escogería?*

Dos de ellas.

*No, sólo le pido una.*

Bueno... *Suite Habana*, de Fernando Pérez. Es una cinta muy revolucionaria, la película que le hubiera gustado hacer a Titón (Tomás Gutiérrez Alea) con *Guantanamera*, pero ahí hay muchos actores, demasiada ficción. A mí me gustó por lo que yo creo fuerte en ella, lo que pienso que es revolucionario. Déjame decirte, me mandó para el hospital; es mucha la carga humana, de sacrificio, de ver la realidad terriblemente como está, en definitiva nosotros no tenemos una venda en los ojos, ¿o sí la tenemos? Estar aquí, seguir aquí, vivir aquí, y amar ésto, es lo principal, y sobre todo tener sueños que realizar, eso es lo principal de todo cuanto hay en la película, es lo que me hace vibrar de ella.

*Hay otros medios en los que se ha desempeñado, sobre todo en los dramatizados; hablemos de televisión y radio, si es que esta última la ha hecho.*

La televisión tiene de bueno que te «populariza» rápidamente, si tu personaje es de los que la gente quiere, el televidente agradece. La telenovela *Salir de noche* es buen ejemplo de ello, teniendo en cuenta mi experiencia personal, porque es lo último que he hecho para la televisión nacional, donde mi personaje se faja con el poder, es decir, sus ideas son más fuertes que las del poder... y lo vence; luego, la televisión tiene la magia de entrar en tu casa sin pedir permiso, es más que un acto social, es una comunicación ideal, personal, catártica, subliminal y sutil; te hace muy popular enseguida, tú recibes muy rápido la retroalimentación de tu trabajo actoral.

*¿Por qué no ha hecho radio?*

Soy un actor muy pasional y me gusta meterme en los papeles, corporizarlos, encarnarlos. La radio es muy difícil, de todos los medios es el que yo más respeto, es mi criterio y lo digo.

*Después de tanto tiempo alejado de Manzanillo, residiendo en La Habana o el extranjero, condición esta imprescindible para poder comparar, que en definitiva es evaluar, ¿cómo observa la cultura artística en la ciudad?*

Es una pregunta muy amplia, creo que hay que ir por las diferentes zonas que he podido ver y apreciar hasta hoy; y por lo que he podido ver, los músicos son mucho más combativos, hay excelentes músicos y maestros de música. En la literatura hay gente maravillosa, hay muy buenos poetas, en honor a la verdad. En la narrativa los nuestros están en La Habana, es decir, no tienen que ver nada con Manzanillo. ¿Qué es apoyar en arte?, es sencillamente la obra de los creadores si está en consonancia con las ideas de la nación, y echarlas para adelante, pero en esta ciudad yo siento que eso no avanza, que no hay un salto de calidad. Pachi es un héroe, al igual que Cándido Fabrè, ambos podrían estar mucho mejor en otras partes del país, sin embargo, están aquí, lo cual dice del amor por este pedacito. Dionisio Ponce es otro que hace cosas increíbles, como dirigir y realizar *shows* en un lugar que está mal construido, donde los bailarines trabajan directamente sobre el concreto, no sé cómo soportan sus piernas, no cuentan con especialistas que asesoren aquello, coreógrafos, maestros de baile, y esas cosas hay que valorarlas, Dionisio solo no puede, de verdad, no puede.\*

Se hace necesario el debate, el ejercicio del criterio, la crítica honesta y transparente para construir, no criticar para demoler. Creo que hace falta una profundización y más rigor en la ejecución de cualquier proyecto, como también se necesita mayor apoyo por parte de las direcciones de casas de cultura, además de la propia Unidad de Apoyo a la Cultura, en este municipio.

*Una pregunta que se recicla. Háblenos de sus proyectos.*

Mira, mi proyecto lo hago por la necesidad que se tenga de mí, voy a hacer lo que se me mande, siempre y cuando valore si eso vale la pena. Tengo una salud crítica para un actor,

debo, por ello, limitarme, ya no puedo montar a caballo o en avión; muchas invitaciones hechas para actuar las he tenido que suspender; pero seguiré abogando para que la cultura artística en Manzanillo dé un salto, ese necesario escalón que ya debe subir.

Quisiera poder dirigir *Sueño de una noche de verano*, algo que tenga que ver mucho con Manzanillo, aunque sea una obra para teatro del dramaturgo inglés William Shakespeare.

*¿Cuándo volveremos a conversar, cámara de por medio, para hacer un documental sobre usted?*

Ya yo no estoy para videos, estoy para ayudarte a ti y a todos los que quieran aprender de mi modesta experiencia, aunque no para que me filmen. Bueno, si está en tus proyectos algún documental o ficción en los que yo pueda actuar, cuenta conmigo; pero para repetir esto, no.

