

La part de la realització que més m'agrada és el muntatge. El meu treball a la sala de muntatge és del tot diferent al d'altres camarades de l'ICAJC. Moltes vegades els muntadors no volen treballar amb mi perquè estan acostumats a tenir totes les facilitats per part dels realitzadors, que solament supervisen i deixen que ells facin el treball. Però jo faig personalment el treball: talló el material —no deixo que ho faci l'ajudant— i fins i tot jo mateix penjo les preses

Realment vaig començar a aprendre cinema el 1959. Després de la revolució, quan es va crear l'Institut de Cinema —va ser aquesta la primera llei sobre afers culturals que va signar Fidel— vaig haver de fer un noticiari. [...] El dia que va arribar a l'ICAJC una moviola va ser motiu de celebració. Era una moviola amb una sola pantalla de visió i sense cap de so, però encara la tinc i hi treballo. Cada peça de l'equip, com les petites agulles on es penguen les preses en la sortida del muntatge, constituïa llavors una cosa nova per a nosaltres. Tots havíem parlat de cinema, però no en sabíem fer. Rere la nostra completa ignorància s'hi amagava, però, un gran desig d'avançar, de lluitar contra els noticiaris reaccionaris contrarrevolucionaris a Cuba durant aquest període. Els primers noticiaris que vam fer estaven influits pels noticiaris tradicionals. No eren revolucionaris en un sentit formal, però el contingut sí que ho era. Després de fer-ne uns vint, vam començar a buscar noves formes cinematogràfiques expressives per al noticiari. [...] En altres

paraulles, jo em vaig fer director de cinema, i altres camarades a Cuba es van veure embolicats professionalment en coses que mai havien pensat fer, perquè la voluntat revolucionària i les necessitats socials ens van forçar a convertir-nos en el que ens hem convertit.

* XCÈNTRIC



VARIACIONS DEL REAL

Santiago Álvarez: revolucions del muntatge



Now, Santiago Alvarez

Ho sóc perquè transmet imatges que componen una idea cinematogràfica.

—Evidentment vostè és un apassionat de la ràdio.

Això que et diré sempre sorprèn la gent: jo no faig guions. I tu diràs que com puc ordenar i organitzar el treball dels meus documentals o dels noticiaris. Bé, no és que no faci guions, el que succeeix és que muntatge i decideixo el muntatge de tot el meu treball a la sala de muntatge, on assumeixo el moment culminant del treball mateix que tractaré en el documental. Duc notes en la prefil·lació, en la a través de la creativitat. De tota manera prenc notes sobre el tema de l'equip, com les petites agulles on es penguen les preses en la sortida del muntatge, constituïa llavors una cosa nova per a nosaltres. Tots havíem parlat de cinema, però no en sabíem fer. Rere la nostra completa ignorància s'hi amagava, però, un gran desig d'avançar, de lluitar contra els noticiaris reaccionaris contrarrevolucionaris a Cuba durant aquest període. Els primers noticiaris que vam fer estaven influits pels noticiaris tradicionals. No eren revolucionaris en un sentit formal, però el contingut sí que ho era. Després de fer-ne uns vint, vam començar a buscar noves formes cinematogràfiques expressives per al noticiari. [...] En altres

paraulles, jo em vaig fer director de cinema, i altres camarades a Cuba es van veure embolicats professionalment en coses que mai havien pensat fer, perquè la voluntat revolucionària i les necessitats socials ens van forçar a convertir-nos en el que ens hem convertit.

Entre vista realitzada per Rodi Brouillon, Gary Crowds i Allan Francovitch. *Santiago Alvarez*, Filmoteca Nacional d'Espanya, març del 1978.

per veure de què es tracta cadascuna. Les miro i les torno a mirar. Sóc molt meticulós, fins i tot trio el fotograma exacte per on vull tallar: cinc fotogrames són cinc, no sis, sí, cinc. Llavors, mentre estic mirant les tires de la pel·lícula i muntant-les, començo a pensar en el muntatge de so.



