

La parte de la realización que más me gusta es el montaje. Mi trabajo en la sala de montaje es completamente distinto al de otros camaradas del ICAIC. Mucha veces los montadores no quieren trabajar como yo porque están acostumbrados a tener todas las facilidades por parte de los realizadores, que sólo supervisan y dejan que ellos hagan el trabajo. Pero yo hago personalmente el trabajo:

Realmente comencé a aprender cine en 1959. Después de la revolución, cuando se creó el Instituto de Cine —fue esta la primera ley sobre asuntos culturales que firmó Fidel— tuve que hacer un noticiario. [...] El día que llegó al ICAIC una moviola fue motivo de celebración. Era una moviola con una sola pantalla de visión y sin ninguna de sonido, pero aún la conservo y trabajo con ella. Cada pieza del equipo, como las pequeñas agujas donde se cuelgan las tomas en la salida del montaje, constituía entonces algo nuevo para nosotros. Todos hablamos hablado de cine, pero no sabíamos hacerlo. Detrás de nuestra completa ignorancia existía, sin embargo, un gran deseo de avanzar, de luchar contra los noticiarios reaccionarios capitalistas que aún se hacían y que difundían propaganda contrarrevolucionaria en Cuba durante ese período. Los primeros noticiarios que hicimos estaban influenciados por los noticiarios tradicionales. No eran revolucionarios en un sentido formal, pero el contenido sí que lo era. Después de hacer unos veinte, comenzamos a buscar nuevas formas cinematográficas expresivas para el noticiario. [...] En otras palabras, yo me hice director de cine, y otros camaradas en Cuba se vieron inmersos profesionalmente en cosas que nunca habían pensado hacer, porque la voluntad revolucionaria y las necesidades sociales nos forzaron a convertirnos en lo que nos hemos convertido.

En 1939 viví en Estados Unidos; trabajé lavando platos y en las minas de carbón de Pensilvania. Fue en Estados Unidos donde comencé a ser políticamente consciente y cuando regresé a Cuba me hice comunista. El imperialismo norteamericano es el más grande promotor del comunismo en el mundo. De hecho, mis experiencias norteamericanas fueron las raíces de *Now*, cantada por Lena Horne (una melodía basada en un antiguo canto hebreo de autor anónimo). Cuando comencé a trabajar en el ICAIC en esta película, en este recuerdo, esa experiencia me ayudó; utilicé todo el odio que había sentido contra la discriminación y la brutaldad.

Santiago Álvarez

Lo que te voy a decir siempre sorprende a la gente: yo no hago guiones. Y tú dirás que cómo puedo ordenar y organizar el trabajo de mis documentales o de los noticiarios. Bueno, no es que no haga guiones, lo que sucede es que estructura y decido el montaje de todo mi trabajo en la sala de montaje, donde asumo el momento culminante del trabajo mismo a través de la creatividad. De todas maneras como notas acerca del tema que trataré en el documental. Llevo notas en la prefilmación, en la filmación y en la postfilmación, y también las escribo para estructurar finalmente el trabajo en la sala de montaje, pero la realidad es que no hago un típico y convencional guión para los documentales y noticiarios. El problema es trabajar con las imágenes como en la radio.



Now, Santiago Álvarez

—Evidentemente usted es un apasionado de la radio. Lo soy porque transmite imágenes que componen una idea

—Santiago, ¿sus documentales se basan o no en guiones? Entrevista realizada por Ruede Brouillon, Gary Crowds y Allan Francovich, Santiago Álvarez, FilMOTECA Nacional de España, marzo de 1978.

corto el material —no dejo que lo haga el ayudante— e incluso yo mismo cuelgo las tomas para ver de qué se trata cada una. Las miro y las vuelvo a mirar. Soy muy metódico, incluso elijo el fotograma exacto por donde quiero cortar: cinco fotogramas son cinco, no seis, y montándolas, empiezo a pensar en el montaje de sonido. Y montándolas, empiezo a pensar en el montaje de sonido.



XCÈNTRIC *



VARIACIONES DEL REAL

Santiago Álvarez: revoluciones del montaje

cinematográfica.