*Una última petición: me gustaría anexar a esta entrevista dos criterios que me parecen importantes, por los nombres de las fuentes, y le pregunto a usted si los puedo incluir, ya que han sido publicados en el catálogo de la III Muestra de Jóvenes Realizadores que organiza el ICAIC y no son conocidos fuera de ese marco.*

Si lo crees necesario, entonces lo dejo a tu elección.

*Muchas gracias.*

No, gracias a ti, Cabrera.

Manzanillo, domicilio de Miguel Benavides, marzo 23 de 2005.  
Víspera del día de la fundación del ICAIC.

\* N. del A.: El cabaret Costa Azul se encuentra actualmente en proceso de restauración capital.

## Tres anexos necesarios

### Primer plano de Miguel Benavides\*

—¡Éso es saber actuar para cine! —me dijo Julio del Campo (un ingeniero tan cinéfilo como yo) y fui corriendo a ver *Crónica cubana*, el 12 de septiembre de 1963.

Yo tenía diecinueve años y vivía deslumbrado por las propuestas de la Nueva Ola Francesa, por la política de «cine de autor», de *Cahiers du cinéma*, y el cine de Alfred Hitchcock.

Hasta ese momento, nada en el cine cubano había despertado en mí una verdadera emoción. Nada, excepto el último cuento de *Historias de la Revolución*, donde la frescura de sus encuadres, la épica colectiva —casi documental— y la presencia magnética de Miriam Gómez, me ilusionaron con un cine cubano acorde con mi lógica intolerancia de joven aspirante a cineasta, que ignoraba todo lo que me faltaba aún por aprender.

*Crónica cubana* fue otro intento fallido, pero en mi memoria quedó la imagen de Miguel Benavides al final de la película, su rostro escrutador, en impecable primer plano; sólo él, frente a una cámara que se hizo invisible, porque lo único visible, lo único palpable, lo único real, era el dolor del personaje: su dolor.

El ingeniero Julio del Campo tenía razón: Miguel Benavides se revelaba como un actor que sabía actuar para el cine.

Con el tiempo he podido confirmar que actuar para el cine es un don que se tiene o no se tiene, pues la actuación cinematográfica es una relación misteriosa que sólo la cámara es capaz de establecer con el actor para revelar sus estados de ánimo, sus inefables sentimientos, su «aura» invisible para los ojos. Y Miguel Benavides —quien durante más de tres décadas contribuyó al esplendor de ese cine cubano, que en 1963 sólo se instituía— fue enfrentándose, en cada película, a esa magia misteriosa que se crea entre cámara y actor, y en muchas ocasiones, logró penetrar algunos de sus arcanos.

*La odisea del general José* es una de esas ocasiones. En ella, compartimos y sentimos con el actor el frío de la montaña, la humedad de la lluvia, la soledad del monte, la desorientación, el hambre, la sed, el cansancio, la levedad del rocío. No sólo porque Miguel supo expresar orgánicamente las acciones físicas, sino también porque convirtió esas acciones físicas en estados de ánimo.

Siento que esa respiración cinematográfica que define gran parte de la amplia filmografía de Miguel Benavides, continúa viva, aunque la vida lo haya enfrentado a difíciles derroteros personales en años recientes. Por eso pedí escribir estas palabras, con el anhelo —que ojalá sea certeza— de que en una próxima muestra, o en cualquier filme, veamos un plano escrutador como el de *Crónica cubana*, otra complicidad del actor con la cámara, en la que Miguel Benavides nos entregue, nuevamente, todo su talento y humanidad.

Fernando Pérez  
Director de cine

\* Tomado del catálogo de la III Muestra de Jóvenes Realizadores, Ediciones ICAIC, febrero de 2004.

## Elogio a Miguel Benavides\*

Ante la disyuntiva que se produjo en su vida, a la edad de veinticuatro años, entre ejercer como médico o dedicar su vida a la actuación, Miguel Benavides escogió ser actor. Dificil decisión entre dos destinos tan dispares. Así, en 1963, bajo la dirección de Ugo Ulive, comenzó su carrera en el cine cuando protagonizó *Crónica cubana*.

A partir de ese momento su rostro aparecería a lo largo de más de treinta años, en filmes del ICAIC, desempeñando los más diversos roles: poeta, esclavo, general de las guerras liberadoras, en cintas como: *La odisea del general José*, *El otro Francisco*; *Plácido*; *Cecilia y Pataquín*.