—Escolta molta ràdio?

Jo em passo les matinades tractant de captar totes les ones curtes que existeixen al món i conec moltíssims programes.

—No obstant això, vostè és un home de cinema.

No vaig néixer cineasta, ni artista; jo em vaig fer cineasta i em vaig fer artista. Per què aclareixo això?, doncs perquè en realitat va anar així. Treballant em vaig fer artista i periodista cinematogràfic i documentalista. El treball ha fet possible que aquesta vocació de periodista cinematogràfic, que he tingut durant tota la meua vida, es pogués desenvolupar i projectar en la forma que ha estat. És a dir, he realitzat directament 600 noticiaris i prop de 120 documentals, que es diu aviat, però que és feina.

Roberto Rodríguez Menéndez. *Cubarte*, 12 de maig del 2006.

Santiago Álvarez i el documental

Now, collage d'animació fet a partir de fotos extreïdes de «tot arreu» i de films d'arxius, és el primer gran homenatge del cinema a la influència de la música en la imaginació visual. Vet aquí per què molts atribueixen al realitzador cubà la paternitat del videoclip. [...] Lena Horne interpreta la versió jazz de la cançó hebrea «Hava Nagila» que va fer el vibrafonista Lionel Hampton, i la seva veu és tant poderosa com commovedora l'exhortació del text: «*We want more than just a promise! Say goodbye to Uncle Thomas! Now is the time!*».

El mèrit indiscutible de l'autor és que ha sabut reunir i organitzar de forma dramàtica els testimonis gràfics de la política segregacionista practicada als Estats Units contra la població negra —extrets de publicacions i de films que en aquest país aborden la qüestió de manera crítica— per afegir a la crida urgent remarcada per la música una dimensió encara més forta a través de les imatges. El recurs de l'antinòmia funciona tant en el muntatge com en el contrapunt imatge/banda de so. [...] El treball amb les fotos és un altre aspecte de l'extrema vitalitat d'aquesta obra i un dels elements d'estil que el documental dels següents 25 anys deu en gran part a la poesia política de Santiago Álvarez.

Santiago entenia que s'havia de rodar en els moments en què les coses passaven per poder recollir aquesta vivència, aquest fet mateix, i poder-lo transmetre. Santiago era molt ben rebut pels vietnamites perquè ja havia fet un documental que es titulava *79 Primaveras*, un homenatge al líder Ho Chi Minh. També va fer *Hanoi, martes 13*, la pel·lícula que, segons Jean-Luc Godard, és el millor film sobre aquesta guerra —fins i tot millor que tota la filmografia nord-americana del conflicte— i que està narrada des dels vietnamites i explica la resistència popular. Va ser pràcticament l'únic equip de filmació occidental que va rodar durant els últims dies del conflicte. [...] A *LBJ* es mostren els crims de Luther King i de Robert Kennedy, comesos durant aquesta administració. També es parla de l'ascens de l'ala més bèl·lica, representada per Johnson, fins al Govern nord-americà. És un treball summament interessant pel seu muntatge i està al servei de la imaginació. Aquest treball va ser utilitzat al cap de 20 anys per Oliver Stone per a la seva pel·lícula *JFK*. Fins i tot Santiago li va recriminar això a Stone: tot l'ús d'aquest material, fet que el director nord-americà va acceptar i potser per això li va regalar a Santiago una còpia en 35 mm de *JFK*. El treball de Santiago, *LBJ*, explica en 22 minuts «aquest cop d'estat».