—Sin embargo, usted es un hombre de cine.

No nací cineasta, ni artista; yo me hice cineasta y me hice artista. ¿Por qué aclaro esto?, porque en realidad así fue. Trabajando me hice artista y periodista cinematográfico y documentalista. El trabajo ha hecho posible que esta vocación de periodista cinematográfico, que he tenido durante toda mi vida, se pudiera desarrollar y proyectar en la forma que ha sido. O sea, he realizado directamente 600 noticiarios y cerca de 120 documentales, que se dice fácil, pero que es trabajo.

Roberto Rodríguez Menéndez. *Cubarte*, 12 de mayo de 2006.

Santiago Álvarez y el documental

Now, un *collage* de animación hecho a partir de fotos extraídas de «todas partes» y de filmes de archivos, es el primer gran homenaje del cine a la influencia de la música en la imaginación visual. He ahí por qué muchos atribuyen al realizador cubano la paternidad del videoclip. [...] Lena Horne interpreta la versión jazz de la canción hebrea «Hava Nagila» que hizo el vibrafonista Lionel Hampton, y su voz es tan poderosa como conmovedora la exhortación del texto: «*We want more than just a promise! Say goodbye to Uncle Thomas! Now is the time!*».

El mérito indiscutible del autor es que ha sabido reunir y organizar de forma dramática los testimonios gráficos de la política segregacionista practicada en Estados Unidos contra la población negra —extraídos de publicaciones y de filmes que en este país abordan la cuestión de manera crítica— para añadir al llamamiento urgente remarcado por la música una dimensión aún más fuerte a través de las imágenes. El recurso de la antinomia funciona tanto en el montaje como en el contrapunto imagen/banda de sonido. [...] El trabajo con las fotos es otro aspecto de la extrema vitalidad de esta obra y uno de los elementos de estilo que el documental de los siguientes 25 años debe en gran parte a la poesía política de Santiago Álvarez.

[...] Es en *Hanoi, martes 13* donde la sublimación del contraste, más que como procedimiento, funciona como método. El contraste

cosas pasaban para poder recoger esa vivencia, el propio hecho, y poderlo transmitir. Santiago era muy bien recibido por los vietnamitas porque ya había hecho un documental que se titulaba *79 Primaveras*, un homenaje al líder Ho Chi Minh. También hizo *Hanoi, martes 13*, la película que, según Jean-Luc Godard, es el mejor filme sobre aquella guerra —incluso mejor que toda la filmografía norteamericana del conflicto— y que está narrada desde los vietnamitas y explica la resistencia popular. Fue prácticamente el único equipo de filmación occidental que rodó durante los últimos días del conflicto. [...] En *LBJ* se muestran los crímenes de Luther King i de Robert Kennedy, cometidos durante esta administración. También se habla del ascenso del ala más bélica, representada por Johnson, hasta el Gobierno estadounidense. Es un trabajo sumamente interesante por su montaje y está al servicio de la imaginación. Este trabajo fue utilizado al cabo de veinte años por Oliver Stone para su película *JFK*. Incluso Santiago le recriminó eso a Stone: el uso de ese material, hecho que el director norteamericano aceptó y tal vez por ello le regalara a Santiago una copia en 35 mm de *JFK*. El trabajo de Santiago, *LBJ*, explica en 22 minutos «este golpe de estado».

Daniel Díaz, «Los procesos de hegemonía cultural nacen a partir de que la misma TV existe».

Santiago Álvarez, Kubrick y Godard

En un programa de televisión, Jean-Luc Godard mostraba dos cintas de video a su entrevistador. Dos visiones diferentes de la guerra de Vietnam: la primera era *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick, y la segunda *79 primaveras*, un mediodocumental de Santiago Álvarez sobre el aniversario de Ho Chi Minh. La confrontación entre ambos filmes supone lo que Godard llama una «crítica visual». Las secuencias del filme de Kubrick son exuberantes, de una técnica perfecta, y las batallas están increíblemente filmadas, mientras que Santiago Álvarez se limita a enganchar algunos fotogramas de soldados caminando por las selvas vietnamitas, a colocar en la banda sonora, muy altos, los sonidos de una ametralladora, y después hacer todo lo posible para tratar de destruir los fotogramas: rotarlos, expulsarlos del rollo, mostrar la fragilidad de la película rota como la fragilidad humana en la guerra. El resultado también es exuberante y no sólo más fuerte que las imágenes de Kubrick sino que, por encima de todo —y es lo que importa a Godard— las