En cualquiera de estas películas dejó al espectador impresionado con su rostro amable de hombre bueno.

En uno de estos filmes —lamentablemente poco exhibido y casi desconocido—, *La odisea del general José*, Miguel desplegó tales recursos expresivos que consigue dar la estatura de un personaje histórico de la talla de José Maceo. En una historia apenas sin diálogos, el actor hace reflexionar sobre el drama del patriota, logrando un excelente uso del silencio y la expresividad; pero Benavides no sólo es un actor de cine, en teatro trabajó bajo la dirección de Roberto Blanco en *María Antonia* y *Yerma*; con Berta Martínez en *Fuenteovejuna*; y con Nicolás Dorr en *La Chacota*, entre otras muchas obras en las que asumió los papeles protagónicos. En varias de ellas fui su compañero en los escenarios más reconocidos, y testigo entonces, de la plenitud de su entrega al trabajo de perfeccionamiento actoral durante los entrenamientos y funciones, como en *Una temporada en el Congo*, de Aimee Cesaere (Aimé Césaire), donde la vehemencia de su estremecedor Patricio Lumumba nos inspiraba a todos cada noche; o en comedias como *El alboroto*, de Carlos Goldoni, donde apenas podíamos contener el regocijo creador de estar todos, junto a él, en el escenario.

Del Miguel ser humano, no sólo mi apreciación personal, sino la de todos los que han tenido la oportunidad de tratarlo o trabajar con él, día a día. Habría mucho que decir de su inteligencia para enfrentar los más complejos encargos actorales, de su reconocida generosidad con los compañeros y para los que le rodean, de su disciplina absoluta y rayana en el sacrificio personal, de su alegría e iniciativa para enfrentar, con una mirada siempre optimista, los problemas de la vida diaria, y de un especial sentido por lo verdaderamente justo.

Durante los últimos años, como reconocimiento a su talento, estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños lo han invitado a protagonizar sus filmes.

Hoy, con más de una veintena de películas, Miguel Benavides continúa sus trabajos intentando nuevos caminos: la docencia y la dirección. Imparte talleres y clases de actuación en Manzanillo, y aspira a fundar y dirigir el grupo teatral «El monte», en esa ciudad.

Resulta un privilegio estar hoy aquí agasajando una vida plena de talento, valor, y humanismo. Todo esto hace de Miguel uno de los nombres imprescindibles en la historia de los que han hecho y hacen el cine cubano.

Mario Balmaseda

Actor

La Habana, marzo de 2004.

\* Tomado de las palabras pronunciadas por Mario Balmaseda en el cine Charles Chaplin, Ciudad de La Habana, en ocasión del homenaje de los jóvenes realizadores participantes en la III muestra del ICAIC.

## Filmografía de Miguel Benavides Chávez

*Crónica cubana*, 1963. Hugo Ulive.  
*Preludio 11*, 1963. Kurt Maetzig.  
*La decisión*, 1964. José Massip.  
*El encuentro*, 1964. Manuel Octavio Gómez.  
*El robo*, 1965. Jorge Fraga.  
*Papeles son papeles*, 1966. Fausto Canel.  
*Hombres de Mal Tiempo*, 1968. Alejandro Saderman.  
*La odisea del general José*, 1968. Jorge Fraga.  
*La primera carga al machete*, 1969. Manuel Octavio Gómez.  
*Un día de noviembre*, 1972. Humberto Solás.  
*Ustedes tienen la palabra*, 1973. Manuel Octavio Gómez.  
*El hombre de Maisinicú*, 1973. Manuel Pérez.  
*El otro Francisco*, 1974. Sergio Giral.  
*Retrato de Teresa*, 1979. Pastor Vega.  
*Cecilia*, 1981. Humberto Solás.  
*Patakín*, 1982. Manuel Octavio Gómez.  
*Habanera*, 1984. Pastor Vega.  
*Plácido*, 1986. Sergio Giral.  
*Un remolino del olvido*, 1993. Alejandro Normand.