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

Santiago Álvarez, Kubrick i Godard

En un programa de televisió, Jean-Luc Godard mostrava dues cintes de vídeo al seu entrevistador. Dues visions diferents de la guerra del Vietnam: la primera era *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick, i la segona *79 primaveras*, un migmetratge de Santiago Álvarez sobre l'aniversari de Ho Chi Minh. La confrontació entre els dos films suposa el que Godard anomena una «crítica visual». Les seqüències del film de Kubrick són exuberants, d'una tècnica perfecta, i las batalles estan increïblement filmades, mentre que Santiago Álvarez es limita a enganxar alguns fotogrames de soldats caminant per les selves vietnamites, a col·locar en la banda sonora, molt alt, els sons d'una metralladora, i després fer tot el possible per provar de destruir els fotogrames: cremar-los, fer-los sortir del rotle, mostrar la fragilitat de la pel·lícula trencada com la fragilitat humana a la guerra. El resultat també és exuberant i no tan sols més fort que les imatges de Kubrick sinó que, per damunt de tot —i és el que importa a Godard— les imatges de Santiago Álvarez,

[...] És a *Hanoi, martes 13* on la sublimació del contrast, més que com a procediment, funciona com a mètode. El contrast entre la vida, representat pel coratge i la tenacitat dels vietnamites, i la mort que duu l'agressor nord-americà, entre l'amor i l'odi, entre la dignitat de la humilitat i la impotència de la supèrbia. Vet aquí l'obra mestra de Santiago Álvarez, en la qual es fon tota la seva virtuositat tècnica i l'emoció poètica en una sorprenent síntesi. [...]

Tres noms i tres assassinats (els de Luther King, Bob Kennedy i John F. Kennedy) componen un ple en el *jackpot* imaginari de Santiago Álvarez per fixar en el títol del seu vint-i-tresè documental les inicials —quina coincidència— del president nord-americà d'aleshores: Lyndon Baynes Johnson. *LBJ* és l'expressió més reeixida de collage en l'obra del realitzador cubà i un dels millors pamflets antiamericanistes de la història del cinema.

No es tracta de fer responsable un únic home de totes les desgràcies i sofriments d'un poble: ja sigui Johnson, Coolidge o Popeye, el president dels Estats Units és solament la peça visible d'un engranatge de violència i de corrupció que ho contamina tot. És això el que vol dir *LBJ* i que, amb el talent de Santiago per dramatitzar —recolzant-se en la banda sonora— fotos, dibuixos i films d'origen divers, adquireix una expressió excepcional. [...]

Són nombroses les imatges del funeral del president vietnamita Ho Chi Minh que, a *79 primaveras*, no són d'Iván Nápoles, el càmera de la major part dels documentals d'Álvarez. Més que una biografia, és una elegia-denúncia que extreu la seva gran virtut de la interpretació del missatge llegat al poble indoxinès per aquell qui fou el seu líder natural en les lluites anticolonialistes. El realitzador ha utilitzat vells films i fotos d'arxius en els quals figura l'oncle Ho per resseguir breument la seva carrera política. Més enllà d'això, el veritable objectiu del film és un altre: captar el sentit de la seva vida i transformar-lo en una crida a l'optimisme, ben difícil en unes circumstàncies tan doloroses. I aconseguir, a més, una magistral concepció del muntatge utilitzant el contrapunt i plans molt significatius, en una mena de treball que prossegueix les troballes de Vertov.

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

siguin belles o lletges, condemnem la guerra de manera evident *per la seva pròpia existència*, suprimeixen de les seves imatges el seu poder de fetitxe com a imatge de la guerra, mentre que Kubrick es deixa encisar per cada imatge, pel seu estil i el seu notori preciosisme. Kubrick, en el seu film, pot odiar les raons dels nord-americans, però treu profit estètic de la guerra. Santiago Álvarez odia la guerra i ho mostra a través del que mostra el cinema: infligint a les imatges de guerra tota mena de procediments per destruir els fotogrames i extreure de les imatges de guerra tot el poder de gaudi que poden aportar.

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

Carta a un amic americà

JLG no ha estat capaç, al llarg de la seva carrera de cineasta/cinèfil de: [...]

de persuadir Kubrick perquè vegi els curtmetratges que Santiago Álvarez va fer durant la guerra del Vietnam.

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

Programadors: Núria Esquerra i Gonzalo de Lucas.

Amb la col·laboració de Cubana de Aviación S.A.



LBJ, Santiago Álvarez

Projeccionista cubà, anys 40