entre la vida, representado por el coraje y la tenacidad de los vietnamitas, y la muerte que trae el agresor norteamericano, entre el amor y el odio, entre la dignidad de la humildad y la impotencia de la soberbia. He ahí la obra maestra de Santiago Álvarez, en la que se funde toda su virtuosidad técnica y la emoción poética en una sorprendente síntesis. [...]

Tes nombres y tres asesinatos (los de Luther King, Bob Kennedy i John F. Kennedy) componen un pleno en el *jackpot* imaginario de Santiago Álvarez para fijar en el título de su vigésimo tercer documental las iniciales —qué coincidencia— del entonces presidente norteamericano: Lyndon Baynes Johnson. *LBJ* es la expresión más lograda de *collage* en la obra del realizador cubano y uno de los mejores panfletos antiamericanistas de la historia del cine.

No se trata de hacer responsable a un único hombre de todas las desgracias y sufrimientos de un pueblo: ya sea Johnson, Coolidge o Popeye, el presidente de Estados Unidos sólo es la pieza visible de un engranaje de violencia y de corrupción que lo contamina todo. Es eso lo que quiere transmitir *LBJ* y que, con el talento de Santiago para dramatizar —apoyándose en la banda sonora— fotos, dibujos y filmes de origen diverso, adquiere una expresión excepcional. [...]

Son muchas las imágenes del funeral del presidente vietnamita Ho Chi Minh que, en *79 primaveras*, no son de Iván Nápoles, el cámara de la mayor parte de los documentales de Álvarez. Más que una biografía, es una elegía-denuncia que extrae su gran virtud de la interpretación del mensaje legado al pueblo indochino por aquél que fue su líder natural en las luchas anticolonialistas. El realizador ha utilizado viejos filmes y fotos de archivos en los que figura el tío Ho para reseguir brevemente su carrera política. Más allá de eso, el verdadero objetivo del filme es otro: captar el sentido de su vida y transformarlo en un llamamiento al optimismo, algo difícil en unas circunstancias tan dolorosas. Y conseguir, además, una magistral concepción del montaje utilizando el contrapunto y planos muy significativos, en una especie de trabajo que prosigue los hallazgos de Vertov.

José Antonia Evora (1990). «Santiago Álvarez et le documentaire». *Le cinéma cubain*. París: Centro Georges Pompidou.

Santiago entendía que había que rodar en los momentos en que las

imágenes de Santiago Álvarez, sean bellas o feas, condenan la guerra de manera evidente *por su propia existencia*, suprimen de sus imágenes su poder de fetiche como imagen de la guerra, mientras que Kubrick se deja hechizar por cada imagen, por su estilo y su notorio preciosismo. Kubrick, en su filme, puede odiar las razones de los norteamericanos, pero saca provecho estético de la guerra. Santiago Álvarez odia la guerra y lo muestra a través de lo que el cine muestra: infligiendo a las imágenes de guerra todo tipo de procedimientos para destruir los fotogramas y extraer de las imágenes de guerra todo el poder de disfrute que pueden proporcionar.

Ruy Gardnier, «A Guerra, o fetiche, a infâmia e os cartões postais».

Carta a un amigo americano

JLG no ha sido capaz, a lo largo de su carrera de cineasta/cinéfilo de: [...]

de persuadir a Kubrick para que vea los cortometrajes que Santiago Álvarez hizo durante la guerra de Vietnam.

Jean-Luc Godard, 21/1/95. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2*. Cahiers du cinéma, París, 1998.

Programadores: Núria Esquerria y Gonzalo de Lucas.

Con la colaboración de Cubana de Aviación S.A.



LBJ, Santiago Álvarez

Proyeccionista cubano, años 40