## Filmografía de Miguel Benavides Chávez

*Crónica cubana*, 1963. Hugo Ulive.  
*Preludio 11*, 1963. Kurt Maetzig.  
*La decisión*, 1964. José Massip.  
*El encuentro*, 1964. Manuel Octavio Gómez.  
*El robo*, 1965. Jorge Fraga.  
*Papeles son papeles*, 1966. Fausto Canel.  
*Hombres de Mal Tiempo*, 1968. Alejandro Saderman.  
*La odisea del general José*, 1968. Jorge Fraga.  
*La primera carga al machete*, 1969. Manuel Octavio Gómez.  
*Un día de noviembre*, 1972. Humberto Solás.  
*Ustedes tienen la palabra*, 1973. Manuel Octavio Gómez.  
*El hombre de Maisinicú*, 1973. Manuel Pérez.  
*El otro Francisco*, 1974. Sergio Giral.  
*Retrato de Teresa*, 1979. Pastor Vega.  
*Cecilia*, 1981. Humberto Solás.  
*Patakín*, 1982. Manuel Octavio Gómez.  
*Habanera*, 1984. Pastor Vega.  
*Plácido*, 1986. Sergio Giral.  
*Un remolino del olvido*, 1993. Alejandro Normand.

## Monólogo interior para una auto-entrevista premeditada

A mí, en realidad, nunca me han gustado las entrevistas públicas o privadas, prefiero las conversaciones; las entrevistas siempre me han parecido oficio de policías, médicos, psiquiatras, averiguadores de cosas ocultas, en fin, toda una especialidad; a veces son exquisitas y otras, no tan sabrosas. Yo he realizado muchas para mis documentales e investigaciones y confieso que cuando uno pregunta, nada es incómodo, pero cuando le preguntan a uno, todo se torna completamente distinto. Nunca les he dado las preguntas a mis interrogados, y tampoco le he permitido a nadie que me las dé a mí para hacerme el duro; esta simpleza me pone muy nervioso, aunque a la vez la disfruto, porque es bueno saberse uno en la cuerda floja también. Mi zona de escape está en el humor y en discutir todo desde la seriedad, pero sin entender por ella la capacidad de asumir poses pseudo-académicas, magistrales o entrompadas. A mis entrevistados sólo les hablo del tema, haciéndoles saber cuál va a ser, más o menos, la atmósfera entre nosotros; si asienten, entonces los acribillo para encontrar lo que quiero. He usado todos los métodos, desde abogado del mismísimo diablo, hasta cómplice de mi entrevistado, y en todo los casos he disfrutado de los resultados, excepto en cierta ocasión en que me dieron una bofetada, pues tratando de inducir una respuesta, recibí toda la ira de un trabajador gastronómico en mi rostro, que pudo marcar sus cinco deditos en mi cara, y por si fuera poco, tuve que darle las gracias y explicarle la técnica de indagación empleada; me acordé de aquello de poner la otra mejilla y se me ocurre compararlo con el chiste que narra la historia de un hombre desesperado, planchando en su casa, suena el teléfono y él, sin desearlo, se pone la plancha encendida en la mejilla derecha, diciendo: «Diga...» y cuando, ya en la consulta del dermatólogo, le explica al médico lo sucedido, éste le pregunta «por qué también tiene la otra mejilla achicharrada», a lo cual el paciente responde «eso fue cuando llamé a la ambulancia», ¡vaya usted embeleso! De manera que en mis entrevistas a otros, siempre he esperado, de alguna forma, la posibilidad de que me quemen las dos caras de mi rostro, sin tener que ofrecerlas voluntariamente, por eso estoy en paz con Dios. En cambio, sería curioso compartir con ustedes una auto-entrevista en la que no pueden abofetearme, si se tiene en cuenta que soy el entrevistador y el entrevistado; esto lo hago por razones de seguridad, y de paso ejercito mi narcisismo, me miro al espejo transparente, donde ustedes me ven y yo nos los puedo ver, donde ustedes quizás pregunten, y yo, probablemente, no les responda; un ejercicio conmigo mismo, pero con ustedes como jueces de un tribunal en el cual estaré o no presente. Si lo desean, el veredicto será vuestra propia y libre opción. Algo que me hará hablar de mi persona como una confesión, como un debate interior que quiero sea lo más sincero posible, única manera de reafirmarme en este puente de conocimiento que pretendidamente quiero establecer con ustedes.

Sábado, 3 de mayo de 1965. Interior. Día. Casa de familia.

«¿Por dónde empezar?» Bueno, hoy acabo de nacer, éramos dos, pero el otro quedó en el parto, dicen que me lo comí en el vientre de mi vieja. Ahora entiendo porque sobreviví en la etapa más dura del período especial. Papi estaba con Cirito Reyes y Arnoldo —los tres músicos—, dándosele y comiendo lisetas en el Marinit (o Mar y Tierra), supongo que después se apareció en la casa con una de las lisetas para que me la comiera, haciendo caritas y mirándome en la cuna diciendo «¡El niño, el niño...!», todo para «limpiarse» con mami, como si hubiera sido poco con mi hermano en esos últimos nueve meses. A lo que íbamos, por aquel entonces mi padre tocaba violín en una orquesta, mi madre era ama de casa, y este, el día de mi cruz. Algo aprendí desde entonces, ya las tarjetas de abastecimientos existían, los juguetes eran tres, una vez al año, como dice Carlos Varela y

mi ticket siempre se pegó en el fondo del bombo, que era una simple lata de galletas, y por cierto, nunca me gané la bicicleta ¡ah...!, por ese mismo mecanismo, es decir la tarjeta, si cogías medias, no podías usar calzoncillo; si tu mamá quería ajustadores, no podía comprar los blúmer; yo debo haber sido una bendición para mami porque así los pechos le quedaban libres para mí y podía optar por los blúmer, y como los pañales no se planchan, ese año compraron con la selección especial la olla de presión, no tuvieron que preocuparse más por escoger entre olla y plancha; creo que fue eso en lo único que beneficié a la familia; mi mamá siempre dijo que yo era un pícaro. Usted pensará que nada de esto tiene que ver con el cine, pero yo sí, lo asocio con dos cintas, *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel y *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea, en tanto el cine, visto desde la experiencia vivida, es mucho más rico, y mi vida ha sido una mezcla de surrealismo, absurdo y suspense. Nací cuando el bloqueo impuesto a Cuba era muy joven, cuando este país se debatía fieramente entre la muerte o la supervivencia de su soberanía. Nunca antes habían existido tantas presiones foráneas contra nuestra gente.

Interior. Día. Cuartel o Escuela "Julio Antonio Mella". Lunes 20 de septiembre de 1979.

«¿Les parece que voy muy rápido?», a no ser por todos los pañales sucios, todos los biberones de leche, todas las palizas para tranquilizarme, para ensayar conmigo eso que llaman rescate de valores, tradiciones y toda la demás armazón que acompaña al ser humano nombrada «cultura», no hay nada... «¡Ah, sí, como no!, hoy me acabo de subir a la torre de televisión de Manzanillo y he visto a la ciudad desde donde nunca antes nadie la ha visto, excepto los torreros que la armaron y se largaron. Todavía no me importa el cine y Moa –Manuel Olivera Álvarez –está por votarme de la Escuela Elemental de Artes Plásticas Carlos Enríquez. Me he pasado el día mirando la mar, mami dice que soy muy bellaco y mi abuela no acepta ese razonamiento, se aferra a mi condición de ángel, mami, de modo irónico le corresponde: «Pues oiga, si el sereno del taller del cuartel no le entra a pedradas, fuera un ángel caído», refiriéndose al incidente de la torre. Yo sigo mirando la mar. Este año terminé la secundaria y después de la paliza, ya nada me importa en esta vida.

Interior. Día. Preuniversitario "Cdte. Manuel Fajardo". Lunes 3 de septiembre de 1980

Han pasado muchas cosas desde entonces, algunos se fueron, y yo comencé a interesarme por la Filosofía, el Inglés, la Literatura, y el cine. No soporto los números, he desaprobado Matemática, Física y Astronomía, total, yo no pienso ir al cosmos, sospecho que el profesor de Astronomía no está muy claro en lo que dice, habla de años luz, está en las estrellas, expone toda una disertación sobre la velocidad cósmica, pero nunca ha visto un cohete, a no ser los de papel que le tiramos cuando escribe en la pizarra.

Las locaciones en exteriores y nocturnas no se las describo, a decir verdad, siempre me han gustado más las noches que los días, no sé si esto tiene que ver con Drácula, con las lechuzas, o los murciélagos; además, no lo hago porque esto sería entonces una autobiografía y lo que pretendo es que sirva a manera de introducción, para evitar con ello las auto-preguntas de toda presentación aristotélica que casi siempre son rutinarias y preliminares, tales como: ¿De dónde eres? ¿Qué hacías? ¿Qué ésto y qué lo otro? Y vayamos al grano...

*Relaciones con el cineclubismo aficionado. ¿Hasta dónde me he inmiscuido en este mundo?*

Chaplin tiene una frase genial, como lo era él, incluso se puede descontextualizar y funciona «...todos somos aficionados en nuestras cortas vidas, no hay tiempo para más». Yo tuve la suerte de empezar a conocer el cine desde los cineclubes de creación y apreciación, recuerdo que en mi tiempo de adolescencia (1980) no existían en la isla

escuelas de Cine o Televisión, ni siquiera la facultad del ISA. Entonces, o te metías a esos cursos emergentes para trabajadores del medio que se impartían en La Habana, o te involucrabas en la Federación Nacional de Cine Clubes de Cuba (FNCCC), lo primero era imposible viviendo en Manzanillo; y lo segundo, era realmente fácil, por las características de esta organización; incluso recuerdo, en tiempos tan pretéritos, que cuando se inauguró la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, uno de los requisitos *sine qua non* para matricular los alumnos cubanos, era ser miembro pleno de dicha Federación, a la cual todavía hoy pertenezco —poseo documentación que prueba esto—, por ella pasaron también Tomás Piard, Jorge Luis Sánchez, César Évora, Arturo Agramonte, Yaqui de la Nuez, Patricio Wood, y otra gran cantidad de gente, que aprendió, perteneció y le dio tal auge al movimiento que por esa razón hoy, después de veinte y tantos años, todavía existe. Con el patrocinio de la FNCCC, conocí y compartí con figuras como Rogelio París, Santiago Álvarez, Octavio Cortázar, el Dr. Raúl Rodríguez, Jorge Luis Llópiz, Mario Piedras y otros realizadores y críticos que luego volvería a ver en eventos y en las aulas del ISA. Los cineclubes y la pasión por el arte cinematográfico me dieron excelentes amigos como Juan Ramírez, Dionisio Ponce, Pedro Rivero (hijo), Maritza Labrada, Julio Sánchez Chang; Wilfredo Aguilera —quien me introdujo en las técnicas del cine de 8 mm, 16 mm y luego el video—; Luis Mario Buduén, excelente animador de dibujos; Miguel Secades Martínez, una institución dentro del cineclubismo, a quien por esta labor y la de promotor incondicional del séptimo arte, se le entregó la Orden por la Cultura Cubana, que otorga el Consejo de Estado, lamentablemente fallecido hace unos años; y Rafael Martínez, editor de la productora Hurón Azul de la UNEAC y presidente de la Federación Cineclubista. Fueron los pintores de la vanguardia europea los que crearon estos grupos, o Gabriel García Marqués, existe incluso una Federación Mundial de Cineclubes a la cual Cuba pertenece; considero al movimiento como un lugar común para la comunidad audiovisual de este país, allí cohabitan los que trabajan y devengan un salario por los audiovisuales y los que lo hacen por razones de placer artístico, estético y de expresión humana; la palabra «profesional» existe para todos sin distinción, y el vocablo «aficionado» también, en tanto siempre falta mucho por conocer. Hemos aprendido, en buena medida, dentro del cine club, y eso ha resultado fascinante.

*¡Piénselo! ¿Cuáles son las mejores películas?*

Siempre me he hecho esa interrogación y si voy a ser justo tendría que dar una respuesta a pedazos, es decir, por etapas de mi vida. Hubo un primer deslumbramiento, ese mimetismo lógico del salvaje que era, esa suerte de «peliculofagia»; hoy, cuando miro aquel tiempo, me río mucho, porque me cuesta creer que aquel mundo icónico lo tomara tan en serio. Lo cierto es que el cine hay que aprenderlo, hay que estudiarlo, hay que apreciarlo y hay que hacerlo. He tenido la oportunidad de realizar proyectos en 8 mm, 16 mm y en diversos formatos de video, como asistente, director, guionista y editor de documentales, básicamente, y aún hoy me es difícil decir cuáles son las mejores películas. Me gusta mucho el cine experimental, por ejemplo, el Movimiento Dogma 95, y anterior a éste, todas las escuelas europeas de la segunda mitad del siglo XX. La nueva Ola Francesa, el *free cinema* inglés, el neorrealismo italiano, con su encanto espontáneo, todas las películas de Luis Buñuel, Carlos Saura, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Bigas Lunas, Los independientes de Nueva York, muchísimas películas hollywoodenses, el cine de Japón, y últimamente una gran cantidad de filmes surcoreanos y del Medio Oriente, con Irán a la cabeza. Podrían mencionarme directores de todas las latitudes, sin embargo, para poder responderme semejante pregunta, me he elaborado una especie de mecanismo sociológico aportado por los estudios, la teoría y la práctica en el trabajo diario, y en los años de aprendizaje en el ISA, y ese mecanismo es el siguiente: las mejores películas, para mí, son aquellas que en el primer encuentro con ellas me es imposible ver la manera en que fueron realizadas, es decir, aquellas en las que el estremecimiento es tal que necesito

volver a ellas, para entonces analizar su estructura, primero las disfruto y luego las analizo, o me doy un acercamiento cauteloso. El cine cubano me encanta, aquí soy mucho más exigente, más selectivo, pues como cubano, palpito con mi realidad, la vivo, la disfruto, la sufro. En primer lugar, Tomás Gutiérrez Alea, no todo, pero sí buena parte de su filmografía, quizás lo considero el realizador más prolífico de todos los tiempos, cuando de cine cubano se trata; Santiago Álvarez y su documentalística; Fernando Pérez; Humberto Padrón; Juan Carlos Cremata –estos últimos, de los más jóvenes—. A veces veo las del sábado en la noche por la televisión y también aprendo, aprendo lo que no se debe hacer como realizador, siempre en algunas de ellas se encuentran pequeñas secuencias geniales, que es lo único salvable del conjunto, es también un aprendizaje, pero no gasto mucho tiempo con el cine «comercial», por tanto, no me puedo hacer siquiera una lista de las mejores películas, el entrar en comunión con ellas es también un acto de fe, me lo digo porque lloro, me rió, odio y amo, verdaderamente, mientras disfruto la película, en esa porción de tiempo, de proyección y apreciación como parte de mi vida, y en realidad lo es así, porque es un segmento de tiempo real invertido, frente a una historia en tiempo cinematográfico. Todo esto me lo digo como aficionado, promotor, cinéfilo, realizador y especialista; no puedo entonces arriesgarme ni siquiera a decirme diez títulos definitivos, que otro sea el que establezca relaciones nominales de filmes de todos los tiempos, prefiero verlo así. Para mi asombro, nunca he visto una película del primer país productor de cine en el mundo, la India, por lo menos hasta hoy.

#### *La realización*

Es un acto atlético, dejamos por sentado que ésta tiene una etapa previa que es el «engendro de la cosa», entonces la producción no es más que el ajuste de cuentas entre la teoría y la práctica, todo se tensa y depende de muchos recursos materiales, pero sobre todo de mi inteligencia, las soluciones en medio de un proceso como este, son inimaginables; cuando yo escribo un guión, me resulta imposible poner en el papel lo que ocurrirá en la escena, muchas veces la realidad es más rica que la imaginación, y por ello uno no puede dar voces de mando a la vida y a la naturaleza en una filmación.

Me gusta más la ficción que el documental, pero ésta me es privativa por sus costos desde Manzanillo, aunque me gusta porque tú vas moldeando lo imaginado y poniéndolo en imágenes concretas; comienza un proceso de corporización exterior e interior de los personajes, sus psicologías, la creación de las locaciones que pueden ser o no reales, todo depende de la fotografía; hay, en ocasiones, lugares muy conocidos por el público, a los que la cámara puede invertir su significado, haciéndolos extraños para la gente, en ello influye mucho la dirección de arte; al carecer de ella, o de los recursos, se depende de la imaginación e inteligencia, como anteriormente explicaba; lo que sí nunca he soportado es volver a la filmación porque algo se olvidó y su ausencia se ha descubierto en el cubículo de edición.

Es un acto atlético porque requiere de todas tus fuerzas, de toda tu concentración, tienes que olvidarte de este mundo, y cuando terminas, tal parece que has cargado miles de sacos de plomo en un puerto de arena. Así lo concibo, por eso no creo en aquellos quienes realizan cuatro o cinco «cortos» documentales al año, todo es físicamente tan extenuante, desde el guión y la preproducción, todo requiere de la concentración del máximo de tus fuerzas, razones, vigor, rigor y capacidades del cuerpo. Los que hacen chorizos o churros –como dicen los mexicanos–, no tienen por qué pensar como yo, y a mi me cuesta parir documentales o cortos de ficción, hay que embarazarse bien de la vida para procrear, cuando tú no eres adicto al panfleto.

*¿Futuro?*

Voy a citar a Woody Allen, por que él tiene una frase monumental relacionada con el tiempo, sobre todo con el futuro, «Me interesa el futuro porque es el sitio adonde voy a pasar el resto de mi vida», además, la nostalgia es el miedo a crecer.

Tengo, como casi todo el mundo, grandes planes y esperanzas con la creación, de hecho estoy manejando la posibilidad de realizar una comedia –medio metraje– con Teatro Laboratorio «El espacio vacío» y otros artistas invitados. Editar, porque ya está grabado, un documental de Rolando Salgado Palacio, *El niño mentiras*, y dos cortos documentales que me van a mantener bien ocupado en el 2007 y 2008, todos tienen que ver con nuestra realidad nacional, pero sobre todo, con Manzanillo.

En cuanto a otros aspectos de apreciación cinematográfica, continuar escribiendo para el periódico, el suplemento cultural del mismo, la página digital del Centro Provincial del Cine y la del Centro para la Promoción de la Cultura Literaria Manuel Navarro Luna. No cuento más, suelo ser muy supersticioso, lo dicho es porque está en la mano, pero hay más todavía.

*¿Manzanillo?*

Esta ciudad es el azar, la casualidad, lo mismo hubiera nacido en Puerto Rico que en Jiguaní, en Nueva York, que en Ponce o Santa Rita. Mi familia vino de otros lugares y se fundió aquí. Agradezco mucho haber nacido en Manzanillo, soy un hombre azul, hombre de la orilla del mar, la mar me da mi sentido de orientación, por ello me pierdo en ciudades sin costas. Nunca he dicho que me quedaré, pero tampoco que me iré de esta bendita tierra, aquí han nacido todos mis hijos y aquí estoy hace más de cuarenta años, que es lo que importa.



De izquierda a derecha: Ernesto Martínez Robles, Marzo Enrique Rivero Bertot, Eusebio Gutiérrez (Chevo), Rolando Estrada Milanés (Tito), Amado de la Rosa, Wilfredo Aguilera, Vicky Suástegui, José Luis García Barbán y Juan Ferrer Viera. (primeros integrantes del Clubcigranma)



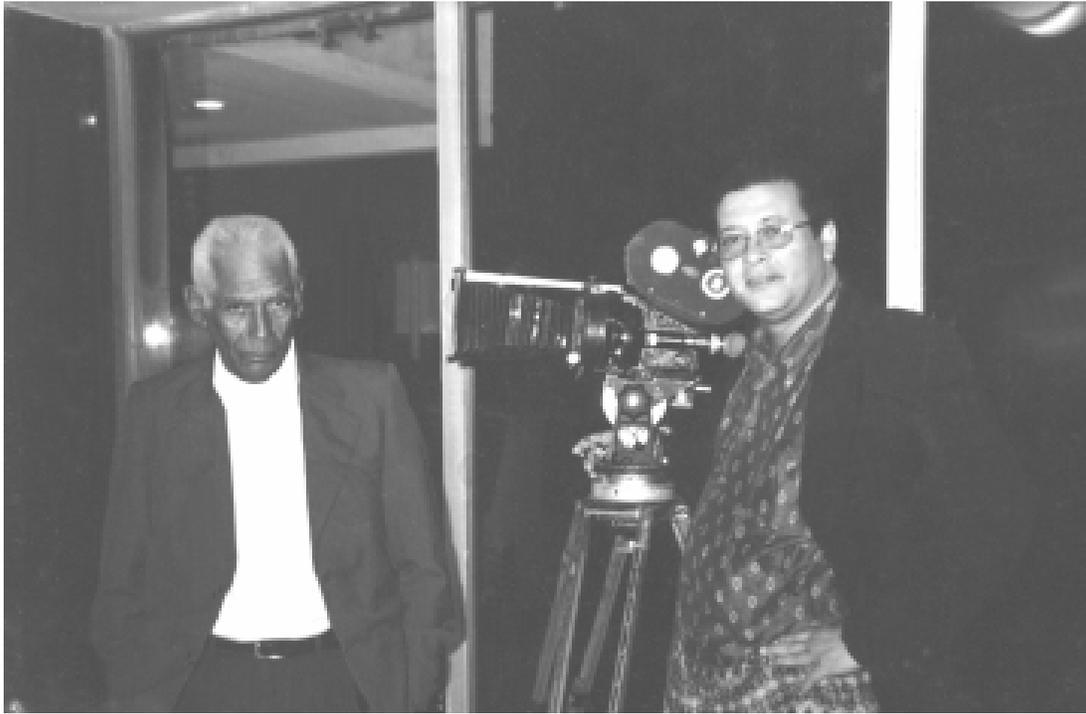
De izquierda a derecha: Rafael Torrens de la Nuez, el autor y Miguel Secades Martínez (fundadores del movimiento de cineclubes de Cuba)



De izquierda a derecha: José Armando Estrada, Julio García Espinosa, Miguel Benavides, el autor y Enrique Colina. (Casa del director general de la EICTV en San Antonio de los Baños)



De izquierda a derecha: Francisco López Sacha, Arturo Arango, el autor y Eduardo Bertot Vieito. Gestores, los dos primeros, y realizadores, los otros, del documental *La tercera versión de la ciudad*, que resultara Gran Premio Nacional del Festival de Invierno de Villa Clara.



El autor junto a Miguel Benavides en la 3ra Muestra de Jóvenes Realizadores. (La Habana, 2004)



De izquierda a derecha: El autor, Renny Arozarena y Juan Ramírez. (Presentación de la cinta *El Benny*, en Manzanillo).

Impreso en el CPLL Granma  
Abril, 2007